

Un manuscrito musical de hacia 1300 en busca de contexto: el caso de «E-Boc1» (Barcelona, Centro de Documentación del Orfeó Català, ms. 1)¹

MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ

Universitat Autònoma de Barcelona

De entre aquellas fuentes musicales que se conservan en la península ibérica con repertorio polifónico inmediatamente anterior al *Ars Nova*, el manuscrito 1 del Orfeó Català es la segunda en importancia, tras el Códice de Las Huelgas. Fue Friedrich Ludwig el primero en referirse a este manuscrito en 1924, al que dedicaba unas breves líneas en el *Handbuch der Musikgeschichte* editado por Guido Adler, al final de un capítulo sobre el repertorio del Occidente europeo de entre 1150 y 1300. Por comparación con otras fuentes catalanas, decía Ludwig que «la más amplia es la colección de tropos y secuencias marianas a tres voces —en un caso— y a dos voces —en otros doce— de Scala Dei (hoy en Barcelona, Orfeó Català, núm. 1), próxima en ciertos aspectos al ciclo de *organa* marianos del último fascículo de Wolfenbüttel Helmst. 628» (Ludwig, 1930/2ª: I, 265).²

Higinio Anglés, la persona que dio a conocer el manuscrito del Orfeó Català a quien fuera su maestro, resulta bastante más explícito al referirse a él siete años más tarde, en el estudio introductorio a su edición del Códice de Las Huelgas (Anglés, 1931: I, 76-80). Tras señalar su procedencia del monasterio cartujo de Scala Dei (Tarragona) y anunciar una edición parcial que nunca llevó a término de forma sistemática, lo describe físicamente y detalla su contenido, tras lo cual concluye con una observación similar a la de Ludwig: «Aquest còdex de l'Orfeó Català, amb organa de misses marials, s'avé amb el fascicle onzè de Wolfenbüttel 677»; designado habitualmente mediante la sigla W_1 , el manuscrito Wolfenbüttel Helmst. 628 corresponde al núm. 677 en el catálogo de Heinemann (1886: 87). En términos generales, esta descripción coincide con la que el propio Anglés redactó en 1941 para el catálogo de la exposición conmemorativa del nacimiento de Felipe Pedrell,

¹ El presente ensayo constituye parte del estudio preliminar a la edición del manuscrito 1 del Centro de Documentación del Orfeó Català, en curso.

² En alemán en el original.

si bien en 1931 se había mostrado más cauto respecto a la fecha de su copia, que situaba a finales del siglo XIII «si no començ del XIV»:

Polifonía del Ars Antiqua [BOBC, Ms 1].— Pergamino; 25 folios; copia de principios del siglo XIV; de 22'2 x 14'5 cm.; caja de 16 x 11 cm.; iniciales llenas con tintas encarnada y azulmorada; ocho pentagramas por página; sirve de guarda una hoja gregoriana del siglo XI. Contiene treinta y una composiciones, a una, dos y tres voces. El códice procede del Monasterio de la Cartuja de Scala Dei (Tarragona) (Anglés, 1941: núm. 22).

Dos volúmenes del RISM de mediados de la década de los sesenta, el uno dedicado a las fuentes de tropos y secuencias y el otro a las fuentes polifónicas de entre los siglos XI y principios del XIV, vuelven a referirse al manuscrito del Orfeo Català cuyas siglas internacionales pasaron a ser desde entonces *E-Boc1*. Heinrich Husmann, responsable del primero de estos volúmenes, basa su descripción en lo dicho por Anglés, fechando el manuscrito en el siglo XIII y añadiendo la pertinente observación de que ninguna de las piezas de su repertorio está dedicada a alguien que no sea la Virgen (Husmann, 1964: 84-85).

Por su parte, Gilbert Reaney, a cuyo cargo estuvo el referido volumen del RISM dedicado a las fuentes polifónicas, fecha el manuscrito hacia 1300 y añade a su conocida descripción un par de interesantes detalles que tienen que ver con la notación musical de sus tres primeros fascículos. Observa Reaney, en primer lugar, que la notación es la misma tanto para el repertorio monódico como para el polifónico, «being of square type without mensural significance», lo que equivale a decir que se trata de notación cuadrada gregoriana (Husmann la denomina *notación cuadrada temprana*). En segundo lugar, que dicha notación presenta lo que él denomina una tendencia «típicamente española», que consiste en representar las notas sueltas preferentemente en forma de breves y no de longas. Tras señalar su procedencia del monasterio de Scala Dei, concluye, sin justificarlo, que el manuscrito parece haber sido escrito para la catedral de Tarragona. Sigue, a continuación, el catálogo de su repertorio polifónico con su correspondiente íncipit (Reaney, 1966: 207-209).

En 1970 Max Lütolf vuelve a referirse al manuscrito 1 del Orfeo Català en su estudio y edición de los fragmentos polifónicos del ordinario de la misa anteriores al Ars Nova, donde presta especial atención a sus cinco *sanctus* y dos *agnus* polifónicos tropados en estilo *conductus*, que edita junto con su reproducción facsímil (Lütolf, 1970: I, Tafeln XIII-XXV; II, núms. 40-44, 69-70).³ En referencia a la notación del manuscrito, que fecha como pronto en el tercer cuarto del siglo XIII y cuya confección sitúa en un contexto hispano sin vincularlo necesariamente a Scala

³ Dos folios del manuscrito habían sido previamente reproducidos por Anglés, 1931: I, 77 (fol. 3v) y 79 (fol. 9).

Dei, Lütolf llama la atención sobre una particularidad que hasta entonces había pasado desapercibida. Tiene que ver con la forma de escribir las agrupaciones de cuatro o más notas cuando la penúltima es inferior a la última, en cuyo caso ambas se representan ligadas. Lo mismo sucede, aunque no de forma sistemática, en el manuscrito de Wolfenbüttel al que se refería Ludwig en relación con el del Orfeo Català y en alguno más, sin que de ello se deriven mayores conclusiones (Lütolf, 1970: I, 221-222).

En un artículo sobre el Ars Antiqua en Cataluña nueve años posterior al trabajo de Lütolf, quien suscribe estas líneas editaba las 13 composiciones polifónicas del manuscrito del Orfeo que, a falta de medios, la Sociedad Española de Musicología reprodujo manuscritas y no en forma de edición crítica como en principio había sido previsto (Gómez, 1979: núms. 1-7, 9, 11-15). Posteriormente, y al margen de menciones puntuales, no tenemos noticia de que nuestro manuscrito haya sido objeto de un estudio pormenorizado ni tampoco de que el conjunto de su repertorio se haya editado de forma sistemática, a pesar de su evidente interés para el conocimiento de la práctica de la polifonía así como del uso de tropos y secuencias en el contexto de la península ibérica, todo ello coincidiendo con la expansión del arte gótico. Una amplia selección de sus fragmentos fue objeto, no obstante, de una grabación discográfica a cargo del Ensemble Ligeriana (Ligeriana, 2001).

La fuente y su repertorio

El manuscrito 1 del Orfeo Català consta de cuatro fascículos, dos cuaterniones y dos terniones, al último de los cuales, escrito por una mano distinta a la de los demás, le falta un folio (fig. 1). En cada cara fueron trazados ocho pentagramas de color encarnado, si bien en ocasiones el primero y/o el último es un sexagrama. De sus 27 folios actuales (formato 22,2 x 14,5 cm), el último y el verso del penúltimo están en blanco. Fueron numerados en lápiz en época reciente y de forma correlativa, con la particularidad de que el último fascículo fue vuelto a numerar independientemente (fols. 1-5, equivalentes a los fols. 23-27 de la foliación general). Como cubierta se utilizó una hoja de pergamino del siglo XI con repertorio del antifonario de la misa en notación neumática catalana, hoja que, una vez restaurada y tras la encuadernación moderna del manuscrito, se adjuntó al principio, doblada.

Según la etiqueta de la Biblioteca del Orfeo Català que aparece encolada en la hoja de guarda posterior de la nueva encuadernación, su actual manuscrito 1 fue registrado con el número 5604 y recibió la signatura 783 Pol, presumiblemente el 12 de junio de 1911, sin que registro ni signatura consten en los inventarios antiguos de

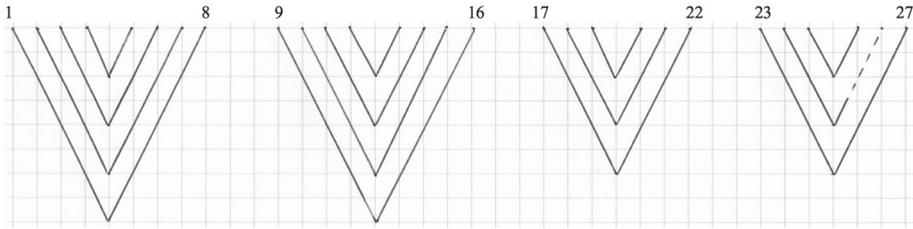


Fig. 1. Orden de sucesión de los fascículos que integran el ms. 1 del Orfeo Català.

la institución.⁴ Sobre su procedencia lo único que se sabe es lo que Anglés comunicó a Ludwig y que luego él mismo se encargó de corroborar, sin que ello cierre la puerta a otras opciones, puesto que del supuesto de que el manuscrito hubiese pertenecido algún día a la Cartuja de Scala Dei no se deriva ni su origen, ni tan siquiera el que hubiese estado en uso en la institución.

Lo que incluye el manuscrito del Orfeo es, en primer lugar, un conjunto de seis fragmentos del propio de la misa más dos del ordinario; los siete primeros son gregorianos (introito, *kyrie*, gloria, gradual y tres aleluyas, en este mismo orden) y el último un ofertorio también gregoriano con un tropo a dos voces (fols. 1-3v). Siguen a continuación cinco *sanctus* y dos *agnus* tropados a dos voces, excepto el último, cuyo tropo es a tres voces (fols. 3v-9v) (fig. 2). Tras los fragmentos del ordinario vienen dos antifonas, una bendición y tres fórmulas del *Ite, missa est*, a las que sigue un conjunto de cinco prosas a una voz (fols. 9v-15). El fascículo tercero concluye con la última de un conjunto de otras cinco prosas, estas a dos voces (fols. 15-22v). Todo el repertorio polifónico atiende al estilo del *conductus*.

Hasta aquí, y en su práctica totalidad, el repertorio del *E-Boc1* está dedicado a María, salvo en dos casos: *Princeps ecclesie*, *pastor ovilis* (núm. 18), la bendición que precede a los *Ite, missa est*, y el tropo del *Agnus IX Crimina tollis* (núm. 15), referido a Cristo en su condición de Cordero de Dios aunque soliese usarse en la liturgia de las fiestas de la Virgen.

El cuarto y último fascículo del manuscrito, a cargo, según dijimos, de un amanuense distinto del responsable de la copia de los tres anteriores, lo que incluye son tres fragmentos gregorianos del Evangelio (fols. 23-26). El primero, según san Juan, corresponde al primer domingo de Pentecostés [Io 14: 23-31] y el tercero, según san Mateo, al del domingo XXIV después de Pentecostés [Mt 24: 27-35], el último del año litúrgico. En cambio el segundo, un pasaje en el que san Lucas describe la visita de

⁴ Agradezco esta información a Marta Grassot, actual responsable del Centre de Documentació de l'Orfeo Català.

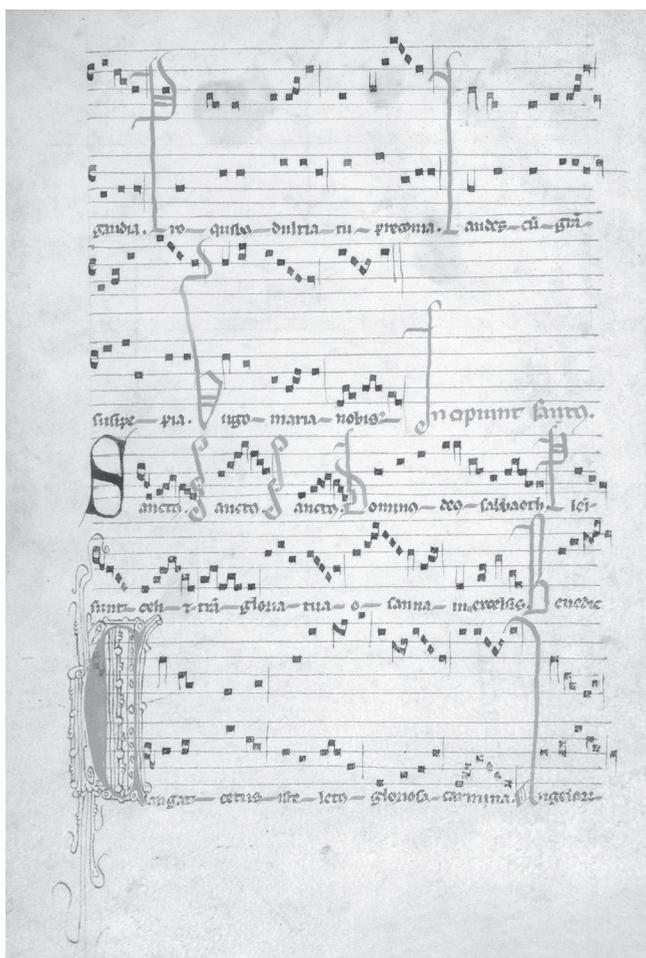


Fig. 2. Orfeo Català, ms. 1, fol. 3v.

Jesús a la casa de Marta y María [Lc 10: 38-42], en el siglo XIII solía ser el Evangelio del día de la Asunción, o cuanto menos así era la costumbre en París, en la catedral de Notre Dame (Baltzer, 2009: 390).

En el verso del fol. 27, una mano que probablemente corresponda a la del amanuense de este último fascículo escribió la siguiente nota en latín, que conjuga sendos pasajes del Antiguo Testamento: «He aquí que Dios es mi Salvador. Viviré con gran confianza y no temeré, porque el Señor es mi fortaleza y mi gloria y ha asumido mi salvación: Él es mi Dios y mi Salvador».⁵

⁵ «Ecce Deus meus et saluator meus; fiducialiter agam, et non timebo quia fortitudo mea et laus mea dominus, et factus est michi in salutem: iste Deus meus et saluator meus». Son dos los pasajes que se solapan en este texto:

¿Un manuscrito del entorno cisterciense?

La procedencia del manuscrito 1 del Orfeo Català de Scala Dei nunca hasta ahora ha sido puesta en entredicho, habiéndose dado por válido lo dicho por Higinio Inglés, que reservó para sí su fuente de información. Hay dos aspectos en torno a esa procedencia que invitan, no obstante, a su puesta en entredicho.

Cabe recordar, ante todo, que los orígenes del monasterio cartujo de Santa María de Scala Dei se remontan al año 1194, que es cuando el rey Alfonso II de Aragón donó las tierras en las que fue erigida la cartuja a un grupo de frailes laicos procedentes de la Provenza, a los que no tardarían en unirse ermitaños de la zona. El motivo de la donación, tanto en este como en casos similares, obedecía al deseo de cristianizar un territorio recientemente reconquistado a los musulmanes —la ciudad de Tarragona lo fue en 1116— instalando allí órdenes religiosas de reciente creación (la de los cartujos fue fundada por San Bruno en 1084) y con un espíritu cristiano renovado, aparte de con experiencia en las técnicas agrícolas más avanzadas (De Manuel, 2003: 12). Claro que, según cuenta la leyenda, su emplazamiento fue debido a que un pastor contó a aquellos monjes que buscaban un lugar idóneo para instalarse un sueño en el que veía unos ángeles subir al cielo por una escalera que se apoyaba en un árbol sito en el lugar donde pastaban sus rebaños. Ellos lo interpretaron como una señal divina —prosigue la leyenda— y allí mismo construyeron la que se convertiría en la primera cartuja de la península ibérica, Santa María de Scala Dei («escalera de Dios» o «hacia Dios»). Bajo la protección real desde tiempos de Jaime II y tras alcanzar su máximo esplendor hacia mediados del siglo XVII, en 1835 y a raíz de la desamortización de Mendizábal, los monjes, privados por decreto de sus tierras, abandonaron la comunidad, lo que derivó en la destrucción del centro monástico, que no tardaría en quedar reducido a ruinas.

Si el manuscrito del Orfeo seguía en Scala Dei por aquellas fechas, antes de pasar a ser propiedad de la entidad coral catalana, que no fue fundada hasta 1891, por fuerza tuvo que quedar depositado en alguna parte, aunque no se sepa dónde. Sea como fuere, y sin poner en entredicho que el manuscrito perteneciese durante cierto tiempo a la cartuja tarraconense, de lo que sí hay que dudar es del hecho de que su repertorio fuese alguna vez interpretado por sus monjes. La razón es, o al menos aparenta ser, muy simple: hasta donde se sabe, los cartujos hicieron caso omiso de dos de las novedades musicales más interesantes del Medievo tardío, a saber, tropos

«Ecce Deus salvator meus; fiducialiter agam, et non timebo; quia fortitudo mea et laus mea Dominus, et factus est mihi in salutem» [Isaias 12:2]; «Fortitudo mea, et laus mea, Dominus, et factus est mihi in salutem: iste Deus meus, et glorificabo eum: Deus patris mei, et exaltabo eum» [Éxodo, 15:2].

y secuencias,⁶ que es justo el tipo de repertorio que contiene nuestro manuscrito. Si el uso de la polifonía por parte de una orden la vida de cuyos miembros transcurría casi todo el tiempo en una celda, solos y en silencio, donde rezaban, estudiaban, trabajaban, comían, ayunaban o hacían penitencia, está fuera de toda lógica, si encima esta se reduce a tropos y secuencias, como es el caso, la posibilidad de su interpretación por parte de los cartujos de Scala Dei es ciertamente remota. «The style of performance was sober; it was a monk's duty 'to lament rather than to sing'», señala Mary Berry en alusión a la Orden de San Bruno (Berry, 2001: V, 210).

Pocos años antes de la fundación de Scala Dei, en tiempos del conde de Barcelona Ramón Berenguer IV (1113/4-1162), había tenido lugar la de tres monasterios cistercienses igualmente próximos a la ciudad de Tarragona: Santes Creus, Poblet y Vallbona de les Monges. No por otro motivo que el que impulsaría la fundación del monasterio cartujo: el de afianzar las fronteras una vez finalizada la reconquista de la región. La Orden del Císter, fundada por Alberico en 1098, en Cîteaux, había empezado a establecerse en España entre los años 1130 y 1140. Según se recoge en el *Exordium cistercii* (1133/50), todos sus monasterios fueron dedicados a María («*Ordinatum est in honore reginae coeli et terrae nostra omnia fundare debere coenobia*» [ix.2] [«Se ordena que todos nuestros monasterios se funden en honor de la reina del cielo y de la tierra»]), al desarrollo de cuya devoción contribuyó de forma decisiva san Bernardo de Claraval (1090-1153), responsable de la expansión de la orden por toda Europa.

La monarquía aragonesa demostró pronto su interés por la abadía de Santa María de Santes Creus, la construcción de cuya iglesia dio comienzo en 1174 (Fernández, 1991: 5), cobrando un inusitado esplendor en tiempos de Pedro III (1276-1285), que pensó en convertirla en panteón real. Bajo su reinado se iniciaron, en la parte posterior del convento, las obras del Palacio Real, un reflejo, por así decir, del poder civil cobijado espiritualmente por el religioso, cuyo emplazamiento sería modificado por Jaime II (1291-1327) y, en tiempos de Pedro IV (1336-1387), devuelto a su sede original. En Santes Creus se hallan los mausoleos de Pedro III y de su hijo Jaime II, así como el de la segunda esposa de este último, Blanca de Anjou (1280-1310), hija de Carlos II de Nápoles y Sicilia. Debido a la predilección de Pedro IV por el monasterio de Poblet, bajo su reinado el de Santes Creus dejó de ser palacio y panteón real a favor del primero. Ello no fue óbice para que el monasterio mantuviese su esplendor, buena prueba de lo cual es el retablo gótico construido para

⁶ Entre otros, insiste sobre este particular Katarina Ster: «The Bible was the only valid authority for the texts for Carthusians plainchant, and so the Carthusian liturgy accepted only chants with biblical texts. [...] Non-biblical texts such as apocryphal texts, and poetic texts such as sequences and tropes in the Gradual, or texts based on the legends of the saints were excluded from the Carthusian selection» (Ster, 2014: 160).

el nuevo altar que fue pintado por Guerau Gener y Luís Borrassá, y que estaba listo y en su sitio en abril de 1411 (Favà, 2012).

El retablo de Santes Creus, una de las joyas del gótico internacional en la península ibérica, se organizaba en torno a una escultura de la Virgen con el Niño, hoy en el Museo Diocesano de Tarragona, a un lado y otro de la cual había cuatro tablas dispuestas en dos pisos y cuatro calles, rematadas por sendas coronaciones con los evangelistas. Una talla de san Benito y otra de san Bernardo enmarcaban el conjunto. El cuerpo principal del retablo estaba dedicado a los Gozos de la Virgen, un ciclo que incluía la Anunciación, el Nacimiento de Cristo, la Adoración de los Reyes, la Resurrección, la Asunción, Pentecostés, la Dormición de María y su Coronación en el cielo. En la predela aparecían representados distintos grupos de santos y personajes del Antiguo Testamento, agrupados en base a su categoría. Tras haber sido desmembrado a mediados del siglo XVII para ser sustituido por otro más acorde con los gustos de la época, algunos elementos del retablo se conservan en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y otros en la capilla de la Virgen de Montserrat de la catedral de Tarragona, estos últimos reagrupados en un retablo ficticio (Bracons, 2004).

Para el caso de la música, cabe destacar el panel que corresponde a la Coronación de la Virgen, a cuyo pie se representan tres ángeles músicos en actitud de sonar uno un salterio, otro un laúd y el tercero un arpa (fig. 3). Al fondo aparecen tres grupos de ángeles cantores, dos en cada grupo, que simulan interpretar el repertorio escrito —letra y música— en sendos rótulos que sostienen en sus manos. Lo que aparece escrito en el rótulo de los del grupo central coincide claramente con el comienzo del ofertorio *Assumpta est [Maria]* [GR 592]; lo que cantan los del grupo que se sitúa tras la Virgen aparenta ser el *Gloria XII* del Gradual romano y los de la derecha un *Te Deum*.

La relación de la capilla real de Aragón con el monasterio de Santes Creus data de finales del siglo XIII, en tiempos de Jaime II, que es cuando fue constituida. Desde entonces y hasta que se extinguió la casa real aragonesa, su abad pasó a ostentar el título de capellán mayor de la misma y el de Poblet, algo después, el de limosnero real. De especial interés es el primer nombramiento para el cargo del abad de Santes Creus, en 1297, en el que se alude a dos frailes cantores «suficientes y aptos» para el servicio de la capilla.⁷

Aparentemente, la capilla real de Aragón siguió contando con dos cantores especializados hasta bien entrado el reinado de Pedro IV, quien hacia mediados del

⁷ «Vos in capellanum maiorem capelle nostre duxerimus statuendum et propterea velimus quod vos cum duobus fratribus cantoribus sufficientibus et idoneis ad serviendum capelle predicte et cum alio fratre qui tribuat elemosinas domus nostre ad nostram presenciam inmediate personaliter veniatis» (Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, reg. 108, fol. 34v).



Fig. 3. Panel de la Coronación procedente del retablo mayor gótico del monasterio de Santes Creus (Museo Diocesano de Tarragona).

siglo XIV amplió su número a cuatro que en adelante pasarían a denominarse *chantres*. Este hecho parece vincularse a la modernización del repertorio de la capilla, teniendo en cuenta que el cambio de denominación coincide con la presencia por vez primera en ella, al menos que se sepa, de cantores de origen francés o franco-flamenco (Gómez, 2001: 231-232).

El vínculo entre la capilla real y el monasterio de Santes Creus vuelve a ponerse de manifiesto en una carta dirigida por el heredero de la corona, futuro Juan I, a su abad con motivo de la constitución de su propia capilla en vísperas de contraer

matrimonio con Violante de Bar. Se trata de una solicitud encaminada a obtener ciertos libros destinados al culto de su capilla:

El primogénito. Según sabéis, recientemente nos propusimos que la Misa y otros oficios divinos se celebren y canten a diario en nuestra capilla o en presencia nuestra del modo y forma en la que acostumbra a celebrarse en la capilla del señor rey, nuestro queridísimo padre, y puesto que nuestra capilla carece de los libros necesarios al respecto y sabemos que la capilla real posee libros duplicados de todo tipo, por ello queremos y os rogamos encarecidamente que de entre esos libros, con licencia de dicho señor rey, nos enviéis a mí o a fray Andrés Montseny, lugarteniente vuestro en nuestra capilla, un gradual, un himnario, un antifonario y un capitulario. En caso de que estos cuatro libros no estén duplicados, según lo dicho acerca de la capilla real, los que falten cedéndonoslos y enviádnoslos de vuestro monasterio, porque nos ordenaremos sin demora hacer otros similares; cuando estén hechos, sin duda os devolveremos los vuestros. Dada en Perpiñán bajo nuestro sello secreto, a 26 de agosto del año de la Natividad del Señor 1379./ Dirigida al abad del monasterio de Santes Creus.⁸

El abad parece haber hecho caso omiso de la petición del infante, que insistía sobre el particular a poco de transcurrido un mes:

El primogénito. Ya os hemos escrito en otra carta que nos enviaseis algunos libros que necesitamos para nuestra capilla y puesto que los chantres que queríamos en ella ya han llegado, por tal motivo queremos y os rogamos que, vista la presente, nos enviéis los dichos libros. Y bajo ningún motivo dejéis de cumplirlo. Dada en Perpiñán bajo nuestro sello secreto, a 29 de septiembre del año de la Natividad de Nuestro Señor 1379./ Dirigida al abad del monasterio de Santes Creus.⁹

Los chantres a los que alude el infante don Juan en sus misivas eran ocho, todos extranjeros y diestros en el arte de interpretar el repertorio polifónico de moda en

⁸ «Primogenitus. Noveritis nos proposuisse de novo quod misse et alia divina officia celebrentur atque cantentur in capella nostra seu coram nobis diurniter, eo modo et forma quibus in capella domini Regis, genitoris nostri carissimi, predicta sunt fieri assueta, sane quia ipsa capella nostra patitur librorum ad premissa necessariorum defectum et intelleximus quod regia capella habet libros duplices cuiuslibet modi, ea propter volumus vosque rogamus quatenus ex libris ipsis de tamen et cum licencia dicti domini Regis, mittatis nobis sive religioso fratri Andree Montseny locum tenenti vestri in capella nostra unum officierum, unum immerium, unum antifonerium et unum capitulerium. Casu autem quo ipsi quatuor libri non sint duplices, ut premittitur in capella regia precontenta, illos qui defecerint ex libris monasterii vestri, nobis acomodetis et transmittatis quia nos qui libros consimiles alesque mora facere fieri ordinavimus; cum facti fuerint vestros vobis restitui sine dubio faciemus. Datum Perpiniani sub sigillo nostro secreto xxvi die augusti anno a nativitate Domini m.ccc.lxx nono. Primogenitus./ Ffuit directa abbati monasterii Sanctarum Crucum» (Archivo de la Corona de Aragón, reg. 1657, fol. 109v).

⁹ «Lo primogenit. Ja per altra letra nostra vos havem escrit que-ns enviessets alscons libres que havem mester a ops de nostra capella, e com los xantres que nos voliem a la dita nostra capella sien venguts, per ço volem e us pregam que, vista la present, nos trametats los dits libres. E aço per res no mudets. Dada en Perpinyà sots nostre segell secret, a xxix dies de setembre l'any de la nativitat de Nostre Senyor m.ccc.lxxix./ Fuit directa abbati monasterii Sanctarum Crucum» (Archivo de la Corona de Aragón, reg. 1658, fol. 41).

aquella época, el del estilo Ars Nova, repertorio que, a petición suya, debieron de procurarles ellos mismos: «Queremos que traigan consigo todo el canto de la misa notado en un libro donde haya muchos motetes, rondeles, baladas y virelais», escribía el infante al vizconde de Roda, embajador del reino ante el papa de Aviñón, que fue quien se ocupó en conseguirle los chantres por el solicitados, según carta dada en Perpiñán el 12 de agosto de 1379 (Archivo de la Corona de Aragón, reg. 1746, fol. 17v). Un repertorio, si no del todo novedoso en la corte aragonesa, sí al menos bien distinto al que andaría copiado en aquellos libros litúrgicos solicitados al abad de Santes Creus, en particular en el antifonario y el himnario al margen del gradual, que no sería otro que el gregoriano.

A partir de los datos disponibles, es imposible dilucidar si el repertorio de los dos frailes cantores que se incorporaron a la capilla de Jaime II en 1297 incluía fragmentos polifónicos. Sin embargo, y dado que el uso de la polifonía, a pesar de no haber sido oficialmente admitido en los monasterios de la orden cisterciense hasta fecha reciente, parece haber despertado desde muy pronto su atención (Fuller, 1977: 5-30), en modo alguno cabe descartarlo. Los primeros ejemplos de polifonía relacionados con la orden cisterciense no son anteriores a fines del siglo XIII y, a pesar de su sencillez, la relación directa entre el tratado al que se suele denominar *Anónimo de Lafage*, donde se comprueba la familiaridad de su autor con la práctica polifónica de los estilos discanto y organal, y la Orden del Cister, permite sugerir la hipótesis de que algunas de sus casas sucumbiesen a la atracción de la polifonía unos cien años después de la fundación de la orden, en 1098 (Fuller, 1977: 26). La existencia de una copia del *Anónimo de Lafage* en una miscelánea de escritos sobre teoría musical del siglo XIV que se conserva en la Biblioteca de Catalunya (M883, fols. 1-15v), si no prueba que el susodicho anónimo circulase dentro de los límites geográficos de la Corona aragonesa, tampoco lo desmiente.

Hasta donde se sabe, un caso excepcional del uso de la polifonía en un monasterio cisterciense lo constituye el monasterio de Santa María la Real en Las Huelgas (Burgos), fundado en 1187 por Alfonso VIII de Castilla y su esposa Leonor Plantagenet. Lugar de holganza de los miembros de la familia real castellana, algunos de los cuales fueron coronados, nombrados caballeros o enterrados en él, Las Huelgas se convirtió pronto en matriz de todos los monasterios femeninos de la orden establecidos en España. Hermanado con el de Cîteaux desde fines de 1199, sus abadesas solían ser de sangre real, lo cual favoreció el enriquecimiento y la influencia del centro. Allí se sigue guardando uno de los principales manuscritos con repertorio polifónico sacro en circulación por Europa hacia el año 1300, el ya aludido Códice de Las Huelgas, cuya relación con el lugar no cabe poner en duda. Aparte de que venga indicado por la nota que figura en la parte inferior del folio 38v, «de Sancta

María la Real», a ello apunta la inclusión en el códice de un *planctus* escrito a raíz del óbito de su abadesa María Gundissalvi de Agüero († c.1340), *O monialis concio*. También el de otros dos *planctus*, uno dedicado a Alfonso VIII (†1214), que recibió sepultura en Las Huelgas —*Rex obiit et labitur*—, y el otro a su padre Sancho III (†1158), *Plange Castella misera*, a pesar de que tanto este último como *O monialis* sean palimpsesto, por lo que el manuscrito pudo llegar al monasterio en fechas posteriores a la copia de su corpus principal. A destacar el que una tercera parte aproximada de su repertorio sea de tema mariano.

Si el monasterio de Santa María de Las Huelgas fue panteón de varios miembros de la familia real castellana, el de Santa María de Santes Creus lo fue de la familia real aragonesa; y si el Códice de Las Huelgas tiene que ver con el primero, un manuscrito buen número de cuyas piezas está emparentado con el suyo podría relacionarse, al menos en teoría, con el segundo. Ello implica asumir la hipótesis de que el actual manuscrito 1 del Orfeó Català solo perteneció en época tardía, si acaso, al monasterio cartujo de Scala Dei, una institución religiosa situada a escasos cien kilómetros de la cisterciense de Santes Creus.

Otras fuentes

Entre los manuscritos musicales que coinciden en cuanto a época y contexto geográfico, aparte de por su similar contenido, con el del Orfeó Català, cabe ante todo destacar el ms. 44 del Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona, que es fruto del trabajo de un solo amanuense. Según la nota escrita a lápiz en el reutilizado pergamino notarial que le sirve de cubierta, apareció en Torroja, una pequeña localidad próxima al monasterio de Scala Dei. De dimensiones muy parecidas a las del manuscrito del Orfeó (23 x 17 cm; caja 16'5 x 13 cm) y confeccionado, como él, con pergamino de baja calidad, su estructura y contenido sugieren que se conserva completo, salvo un folio. El primero y último de sus veintidós folios actuales es un bifolio que encierra dos quiniones (fols. 2-11, 12-21), al segundo de los cuales le fue añadido un último folio, que es justo el que falta (fol. 22). En una doble inscripción que figura en el recto del que es hoy el folio último del manuscrito aparece citado un tal Petrus —«Noveri[n]t universi quod nos talis» «Sit omnibus notum quot ego Petrus» (fol. 23, original)— que es improbable que corresponda al nombre del amanuense, al tratarse de un par de fórmulas del tipo de aquellas con las que solían dar comienzo las notificaciones notariales.

Lo que incluye el ms. 44 del Archivo de Tarragona, escrito sobre tetragrama de color encarnado, son diez cantos del prefacio, entre los que se intercala un *Ite*

missa est gregoriano y que finalizan con un *Pater noster*. Siguen, a continuación, ocho prosas entre las que a su vez se intercala el *Agnus IX* del Gradual romano, trocado a dos voces en estilo *conductus*, que es la única pieza polifónica del manuscrito. Según se observa en la tabla 1, el *agnus* y la mitad de las prosas ofrecen concordancias musicales o, en su caso, literarias. En cuanto a la notación, de tipo cuadrado, cabe distinguir entre las prosas y el tropo del *agnus* polifónico, escritos en notación semimensural libre (Bell, 2006: 357. Inglés, 1931: I, 91, que la denomina mensural-modal), y los prefacios y el padrenuestro, que atienden a fórmulas tradicionales de recitación.

1. <i>Cantus ferialis</i> . [PREPHATIO]
2. <i>Ite omnes gentes... quia Missa est</i> .
3. <i>In tempore Domini</i> . [PREPHATIO]
4. <i>In Apparicione Domini</i> . [PREPHATIO]
5. <i>Per totam Quadragesimam</i> . PREPHATIO
6. <i>In Pascha</i> . [PREPHATIO]
7. <i>In die Ascensionis Domini</i> . PREPHATIO
8. <i>In die sancto Pentecostes</i> . PREPHATIO
9. <i>Dominica in Trinitate</i> . PREPHATIO
10. <i>In natale Apostolorum</i> . PREPHATIO
11. PREPHATIO de Cruce
12. <i>Pater noster</i>
13. PROSA. <i>Admiranda novitas, / descendit divinitas</i>
14. ALIA PROSA. <i>In te concipitur, / o Virgo regia</i> [Ob Digby 2]
15. PROSA. [A]ve stella matutina, / lilium mundicie [P5247, fol. 141v]
16. [PROSA.] [A]ve mater Domini, / flos odoris gemini [AH 10, núm. 136]
17. PROSA. [C]onceptus mirabilis, / olim nunciatur
18. PROSA. [L]audes eterni numinis / celestis armonia [Hu 78]
19. PROSA. [S]alve fulgens stella, / maris magestatis scrinium
20. AGNUS. [M]ater Dei, / lumen rey / stella previa (2v) [Lamb 457, fol. 192c]
21. [PROSA.] [A]nte tronum redemptoris / dulce promant voces, horis / laudes resonent honoris / Maria Magdalena.

Tabla 1. Repertorio que incluye el manuscrito 44 del Archivo Archidiecésano de Tarragona.

Siete de las ocho prosas del manuscrito tarraconense cantan alabanzas a la Virgen, haciendo hincapié en su figura de madre de Cristo. La que cierra la colección se refiere, en cambio, a María Magdalena: «Ante el trono del Redentor canten las voces con dulzura, resuenen los laudes —en alusión a la hora canónica— en honor de María Magdalena», dice la primera estrofa de esta prosa, que queda interrumpida tras el penúltimo verso de la octava, a falta del folio en el que concluía.

Uno de los pasajes más conocidos del Evangelio según San Juan es aquel que se refiere a la aparición de Jesús a María Magdalena, que en la madrugada del Sábado Santo había acudido al Sepulcro donde encontró la lápida removida. Cristo se le aparece y, tras eludir su contacto —«Noli me tangere»—, le manda que anuncie su Resurrección [Io 20:17]. A decir de la orden de los dominicos o predicadores, María Magdalena se convirtió así en la primera persona predicadora, y de ahí que ellos a su vez la convirtiesen en su patrona secundaria. Bajo la advocación de María, la orden fue fundada por santo Domingo de Guzmán en 1216.

Un manuscrito musical la última de cuyas composiciones es una prosa dedicada a la Magdalena a la que preceden sendas prosas y un *agnus tropado* dedicados a la Virgen, a su vez precedidos de una colección de prefacios, tiene visos de proceder de algún monasterio de frailes dominicos. Tanto más por cuanto la letra de sus prosas marianas aluden reiteradamente a dos de las condiciones o distintivos de María: estrella (*stela*) que ilumina la vida del mortal, y azucena (*lilium*), en alusión a su pureza, símbolos, uno y otro, que coinciden con los propios de la iconografía de santo Domingo, de quien cuenta su primera hagiografía, que insiste en su castidad, que durante su bautismo apareció sobre su frente una estrella (Ashley, 1990). Así encontramos expresiones tales como «Jacob stella» (núm. 13), «quin vernet lilia» (núm. 14), «lilium mundicie» (núm. 15), «stella salutifera» (núm. 16), «stella matutina» (núm. 17), «fulgens stella... tenens manu lilia» (núm. 19) o «stella previa» (núm. 20).

Entre otras posibles opciones, el convento de los frailes dominicos de Tarragona resulta la más atractiva como lugar de procedencia del manuscrito 44 del Archivo tarraconense. Se sabe que el convento fue fundado extramuros de la ciudad hacia 1250 y que fue el tercero en establecerse en la cuenca mediterránea hispana —tras los de Barcelona (1219), Mallorca (1229) y Valencia (1239)—, no tardando en alcanzar una notable prosperidad gracias a las donaciones de los fieles. Destruído por completo en 1641, en el curso de la *guerra dels Segadors*, la orden se trasladó al edificio con el que contaba en el interior de la ciudad de Tarragona, que en 1838 fue abandonado a raíz de la desamortización. Hoy en día es la sede de su consistorio (Collell, 1974) (fig. 4).

De entre las piezas del repertorio del manuscrito 44 de Tarragona destaca en particular el *agnus tropado*, que Max Lütolf no incorporó a su edición de los fragmentos del ordinario de la misa polifónicos de entre los siglos XI y principios del XIV,



Fig. 4. Fra Angélico, *Santo Domingo de Guzmán sosteniendo la regla de la Orden dominicana* (Florencia, Convento de San Marcos, ca. 1443).

seguramente por considerar que se trataba de dos piezas distintas: el *Agnus IX* por un lado (a pesar de que solo se copia el comienzo) y una prosa similar a las del resto de la colección por otro (Lütolf, 1970). Nada más lejos de la realidad, como pone de manifiesto la melodía de la voz inferior de la composición, que deriva directamente de la del *agnus*. La pieza, que se copia no sin errores que afectan tanto a la letra como a la música y que damos en el ejemplo 1, se repite tres veces con letra distinta y mínimas variantes, en alternancia con el gregoriano. En la parte musical los errores aparecen en la voz superior y en la primera repetición, cuyo ritmo difiere respecto a las siguientes en «rei, stella previ[a]» (con sus consiguientes implicaciones respecto a la armonía) y que copia una segunda baja —probablemente por olvido de un cambio de clave— el pasaje que corresponde a «speciei flors et glori[a]». El verso 10 lo que dice, en lugar de «culpe necia», es «culpe regia», lo que carece de sentido. Ayuda a su reconstrucción su única fuente concordante, que fue añadida en el último folio de una colección de sermones en francés y latín, que había quedado libre (Londres, Lambeth Palace, ms. 457, fol. 192). El folio incluye cuatro fragmentos a dos voces, cuya notación recuerda una vez más la del manuscrito W_1 (Reaney, 1966: 523): en primer lugar una prosa, *Miro genere sol de sidere*, y a continuación tres tropos de

Agnus: Astripodens famulos, Mater Dei y Mortis dira ferens, que también aparece en el Códice de Las Huelgas (núm. 25), entre otras fuentes (ejemplo 1).

1a. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re - no - bis.
 2a. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re - no - bis.
 3a. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis pa - cem.

1b. Ma - ter De - i, lu - men re - i, Stel - la pre - vi - a, vi - a pre - vi - a.
 2b. Tu nos au - di et e - xau - di, Vir - go re - gi - a, pro - les et pi - a.
 3b. La - ta pa - rens, pa - re ca - rens, Cul - pe ne - ci - a, cle - mens et pi - a.

Por - ta ce - li, spe - ci - e - i Flors et glo - ri - a: Gau - de - Ma - ri - a.
 Mun - do i - sti sub - tra - xi - sti Tot ob - pro - bri - a: Gau - de - Ma - ri - a.
 Pa - cem do - na, nos co - ro - na Chri - sti gra - ci - a: Gau - de - Ma - ri - a.

Ejemplo 1. Tarragona. Archivo Histórico Archidiecésano, ms. 44, núm. 20. La letra del tropo, traducida, dice así: «Madre de Dios, luz del ser, estrella guía, camino conductor, puerta del cielo, bella flor y gloria; ¡Regocíjate, María! // Óyenos y escúchanos, virgen regia, generosa y pura, alejaste de este mundo todo oprobio; ¡Regocíjate, María! // Madre escogida sin igual, sin culpa, clemente y pía, da la paz, corónanos con la gracia de Cristo; ¡Regocíjate, María!».

A diferencia de otras órdenes monásticas, el interés por la música de los dominicos se puso de manifiesto desde muy pronto, siendo especialmente notoria la figura de Jerónimo de Moravia. A este monje, que se cree residió en el convento que la orden tenía en París, se debe un célebre *Tractatus de musica* que data de entre 1275 y 1305/6 (Meyer y Lobreichon, 2012: XIX-XXV). Dirigido a la instrucción musical de los miembros de su orden, a lo largo del mismo su autor trata la música desde el aspecto tanto matemático como del canto eclesiástico, materia sobre la que desarrolla un interesante capítulo referido a la forma de componer nuevos cantos litúrgicos. El capítulo más extenso lo dedica, no obstante, a la polifonía, basándose en este caso en cuatro tratados ajenos —«secundum diversos»—. Si los dos primeros se sitúan en la órbita del ritmo modal, el tercero, atribuido a Franco de Colonia, resulta de plena actualidad para el momento, al referirse al ritmo mensural lo mismo que el último tratado, que está incompleto.

Cuál fue el grado de influencia del *Tractatus* de Jerónimo de Moravia en el seno de la orden de los dominicos es cuestión para la que no parece haber respuesta. En

cualquier caso, un manuscrito como el de Tarragona puede contribuir a dilucidarla por las características de su repertorio, siempre que se asuma su procedencia del convento tarraconense de la orden o de cualquier otro más o menos próximo o lejano.

Un bifolio con dos fragmentos polifónicos del *Ars Antiqua* sugiere que el monasterio femenino cisterciense de Santa María de Vallbona pudo también incorporarse a la práctica de la música polifónica (Archivo de Santa María, ms. 1bis). Encolado, en posición invertida, en la tapa posterior de un evangelario de principios del siglo XIII, el bifolio es todo lo que queda de un manuscrito aproximadamente un siglo posterior. Ambos fragmentos se copian en uno de los folios (el recto del otro está en blanco y lo que lleva el verso tiene que ver con la fiesta de San Blas y no lleva música), en cuyo recto figura el conocido tropo a tres voces del *Agnus 1x Crimina tollis*, solo que con letra distinta, *Ave Maria, dulcis et pia*. Sigue a continuación el comienzo apenas legible de otra pieza, esta desconocida, que tanto por el tamaño de la inicial como por el espacio dejado en blanco para trazar los pentagramas debió de ser igualmente a tres voces, *Crucis ara quod fuisti*; al pie van escritas de otra mano dos oraciones «pro fratribus in via directis». El verso del folio lo ocupa una breve composición a dos voces, el *conductus* mariano *Salve celestis hostia*. La primera parte, que corresponde al primer verso, se repite en la segunda, que corresponde al segundo verso, solo que con las voces entrecruzadas. La pieza se repite una y otra vez hasta agotar los diez versos de que consta o tal vez doce, porque la parte inferior del folio es ilegible.

Llama especialmente la atención, por su rareza, el que sobre la letra capitular de este *conductus* aparezca escrito y enmarcado el nombre del compositor, condenado a permanecer en el anonimato por haberse guillotinado el margen izquierdo del folio: «[...]rdia me fecit» es todo lo que se alcanza a leer. Es esta una inscripción que trae a la memoria aquellas otras asimismo excepcionales del Códice de Las Huelgas, en que por seis veces se repite el nombre de quien fuera autor o adaptador de al menos cinco de sus composiciones: «Johannes Roderici me fecit» (núms. 157, 173, 174, 178 y 183). Por lo demás la notación del manuscrito de Vallbona es semimensural, y aunque recuerda la del ms. 44 de Tarragona, la mala calidad de la copia y el escaso repertorio limita su comparación.

Siguiendo con el repaso de aquellos manuscritos que puedan tener que ver con el del Orfeó Català, es obligado mencionar un maltrecho bifolio del siglo XIII precedente de la localidad de Nalech, a escasos ocho kilómetros del Monasterio de Vallbona, que se conserva en el Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona (frag. s.n.). El primero de sus dos folios lleva la secuencia *Benedicta sit beata Trinitas*, incompleta, y el recto del segundo el final de una antífona que al llegar a sus

dos últimas palabras, «*floribus operta*» («cubierta de flores»), desdobra la melodía gregoriana, un dato a sumar a aquellos que refuerzan la hipótesis de una práctica de la polifonía en el entorno de Vallbona, si no en el propio monasterio.¹⁰

Según nos recuerda Yvonne Rokseth, si los monjes eran dirigidos por un *cantor*, las monjas lo eran por una *cantrix*, que era quien decidía el orden de los oficios, dirigía el coro, cantaba las lecciones y se ocupaba, en general, de todo lo relacionado con la música de su institución (Rokseth, 1935: 477). Se sabe el nombre de hasta seis monjas cantoras que estuvieron activas en el convento de Las Huelgas desde mediados del siglo XIII hasta mediados del siguiente: Sancha García (1240), María Arias (1247), Inés González (1262), María Guillén (1294, 1296), Urraca García (1296) y Juana Sánchez de Porella (1343) (Lizoain, 1985 y Lizoain y Castro, 1987). Queremos suponer que las cantoras no faltaron en el monasterio de Santa María de Vallbona, todo ello al margen de que su responsabilidad alcanzase a la dirección del canto polifónico. Una prueba de que las hubo en otros monasterios de la Corona de Aragón la aporta la cantora del monasterio y panteón real de Santa María de Sijena Urraca Artal, cuando era su priora la infanta Blanca (1322-1384), hija de Jaime II de Aragón (Sáinz de la Maza, 1994: núm. 740).

El tropo polifónico del *Agnus IX Crimina tollis* reaparece de nuevo en otro manuscrito del mismo entorno geográfico, restos de un fascículo inserto al final de un misal romano de hacia 1303 que forma parte de los fondos del Archivo Provincial de los Frailes Capuchinos de Cataluña (ms. 7.6.10). El misal, de origen franciscano, pertenecía a la biblioteca del convento de los capuchinos de Mallorca hasta su traslado a su sede barcelonesa en fecha reciente.

Del fascículo lo que queda es un bifolio, que no es el interno, y el segundo folio de otro bifolio que hipotéticamente le precedía. Los tres folios fueron numerados modernamente, siguiendo el orden de los del misal (fols. 125-127). El códice concluía originalmente en los folios 122v-123 (124), con una tabla pascual que comienza en el año 1303 y finaliza en 1353. Su repertorio, que es el que sigue, es tema mariano salvo la última pieza.

1. [*Ave sydus, lux dierum...*] a *procela*. Prosa (incompleta) a una voz en notación aparentemente medida, cuya melodía transmiten diversas fuentes internacionales.

¹⁰ Reproducción de la parte interna del bifolio —el externo del último fascículo de un manuscrito— en Gómez (1988): [112], fig. 3. Otro bifolio tanto o más maltrecho, de la misma época y procedente de la misma localidad, que fue utilizado como cubierta de un manual de Vilanova de 1503 (o. cit., frag. 6), incluye el fragmento de un Credo en primer modo y otro de una prosa mariana («[...] fecundatus fuit virg[o]»), a una voz y en notación medida. Van escritos sobre tetragrama con la línea del Fa trazada en rojo y la del Do en amarillo, según una vieja costumbre ya obsoleta en el siglo XIII.

2. *Alleluya. Salve Virgo mater Dei*, gregoriano, que también lleva el manuscrito C 135 de la catedral de Tortosa (fol. 118v). Una versión polifónica a dos voces en el Códice de Las Huelgas (núm. 8).
3. *O florens rosa*. Antifona gregoriana que reaparece en el manuscrito del Orfeo Català (núm. 16).
4. *Alleluya. Que est ista tam formosa*, incompleto y del que solo llegó a copiarse el principio de la letra y no la melodía, que sí se encuentra en el manuscrito C 135 de Tortosa (fol. 119v). A dos voces en el Códice de Las Huelgas (núm. 9) y en un folio suelto fragmentario del Archivo Histórico Provincial de Zamora (perg. Mus. 184, 3).
5. [*Recordare*]. *Ab hac familia*. Ofertorio de la Misa de los Siete Dolores de la Virgen [GR 448], lo llevan a dos voces el manuscrito de Las Huelgas (núm. 12) y el del Orfeo (núm. 8). La melodía fue notada, mediante *puncta*, por una mano distinta a la del resto del repertorio; emplea excepcionalmente la notación lorena.
6. [*Sanctus*]. *Ave Dei genitrix et immaculata*. Conductus a dos voces, sin concordancias conocidas y en notación cuadrada, apenas usa otras figuras distintas al *punctum*, *podatus* y *clivis*. Algunos atribuyen la letra al obispo de Lincoln Robert Grosseteste, de quien fuera discípulo el franciscano Roger Bacon (Thomson, 1940: 262, núm. 54).
7. [*Agnus*]. *Crimina tollis*, a tres voces y con múltiples concordancias tanto nacionales como internacionales, incluidos los manuscritos del Orfeo Català y el de Las Huelgas (véase Tabla 2).
8. [*E*] *x agone sanguinis arcem*. Letra incompleta de la prosa, con espacio en blanco suficiente para copiar a dos voces la música, que acaso coincidía con la versión de Las Huelgas (núm. 68, «de martiribus»).

Siendo como fueron los franciscanos activos escritores de prosas y secuencias, estando documentado en Italia el uso comedido de la polifonía por parte de la orden desde mediados del siglo XIII (Fuller, 1977: 27), y teniendo en cuenta el origen franciscano del manuscrito del que forma parte el fascículo, cabe asumir un cierto interés de los franciscanos por el repertorio que este incluye. El establecimiento de la orden franciscana en Mallorca al tiempo que lo hiciera la de Santo Domingo coincide con la reconquista de la ciudad de Palma por parte de Jaime I de Aragón, en diciembre de 1229.¹¹ Precedió por tanto en una década a la del Císter, cuyo primer monasterio mallorquín de Santa María la Real fue una fundación del de Santa María de Poblet.

¹¹ Es obvio la orden de los hermanos menores capuchinos, que pertenece a la Primera Orden de San Francisco, no pudo establecerse en Mallorca antes de su fundación, en 1525.

Trasladado a su emplazamiento actual en 1266, allí residió por algún tiempo y escribió algunos de sus primeros libros el sabio mallorquín Ramón Llull (c.1232-1315/6), cuyos restos reposan en el convento de San Francisco de la ciudad de Mallorca.

El que cinco de las ocho piezas del fascículo fragmentario al que nos venimos refiriendo concuerden o tengan que ver con el Códice de Las Huelgas, en tres casos con el del Orfeó Català o en dos con el C 135 de la catedral de Tortosa, sugiere la circulación tanto en la Corona de Castilla como en la de Aragón de un mismo repertorio sacro relativamente limitado. Por este motivo, y teniendo como tiene que ver el manuscrito burgalés con el Monasterio de Las Huelgas, acercar estos y otros manuscritos con un repertorio concordante o similar al suyo a otras instituciones cistercienses peninsulares resulta tentador.

Sin embargo, de lo dicho hasta aquí lo único que se desprende es que en el siglo XIII el uso de la polifonía y el del canto llano medido no fueron aparentemente desconocidos ni en ciertos conventos dominicos ni en otros franciscanos de la antigua Corona de Aragón. A todo ello hay que añadir la conocida referencia necrológica del siglo xv de la catedral de Tarragona, según la cual «Idus julii mclxiii obiit Lucas canonicus hujus ecclesie, magnus organista» (Anglés, 1931: I, 370), referencia que en caso de aludir a la práctica polifónica del *organum* por parte de este canónigo de la catedral, y si la fecha de su defunción en 1164 no está equivocada, plantea más de un interrogante.

Sobre la práctica musical en el monasterio cisterciense de Poblet a fines del Medievo no existe información alguna, al apenas haber sobrevivido manuscritos de su primitivo fondo bibliográfico, a resultas de los estragos causados por la guerra de Independencia que culminaron en 1835 con el expolio y destrucción de sus libros (Domínguez, 1952: 10). En el caso del monasterio de Santes Creus la destrucción no alcanzó a su archivo y biblioteca, a pesar de lo cual la información que para nuestro caso se deriva de los materiales conservados es nula.

Unus inter pares

El manuscrito del Orfeó Català no fue el único dedicado en exclusiva al culto de María que circuló, en su época, dentro del marco histórico-geográfico en el que se ubica la Corona de Aragón. Cabe destacar, en primer lugar, un manuscrito cuyo título reza: *Officium beate virginis virginis (sic) Marie: compilatum et ordinatum per serenissimum principem dominum Karolum Dei gracia Iherusalem et Sicilie regem illustrem* (París, Bibliothèque Nationale de France, lat. 1343) (fig. 5). Fue confeccionado para Carlos II de Anjou, rey de Nápoles y Sicilia (1285-1309), aunque

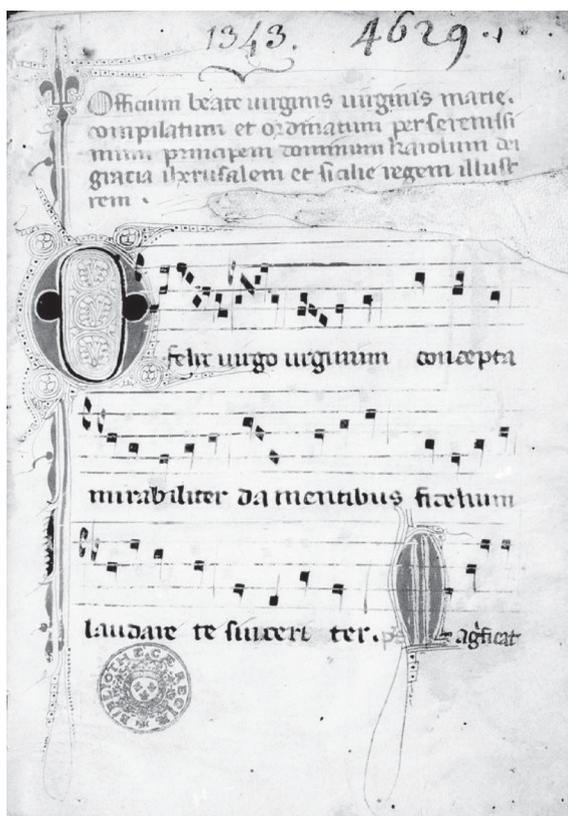


Fig. 5. *Officium beate virginis Marie* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 1343), fol. 1.

hay quien piensa que su destinatario pudo ser igualmente Carlos I (1266-1282), su padre, rey asimismo de Jerusalén a partir de 1277 (Huglo 1982: 129, nota 145). Fue él quien conquistó el reino siciliano, derrotando a los últimos representantes de la dinastía de los Hohenstaufen, cuyos derechos recayeron en Constanza, la hija de Manfredo I de Sicilia (1258-1266), que casó en Montpellier con Pedro III de Aragón, en 1262. Desatada la guerra por Sicilia, las hostilidades entre aragoneses y franceses concluyeron provisionalmente en 1295 con el tratado de Anagni, que fue sellado ese mismo año con el matrimonio de Jaime II de Aragón con Blanca de Anjou, hija de Carlos II, otro de cuyos hijos, Roberto, futuro Roberto I de Nápoles (1309-1343), casó dos años después con Violante de Aragón, hermana de Jaime II.

El manuscrito al que nos referimos data de fines del siglo XIII o principios del XIV e incluye antífonas y responsorios por lo general en notación cuadrada gregoriana, junto con una notable colección de prosas en notación medida. En la

primera sección del manuscrito se copian siete oficios de vísperas dedicados a María, uno para cada día de la semana (fols. 1-40). Dan comienzo con el Magnificat y su correspondiente antifona. Siguen un capítulo y un responsorio con su prosa y, a continuación, otra que sustituye al himno. En todos los casos enlazan con la rogativa, aquí musicada, con la que concluye el *Ave Regina caelorum*, solo que en lugar de ser a favor del orante —«da mihi»—, es a favor del rey —«da regi»— (V./ *Dignare me laudare te Virgo sacrata. R./ Da regi virtutem contra hostes suos*). Todas y cada una de las siete vísperas concluyen con una antifona y dos oraciones, la segunda, *pro rege*, siempre idéntica: «Protege domine famulum tuum regem nostrum etc».

La segunda sección del manuscrito (fols. 40-70v) se inicia con el conocido *con ductus Verbum caro factum est / de virgine Maria*, estribillo que se repite al final de cada una de las estrofas que concluyen siempre con la fórmula *de virgine Maria*. Siguen siete prosas entre las que se intercalan un credo y un gloria que, como el resto del repertorio que las acompaña en esta sección, van en notación medida. Dos responsorios, uno *Ad vespervas beate Marie* y el otro *Ad completorum*, ocupan los últimos folios (un listado detallado de las prosas del manuscrito P1343 en Anglés, 1970).

El caso del *Officium beate virginis virginis Marie* mandado hacer por el monarca de Sicilia es similar al del *Officium almiflue virginis quod composuit frater Iohannes Egidii apud Zamoram ad preces et instanciam illustrissimi Aldefonsi regis Legionis et Castelle* (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 9503, fols. 195-210). Según se desprende de su título, fue escrito por el franciscano Juan Gil de Zamora a instancias de Alfonso X el Sabio, rey de León y Castilla (1252-1284), de quien fue «humillimus scriptor». No obstante, su única copia conservada no lleva música, y ello a pesar de que la forma en que se organiza este oficio mariano, que se ciñe a los servicios de maitines y laudes, invite a ello.

Gil de Zamora escribió el invitatorio, el himno y las antífonas que acompañan a los salmos, así como las que siguen a las tres lecciones de los tres nocturnos de maitines. También las cinco antífonas de laudes, el himno y la antifona que sirve de conclusión a este oficio, a la que precede el *Ave Maria*. La letra tanto de las antífonas de los salmos de maitines como las de laudes se reduce a una estrofa. En cambio, las lecciones llevan dos que, salvo en un caso, son de siete versos de los que los tres o dos últimos se repiten, salvo excepción.¹²

Sería inútil aventurar el estilo musical del *Officium* mariano de Gil de Zamora, conocido autor del tratado *Ars musica* (Roma, Biblioteca Vaticana, ms. H.29), en el hipotético caso de que él o alguien distinto a su persona lo musicase. Si fue así o al menos si se proyectó añadirle música, aquellas antífonas cuya letra sugiere una

¹² Edición de la letra del *Officium almiflue virginis* en Fita, 1885: 381-391.

alternancia entre uno o más solistas sugieren a su vez una escritura musical medida. En términos generales, tienen un carácter más narrativo que el del resto del repertorio, lo cual nos recuerda el contraste —formal, incluso— entre cantigas de loor y cantigas de milagros de la magna colección de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso el Sabio, de quien el propio Gil de Zamora diría haber compuesto, a imagen de David, «muchas y muy pulcras canciones en alabanza de la Virgen gloriosa, moduladas con sonos y ritmos pertinentes».¹³

Frente a los materiales destinados a los oficios marianos de vísperas del manuscrito del rey de Sicilia o los de maitines y laudes escritos por Gil de Zamora por encargo de Alfonso el Sabio, lo que incluye el manuscrito del Orfeo Català es una misa mariana, tanto los fragmentos del ordinario como los del propio. Lo único que falta es el credo, fácil de suplir, y en teoría la comunión. Aparentemente no se trata de una misa destinada específicamente a alguna de las cuatro grandes festividades de la Virgen (la Anunciación, que se celebra el 25 de marzo, su Purificación o Presentación del Niño en el Templo, del 2 de febrero, la Asunción, del 15 de agosto, o su Natividad, del 8 de septiembre), puesto que se copian tres aleluyas en lugar de uno (núms. 5-7), cinco *sanctus* (núms. 9-13), dos *agnus* (núms. 14-15) y tres *Ite, missa est* (núms. 19-21), agrupados por géneros (véase tabla 2). En cualquier caso, si cabe priorizar alguna de las festividades de María, esta debería ser la de la Asunción.

Lo primero a destacar a este respecto es el hecho de que tres de las prosas del manuscrito se copian entre los *agnus* y los *Ite, missa est* (núms. 16-18), mientras que el resto va tras estos últimos (núms. 22-31). La tercera de estas tres prosas es una bendición, acaso una alternativa al *Ite, missa est* en lugar de la tradicional fórmula del *Benedicamus Domino*. Las otras dos son prosas propias de la festividad de la Asunción, según se desprende de su letra y porque así lo señalan sus concordancias internacionales, prosas cuya posición en el manuscrito del Orfeo —entre los *agnus*, por un lado, y la bendición y los *Ite*, por otro—, sugiere la posibilidad de que hiciesen las veces de comunión.

Lo segundo es el pasaje del Evangelio de San Lucas (núm. 33) que en París, en la catedral de Notre Dame, era el día de la Asunción (Baltzer, 2009: 390). Entre las diez prosas que ocupan los últimos folios del corpus principal del manuscrito del Orfeo, hay una referida a la Asunción (núm. 30). Otra, según el Códice de Las Huelgas, estaría destinada a la fiesta de la Purificación de María (núm. 26), si bien por su argumento podría ser igualmente válida para la de la Asunción. Otra más celebra su Natividad (núm. 27) y una última la Anunciación (núm. 29). El resto subraya básicamente su papel de protectora de los fieles y mediadora celestial, in-

¹³ «More quoque davidico etiam, [ad] preconium Virginis gloriose multas et perpulchras composuit cantilenas sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas» (Martínez, 2003: 240).

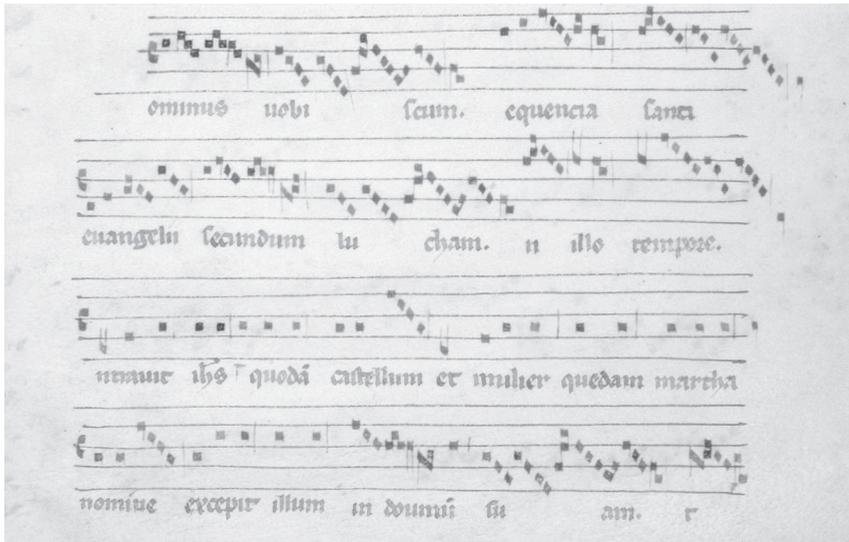


Fig. 6. Orfeo Català, ms. 1, fol. 24: inicio del Evangelio según San Lucas.

clusiue aquella cuya autoría se atribuye a Adán de San Víctor (1112-1146), susceptible de ser interpretada en no importa qué festividad del Propio de los Santos (núm. 24).

El pasaje del Evangelio según San Lucas antes referido versa sobre las figuras de Marta y María, las hermanas de Lázaro, la primera siempre en actitud activa frente a la contemplativa de la otra, dos posturas que según la Orden del Císter se reconcilian en la la Virgen, que señala así el camino a seguir a la reforma cisterciense, basada en compaginar trabajo y oración de acuerdo con la regla original de san Benito (Roux y D'Andoque, 2005: 54). Si a ello le sumamos el dato de que, según lo dispuesto en el *Exordium cistercii*, todos los monasterios del Císter están dedicados a María, «reina del cielo y de la tierra», un manuscrito que copia casi en exclusiva repertorio mariano, que hace especial énfasis en la Asunción de la Virgen —«celi terraque domina» (núm. 26, estr. v_a)— y que incluye el Evangelio emblemático de la orden cisterciense, lo más probable es que tenga que ver con alguna de sus instituciones, aunque falten las pruebas conclusivas (fig. 6).

Partiendo de la hipótesis de que el manuscrito 1 del Orfeo Català proceda o al menos fuese utilizado cerca del lugar donde se supone que se hallaba a principios del siglo XIX, el monasterio de Santes Creus adquiere primacía sobre cualquier otro de su entorno. Ante todo, por albergar los sepulcros reales que complementaban el panteón de Poblet, lo cual nos remite al caso del real monasterio cisterciense de Las Huelgas y su célebre códice. A continuación por el mecenazgo ejercido por la muy piadosa Blanca de Anjou, segunda esposa de Jaime II, sobre el monasterio de

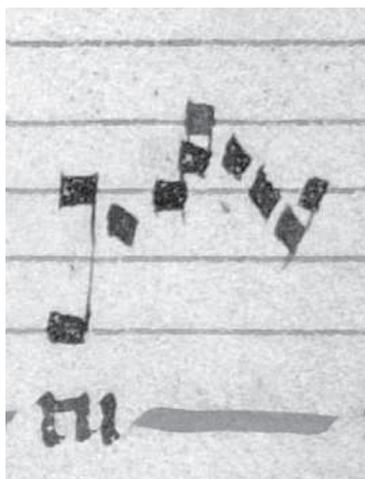


Fig. 7. *Princeps ecclesie*
(Boci, 18): detalle.

Santes Creus, que ha quedado reflejado en la puerta del claustro con las flores de lis reales (Morales, 2018); recordemos que se trata de la hija de Carlos II de Nápoles, el destinatario del *Officium beate virginis Marie*, si no lo fue su abuelo, que dadas sus características no debió pasar desapercibido en el entorno más próximo del monarca siciliano. También por el vínculo que supone con la capilla real el que en el momento de su formación, en 1297, Jaime II solicitase la incorporación a ella de dos frailes cantores de Santes Creus, al tiempo que el abad se convertía en su capellán mayor. Finalmente, por las propias características del manuscrito, que ofrece un mayor número de concordancias con el Códice de las Huelgas que con cualquier otro.

En el caso de este último la evidencia que aporta el propio manuscrito lo vincula a la institución monástica castellana, mientras que del manuscrito del Orfeó Català no se deriva pista alguna sobre el particular. No ayuda a ello la falta de información documental y la pérdida de fuentes musicales, que acaso hubiesen aportado alguna luz sobre la que probablemente sea la única característica distintiva de la notación de los tres primeros fascículos del manuscrito, a la que ya aludimos en páginas anteriores: la de que en aquellos grupos formados por cuatro o más notas, en caso de que la altura de la última sea superior a la de la nota anterior, se escribe ligada a ella (fig. 7) (Lütolf, 1970: I, 221-222). Por lo demás, el manuscrito emplea íntegramente la notación cuadrada, pudiendo distinguirse entre aquellas piezas o fragmentos del repertorio litúrgico gregoriano y las prosas y tropos polifónicos de *sanctus* y *agnus*, estos últimos aparentemente escritos en un sistema semimensural libre. En ello coinciden con el repertorio del manuscrito 44 de Tarragona, con el que, por lo demás, su notación no comparte otros rasgos o características.



Fig. 8. Ángel en actitud de sonar la zanfoña, uno de los ocho ángeles músicos pintados en la parte interior de las puertas batientes del altar relicario del Monasterio Cisterciense de Santa María de Piedra (Zaragoza). En el nimbo se lee: «CLANGAT CETUS ISTE LETUS GLOR[IOSA]», inscripción que concuerda con el inicio del tropo del primero de los sanctus del ms.1 del Orfeo Català (núm. 9). La reliquia que albergaba, una Sagrada Forma, fue donada al monasterio por el futuro Martín I de Aragón, con motivo de lo cual en 1390 se construyó el altar relicario. La inscripción sugiere una tardía circulación del tropo en el ámbito cisterciense de la Corona catalano-aragonesa (© Madrid, Real Academia de la Historia).

A diferencia del Códice de Las Huelgas, cuyas enmiendas y añadidos demuestran haber sido objeto de un uso continuado, o el del manuscrito del rey de Sicilia, cuyo repertorio fue corregido de forma sistemática para adaptarlo a los principios de la notación mensural (Bell, 2006: 355), el manuscrito del Orfeo Català no fue objeto de modificación alguna, de lo cual no se deriva necesariamente que su repertorio no se siguiese interpretando por algún tiempo. Acaso quepa considerar como única modificación el añadido del último fascículo, cuyas características de escritura, tanto en el sentido musical como en el literario, demuestran ser claramente un apéndice que nunca llegó del todo a completarse, quedando por trazar todas sus letras capitulares. Ello deja abiertas nuevas posibilidades respecto al origen del corpus principal del manuscrito y, desde luego, a que el monasterio de Santes Creus o cualquier otro de la Orden del Císter no fuese su primer destinatario.

*Grabación: Ligeriana, 2001		Fuente litúrgica	Concordancias	Observaciones	Ediciones (OC1)
1.	Salve sancta parens*	1v GR [98] Introito. Misa votiva B.M.V.		V/ «Virgo Dei» (no «Eructavit»)	
2.	Kyrie. Rex virginum amator*	1v GR IV Kyrie Cunctipotens genitor Deus	[(2v): Hu 1, etc.]	AH 47.8 «De Beata M.V.»	
3.	Gloria. Spiritus et alme	1v GR IX In festis B.M.V.	[(3v): Hu 6; Z 1, etc.]		
4.	Benedicta et venerabilis	1v GR [98] Gradual. Misa votiva B.M.V.	[(2v): Hu 7; Z 2, etc.]		
5.	Alleluya. Virga Iesse floruit*	1v GR [96] Aleluya. Misa votiva B.M.V.			
6.	Alleluya. Letabitur Virgo in Filio	1v			
7.	Alleluya. Pulchra est Maria virgo	1v			
8.	Recordare. Ab hac familia*	1/2v GR 448 Ofertorio. Misa «Septem dolorum B.M.V.» Bfc 5 (c.f. Ab hac familia)	Hu 12; W1 315; LoD 35 F 675, LoD 36: O vera, o pia (3v) Worc [97]: Singularis et insignis (3v)	AH 49.634 «De Beata M.V.»	Anglés, 1931: iii, 18-19 Gómez, 1979: núm. 1
9.	Sanctus. Clangat cetus*	1/2v Thannabaur, 1962: melodía 53, tropo 30	Hu 16 Tort135, f. 18v-19	AH 47.378 «Hosanna» Relicario Monasterio de Piedra: «Clangat cetus iste letus glor...»	Anglés, 1931: i, 127-128 Gómez, 1979: núm. 2 Lütolf, 1970: núm. 40
10.	Sanctus. Sospitati dedit mundum*	1/2v GR II Fiestas solemnes Thannabaur, 1962: melodía 203, tropo 208			Anglés, 1935: 243-244 Gómez, 1979: núm. 3 Lütolf, 1970: núm. 41
11.	Sanctus. Ad honorem Virginis*	1/2v Thannabaur, 1962: melodía 83, tropo 3			Anglés, 1935: 244-245 Gómez, 1979: núm. 4 Lütolf, 1970: núm. 42
12.	Sanctus. Clemens et benigna*	1/2v GR IV Fiestas dobles Thannabaur, 1962: melodía 49, tropo 32			Gómez, 1979: núm. 5 Lütolf, 1970: núm. 43

13.	Sanctus. Te laudant agmina*	1/2v	GR IV Fiestas dobles Thannabaur, 1962: melodía 49, tropo 221	Hu 15	AH 47.344 «Hosanna»	Anglés, 1931: iii, 23 Gómez, 1979: núm. 6 Lütolf, 1970: núm. 44
14.	Agnus. Ave Maria*	1/2v	GR IX In festis B.M.V. Shildbach, 1967: melodía 114, tropo 12			Gómez, 1970: núm. 7 Lütolf, 1970: núm. 69
15.	Agnus. Crimina tollis*	1/3v	GR IX In festis B.M.V. Shildbach, 1967: melodía 114, tropo 25	Hu 23 (2v) Barc139, 1; Bfc 7; P11411, 4; Fm4, 1 (3v); OS 3 (4v) Hu 24: Regula moris (3v) Vall 1: Ave Maria (3v)	AH 47.453	Anglés, 1931: iii, 31-32 Gómez, 1979: núm. 9 Handschin, 1928: 535 Lütolf, 1970: núm. 70
16.	O florens rosa*	1v	CD 203438: Assumptio Marie	Bfc 3, etc.		
17.	Ave regina celorum, mater*	1v	CD g02261: Assumptio Marie	varia		
18.	Princeps ecclesie, pastor ovilis	1v		varia	Benedicciones episcopales	
19.	Ite, missa est	1v	GR XI			
20.	Ite, missa est	1v				
21.	Ite, missa est	1v				
22.	Eterni numinis	1v	prosa	Hu 55 «de sancta María la real» Hu 75: De Christi corpore		
23.	Ave maris stella*	1v	prosa			
24.	Superne matris gaudia*	1v	«alia prosa in honore beate Marie»	P904, f. 257v-258v «sequentia» P14452, f. 125v-126v «De quolibet sancto»	Adán de San Víctor	
25.	Virgine preconia	1v	prosa			
26.	Decorata celesti solio	1v	prosa «In honore beate Marie»		AH 10.94 «In Purificatione M.V.»	
27.	Nativitas Marie virginis	2v	CD ah54188: prosa		AH 54.188 «In Nativitate M.V.»	Gómez, 1979: núm. 11
28.	Marie preconio*	2v	CD ah54249: prosa		AH 54.249 «De Beata M.V.»	Anglés, 1935: 229-230 Gómez, 1979: núm. 12
29.	Promereri summe laudis*	2v	prosa «In honore beate Marie»	Hu 50; Tort133, 1 MaL 1: Conlaudemus omnes	AH 34.79 «In Annuntiatione BMV»	Gómez, 1979: núm. 13
30.	Potestati magni maris*	2v	prosa		«Assumptio Marie»	Anglés, 1935: 227-228 Gómez, 1979: núm., 14
31.	Gloriose matris Dei*	2v	prosa			Gómez, 1979: núm. 15
32.	Evangelium secundum Iohanem	1v	Io 14: 23-31		Domingo de Pentecostés	
33.	Evangelium secundum Lucham	1v	Lc 10: 38-42		Festividad de la Asunción ?	
34.	Evangelium secundum Matheum	1v	Mt 24: 27-35		Domingo XXIV tras Pentecostés	

Tabla 2. Barcelona, Orfeo Català, ms. 1: repertorio y concordancias.

Fuentes musicales

AH

Analecta Hymnica Medii Aevi, 55 vols., Cl. Blume, G. M. Dreves y H. M. Bannister (eds.), Leipzig: Reisland, 1886-1922, <<https://archive.org/details/analectahymnicam>>.

BARC139

Barcelona. Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 139.

BFC

Barcelona. Archivo provincial de los frailes capuchinos de Cataluña, ms. 7.6.10.

BOCI

Barcelona. Centro de Documentación (antes Biblioteca) del Orfeó Català, ms. 1, <www.cedoc.cat/ca/ars-antiqua-manuscrit-1>.

CD

Cantus Database, <<http://cantus.uwaterloo.ca>>.

F

Florença. Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteus XXIX, 1.

FM4

Friburgo. Bibliothèque de la Maigrange, ms. 4.

GR

Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis, Roma-Tournai: Desclée, 1908.

HU

Burgos, Monasterio de Las Huelgas, ms. 11.

LAMB 457

Londres. Lambeth Palace, ms. 457.

LoD

Londres. British Library, Add. 27630.

MAL

Madrid. Biblioteca Lázaro Galdiano, ms. 662.

OS

Osnabrück. Bischöfliches Archiv, ms. s.s.

OB DIGBY 2

Oxford. Bodleian Library, Digby 2.

P904

París. Bibliothèque Nationale de France, lat. 904 (Gradual de Rouen).

P1343

París. Bibliothèque Nationale de France, lat. 1343 (*Officium beate virginis...*).

P5247

París. Bibliothèque Nationale de France, lat. 5247.

P11411

París. Bibliothèque Nationale de France, lat. 11411.

P14452

París. Bibliothèque Nationale de France, lat. 14452 (Gradual de San Víctor).

TARR

Tarragona. Archivo Histórico Archidiecésano, frag. s.n.

TARR6

Tarragona. Archivo Histórico Archidiecésano, frag. 6.

TARR44

Tarragona. Archivo Histórico Archidiecésano, ms. 44.

TORT135

Tortosa. Biblioteca de la Catedral, C 135.

VALL

Vallbona de les Monges. Archivo del Monasterio de Santa María, ms. 1bis .

W₁

Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, Helmstad. 628, <<http://diglib.hab.de/mss/628-helmst/start.htm>>.

WORC

Worcester. Cathedral Library, Add. 68.

Z

Zamora. Archivo Histórico Provincial, perg. Mus. 184.