

# UNA FUENTE DESATENDIDA CON REPERTORIO SACRO MENSURAL DE FINES DEL MEDIOEVO: EL CANTORAL DEL CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN DE PALMA DE MALLORCA [E-Pm]<sup>1</sup>

MARIA DEL CARMEN GOMEZ MUNTANÉ\*

El Museo Diocesano de Palma de Mallorca cuenta entre sus fondos con un precioso cantoral fechable en la primera mitad del siglo XV que procede del convento mallorquín de la Concepción, según reza una nota escrita a lápiz en la parte interior de su cubierta. Como tantos otros manuscritos musicales españoles, fue Higinio Anglés quien lo descubrió en 1932, cuando recopilaba los materiales para escribir su célebre *La música a Catalunya fins al segle XIII*.<sup>2</sup> A Anglés le llamó especialmente la atención una de las piezas del cantoral, a saber, su versión del Canto de la Sibila, a través de cuyas acotaciones dedujo que procedía de un monasterio de monjas cuyo nombre no indica.<sup>3</sup> Aparte de transcribir el refrán y la primera estrofa del canto sibilino, el ilustre musicólogo menciona otra de las piezas del cantoral, el *Sanctus*. *Clangat cetus*, bien conocido por varias fuentes españolas del medioevo.<sup>4</sup> El *Sanctus* dice que empieza en el fol. 9 y la música de la Sibila en el fol. 84v; puesto que ambos coinciden con los que da la foliación moderna del manuscrito y no con la antigua, ya que al cantoral le faltan algunos folios, cabe deducir que éstos ya faltaban cuando Anglés lo vio por vez primera, siendo él acaso quien le añadió su nueva foliación.

Veinte años después de la aparición del libro de Anglés, Lorenzo Pérez vuelve a mencionar el cantoral en un librito dedicado al Canto de la Sibila en Mallorca. Pérez, a diferencia de Anglés, dice que procede del Monasterio de la Concepción, al que identifica con el desaparecido Convento de Santa Margarita, y reproduce el folio con el que empieza la Sibila, señalando que la versión está incompleta.<sup>5</sup>

En un estudio sobre el *Sanctus* publicado a principio de los años sesenta, Peter J. Thannabaur menciona escuetamente el cantoral de Mallorca.<sup>6</sup> Por su parte Reinhard Strohm llamó la atención sobre la presencia en el manuscrito de dos *Patrem* polifónicos, en un Congreso celebrado en Cividale del Friuli en agosto de 1980, señalando de paso que el

\* Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>1</sup> Este artículo ha sido posible gracias a un programa de investigación DGICYT del Ministerio Español de Educación y Ciencia, que me permitió realizar sendas estancias de trabajo en Palma de Mallorca en enero de 1996 y en marzo de 1997. Deseo expresar mi gratitud al Dr. Juan Rosselló y a todo el personal del Museo Diocesano de Palma, por el trato exquisito recibido durante los días que pasé con ellos, y a la Sra. Madelaine Jaume, autorizada guía de los monasterios mallorquines.

<sup>2</sup> H. ANGLÉS: *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935. (Reed. 1988), 298 nota 1.

<sup>3</sup> H. ANGLÉS: *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, 302.

<sup>4</sup> H. ANGLÉS: *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Tabla II.6 y p. 152, de forma respectiva.

<sup>5</sup> L. PÉREZ: *Sa Sibil·la en la noche de Navidad*, Palma, 1955, 6 ss.

<sup>6</sup> P. J. THANNABAUR: *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts*, München, 1962, n° 243.

manuscrito contiene "altri *Patrem, Sanctus* e prose in *cantus fractus*".<sup>7</sup> Strohm, que indica la concordancia de uno de los dos *Patrem* con dos fuentes musicales no españolas y transcribe el íncipit del otro,<sup>8</sup> vuelve a aludir a ambos en el apartado referido a la "Simple polyphony" de su reciente libro *The rise of European Music 1380-1500*.<sup>9</sup>

No cabe duda de que la presencia de polifonía, de piezas en *cantus fractus*, de piezas tropadas y del Canto de la Sibila en un mismo manuscrito constituyen un notable aliciente para su estudio, al que dedicamos las páginas que siguen a modo de aproximación.

El cantoral del siglo XV del Museo Diocesano de Palma de Mallorca (sin signatura [*E-Pm*]), es un manuscrito de notables dimensiones, 530 x 380 mm, encuadernado en tapas duras (madera recubierta de cuero), con refuerzos metálicos. Su estado de conservación es bueno, a pesar de que le faltan catorce o quince folios. En la actualidad cuenta con 123 folios, numerados en lápiz en el extremo superior derecho del recto. El verso lleva la numeración original, en números romanos, al centro del margen izquierdo. En su día el cantoral constaba de doce fascículos completos, de los cuales los once primeros eran sexternios y el último un ternio. En la actualidad faltan: 1. Los diez primeros folios del primer fascículo, de los cuales el primero no iría numerado, a no ser que el fascículo tuviese un folio de menos -once en lugar de doce-, puesto que el último es el fol. XI en lugar del XII, como correspondería 2. El cuarto folio del fascículo sexto (fol. LXIII) 3. El último del fascículo octavo (fol. XCV) 4. El tercero del fascículo noveno (fol. XCVIII) y 5. El cuarto y el quinto del fascículo onceavo (fols. CXXIII-CXXIV). Además los márgenes de los folios CI, CV y CXXVI están cortados. Por otra parte los cuatro bifolios internos del fascículo décimo debieron desprenderse alguna vez del manuscrito, siendo reencuadernados por error entre los folios primero y segundo del fascículo undécimo, algo que no tuvo en cuenta el autor de su numeración moderna; de ahí que al fol. CIX original (= fol. 97) le siga el fol. CXVIII (= fol. 98), al fol. CXX (= fol. 100) el fol. CX (= fol. 101), y al fol. CXVII (= fol. 108) el fol. CXXI (fol. 109). [Ilustración I]

El cantoral fue escrito por un sólo individuo, que dejó en blanco los tres últimos folios y el recto del fol. CXXXIV (= fol. 120v), el último con foliación original. En el siglo XVI éstos fueron aprovechados por un segundo copista para añadir tres fragmentos gregorianos; de paso introdujo algunas enmiendas a lo largo del manuscrito, síntoma de que en sus días todavía se utilizaba. La parte original del manuscrito lleva ocho pentagramas por folio, con la raya del Fa en rojo y la del Do en amarillo, rasgo obviamente arcaizante. Las piezas polifónicas y el Canto de la Sibila se copian en dos columnas contrapuestas por página. A juzgar por el fol. LVIIr (= fol. 48v), que quedó libre en parte, la caja de la copia y las líneas de las casillas en las que se inserta el texto se trazaron antes que los pentagramas.

Las iniciales que corresponden al *incipit* de los fragmentos son rojas con adornos lilas o azules con adornos rojos. Todas las inscripciones están en rojo, en tanto que el texto y la música van en negro. El cantoral, cuya apariencia es lujosa a pesar de que carece de miniaturas, presenta signos de uso en el extremo inferior derecho de los folios, algunos de

7 R. STROHM: "Polifonie più o meno primitive. Annotazioni alla relazione di base e nuove fonti", *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*. (edit. por C. Corsi y P. Petrobelli) Roma, 1989, 88. El profesor Strohm ha tenido la gentileza de indicarme que su conocimiento del manuscrito se basa en algunas fotografías tomadas en los años cincuenta por Bruno Stäblein.

8 R. STROHM: "Polifonie più o meno primitive....", 89 y 92, de forma respectiva.

9 R. STROHM: *The rise of European Music 1380-1500*, Cambridge, 1993, 338

los cuales fueron reforzados con trozos de pergamino que debe ser el que falta de los márgenes de los fols. CI, CV y CXXVI.

El contenido del cantoral no se corresponde con el de ningún libro litúrgico típico. No sabemos qué es lo que había en sus primeros diez o nueve folios, pero habida cuenta de que en el primero de los que se conservan aparece el final del Sanctus y el Agnus XVIII [LU 63], es probable que llevaran distintos fragmentos del Ordinario de la Misa; además en el fol. LXVIIIr (= fol. 58v) se hace referencia a tres Sanctus "notats en lur loch e officii demunt" que, como no aparecen por ninguna parte, irían en los susodichos folios. Tras el Agnus XVIII sigue una sección dedicada a los himnos del Ordinario del Oficio tanto de laudes como de las horas tercia, sexta y nona (fols. Xr-XVr = fols. 1v-6v). A continuación se dan los cantos del Ordinario de la Misa -Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus e Ite, missa est- para las Festividades de la Virgen, las Fiestas dobles, las de los Santos Apóstoles y las de nueve y las de tres lecciones, seguidos de los destinados a la Misa y el Día de difuntos -en ambos casos Kyrie, Sanctus, Agnus y Requiescant in pace (fols. XVIv-XXXIIv = fols. 7r-23r). Siguen luego las antífonas del Ordinario del Oficio para vísperas y completas (fols. XXXIIr-XLIIIr = fols. 23v-34v), y ocho prosas y secuencias y tres verbetas para el Propio del tiempo y el Común de los Santos, además de una secuencia para el Oficio de difuntos (fols. XLIVv-LIXr = fols. 35r-50v). La sección siguiente incluye ocho fragmentos del Ordinario de la Misa, de los cuales cinco son Credos -dos de ellos polifónicos- y tres son Sanctus (fols. LXv-LXXIV = fols. 51r-61r). Viene luego el Oficio de la Adoración de la Cruz (fols. LXXIr-LXXXIV = fols. 61v-66r), y el Oficio de la Virgen, con las antífonas y responsorios de maitines y laudes para todos los sábados del año (fols. LXXVIr-XCIV = fols. 66v-81r). Tras una lectura evangélica, sin música, para antes de la ceremonia del Lavado de los pies el día de Jueves Santo (fols. XCIVr-XCVIv = fols. 81v-84r), sigue la versión del Canto de la Sibila incluida en la 9ª Lección de los Maitines de la Navidad (fols. XCVIv - [XCVIIIr] = fols. 84v-86v). Viene luego el Oficio vísperas, maitines y laudes y el Propio de la Misa de la Fiesta del arcángel San Gabriel, "custos deffenedor d'est regne", celebrada el 24 de marzo (fols. XCIXv-CXIIv = fols. 87r-97v, 101r-103r), de la Fiesta de la aparición del arcángel San Miguel, del 8 de mayo (fols. CXIIr-CXXr = fols. 103v-108v, 98r-100v), y de la Fiesta del arcángel San Rafael, del 24 de octubre (fols. CXXIV-CXXXv = fols. 109r-116r). La última sección del manuscrito la ocupan veintinueve fórmulas gregorianas de *Benedicamus*, de las cuales al menos dos son *contrafacta*: la del Oficio del miércoles, jueves y viernes de Pascua, que "se diu en so de *Angelus Domini*" [LU 787], y la de Quinquagesima, que va "en so de *Capere valcamus*" (fols. CXXXr-CXXXIVv = fols. 116v-120r). El cantoral concluía originalmente con una versión del himno *Ave maris stella* [LU 1259] (fol. CXXXIVv = fol. 120r), tras la cual el copista del siglo XVI añadió el himno *Virgo prudens et formosa* y dos Glorias gregorianas (fols. 120v-123r).

De la descripción de su contenido se deduce que el cantoral mallorquín mezcla el Gradual con el Antifonario y con fragmentos del Prosario, del Leccionario y del Himnario, por lo que pienso que se trata del tipo de libro litúrgico al que Michel Huglo llama *Breviario-Misal* notado, "qui fusionnait en un volume épais d'assez grand format une bonne demidouzaine de livres liturgiques".<sup>10</sup> Huglo señala que este tipo de libros, que servían tanto para la Misa cantada como para todos los Oficios, se usaba con preferencia en los pequeños prioratos, en los conventos de monjas y en las iglesias parroquiales, y que la mayoría de los

<sup>10</sup> M. HUGLO: *Les livres de chant liturgique*, Brepols, 1988, 127, nº 9.

que se han conservado proceden de Italia.<sup>11</sup> No es éste el caso de nuestro cantoral, cuyas numerosas inscripciones están todas en catalán y que por tanto debió ser escrito y usado en tierras del reino de Aragón. Además el tipo de iniciales que lo adornan son características de otros manuscritos aragoneses de finales del siglo XIV y del siglo XV.

Como ya observó Anglés, el Breviario-Misal de Palma de Mallorca perteneció a un convento de monjas, porque así se deriva de sus acotaciones. Por ejemplo, la secuencia de difuntos va encabezada por una inscripción que dice que se canta "a cos present de alcuna deffuncta"; en el Oficio de la Adoración de la Cruz se menciona a "les sos", y también a "duas bonas cantoras" y a "duas infantonas", "donselas" o "nines petites"; en el Canto de la Sibila se dice que su interpretación debía correr a cargo de "una bona cantora". Por tanto resulta verosímil que el manuscrito proceda del Convento de la Concepción, tal como indica la nota que le fue añadida en fecha reciente y como asegura Lorenzo Pérez, quien no obstante confunde al identificar el susodicho convento con el de Santa Margarita.

Este último fue fundado en Palma de Mallorca poco después de que la isla fuese reconquistada a los moros por Jaime I, en 1229. Filial del monasterio catalán de las Dones de Jonqueras, en 1232 se tiene noticia de que ya existía, puesto que en aquel año el monarca recomendaba a los ciudadanos de Palma que llevasen allí a sus hijas para que aprendiesen la doctrina cristiana. Tras ocupar algunas sedes provisionales, en 1279 el Convento de Santa Margarita se instaló definitivamente cerca de una de las puertas de la muralla que rodeaba la ciudad, la llamada "Porta pintada", en lo que hoy es el solar que ocupa el Hospital militar. El 26 de abril de 1837, cumpliendo una orden del Gobierno español, las monjas agustinas de Santa Margarita tuvieron que abandonar su convento y pasar al de la Concepción, sito en la misma ciudad de Palma.<sup>12</sup> Del de Santa Margarita ya sólo queda en pie la iglesia gótica.

Por su parte el Convento de religiosas de la Concepción proviene de la comunidad fundada en 1351 en el Puig de Pollença por sor Flor Ricomá, que se constituyó canónicamente veinte años más tarde. Tras abrazar la regla de San Agustín, en abril de 1388 las monjas de la Concepción recibieron el título de canonesas regulares. Favorecidas por múltiples dádivas y privilegios reales, a su iglesia-santuario acudían gentes venidas de toda Mallorca a adorar una talla milagrosa de la Virgen. La imagen estaba colocada en el altar mayor de la iglesia, presidido desde mediados del siglo XV por un magnífico retablo obra de Miguel de Alcaynés y circundado por un coro de sillería gótica. A un lado y otro de la nave central había dos capillas, las del lado derecho dedicadas una a la Pasión y la otra a la Asunción de la Virgen, y las del izquierdo al arcángel San Gabriel y a San Juan Bautista. La iglesia disponía de un suntuoso monumento para celebrar los oficios y ceremonias de la Pasión por Semana Santa y de un órgano, que fue donado a fines del siglo XIV por Vicente Bertrán, presbítero y beneficiado suyo. Siguiendo las directrices del Concilio de Trento, el obispo Diego de Arnedo ordenó en 1567 el traslado a las ciudades de todas las comunidades

<sup>11</sup> M. HUGLO: *Les livres de chant liturgique...* El cantoral de Palma no lleva salmo alguno, seguramente porque su copista sabía que la institución a la que estaba destinado disponía de un "p[s]altiri notat" al que remite (fol. LXXViv = fol. 66r).

<sup>12</sup> Los datos históricos referentes al Convento de Santa Margarita están tomados de J. ROSSELLÓ: *Constituciones del Monasterio de Sta. Margarita*, Palma, 1983, 34, quien a su vez los toma de B. PIÑA: *El Monasterio de Sta. Margarita*, Palma, 1953 y de G. MUNAR: *Llibre de les Constitucions del monestir de senta Margarida en la ciutat de Malorches*, Palma, 1964. Se conserva una preciosa imagen de la "Porta pintada", con el Convento y la iglesia de Sta. Margarita al fondo, que forma parte de una de las tres escenas de la predela del retablo de Sant Jordi pintado por Pere Nissart entre 1468 y 1470; predela y retablo están en el Museo Diocesano de Palma. G. LLOMPART: *La pintura gòtica a Mallorca*, Barcelona, 1987, lámina 89, reproduce la escena de la predela, que representa la entrada de Jaime I en la ciudad musulmana de Mallorca.

religiosas mallorquinas. La del santuario del Puig de Pollença fue llevada a Palma, en donde en 1577 se instaló en el edificio que todavía ocupa, en el llamado Puig del Sitjar.<sup>13</sup> Allí se conserva todavía parte del retablo de su altar mayor, en uno de cuyos plafones puede verse al Ángel custodio rodeando con sus brazos el monasterio del Puig de Pollença.<sup>14</sup> En el Museo Municipal de esa ciudad quedan otras tablas que pertenecieron a su antiguo monasterio, entre las que destaca una de Francesc Comes fechada en 1390, en la que se representa a la Virgen con el niño rodeados por seis ángeles que portan instrumentos musicales; los instrumentos representados son, de izquierda a derecha, un órgano portátil, un laud, unos címbalos, una flauta travesera, un rabel y otro laud, éste de dimensiones pequeñas.<sup>15</sup> [Ilustración II]

No existen argumentos en contra de que el cantoral del siglo XV del Museo Diocesano de Palma pueda proceder del Convento de Santa Margarita, salvo el de que existen argumentos a favor de que proceda del Convento de la Concepción. Recordemos que en la iglesia del Puig de Pollença había cuatro capillas laterales. Una estaba dedicada a San Gabriel, el arcángel de la Anunciación, la música de cuya Fiesta -tanto el Oficio como el Propio de la Misa- ocupan amplio espacio en el cantoral. Otra capilla estaba dedicada a la Pasión y en ella es donde seguramente se adoraba la Vera Cruz que custodiaba el templo;<sup>16</sup> de forma significativa el cantoral da completo el Oficio de la Adoración de la Cruz para el día de Viernes Santo. Además, una de las tres verbetas que lleva es para la Fiesta de San Juan Bautista, a quien estaba dedicada la tercera de las capillas, y otra es para el día de la Asunción, a la que estaba dedicada la cuarta capilla. Las coincidencias son demasiado notorias como para tratar de relacionar el cantoral con un monasterio distinto al de la Concepción, que, por si fuese poco, es del que la nota escrita en el interior de su cubierta dice que procede. Hoy en día ya nadie recuerda quién escribió la nota ni el motivo por el que el cantoral se halla en el Museo Diocesano de Palma y no en el convento de la comunidad para la que debió ser escrito.

Al margen del repertorio gregoriano tradicional tanto del Oficio como de la Misa, el cantoral mallorquín transmite algunas piezas de especial relevancia. Por una parte están los dos Credos polifónicos. Por otra un conjunto de ocho piezas monódicas en notación mensural, de las cuales tres son secuencias y cinco son fragmentos del Ordinario -dos Credos y tres Sanctus-. Por último están las prosas, secuencias y verbetas gregorianas y el Canto de la Sibila. Prosas, secuencias, verbetas y fragmentos mensurales a una o más voces se copian seguidos a partir del fol. XLIVv (= 35r), que pertenece al cuarto fascículo, y hasta el fol. LXXIV (= 61r), que es el último del sexto, en cuyo recto (fol. 61v) empieza el Oficio de la Adoración de la Cruz; los interrumpe tan sólo el Credo I gregoriano (fol. LXv = 51r). El Canto de la Sibila va inserto entre los fascículos octavo y noveno.

El primero de los dos *Patrem* polifónicos que copia el cantoral está incompleto, puesto que falta uno de los cuatro folios que lo llevaba (fols. LXIr-LXIIr, LXIVv = fols.

<sup>13</sup> Los datos sobre el Convento de la Concepción están tomados del libro de D. ZAFORTEZA: *Del Puig de Pollensa al Puig del Sitjar*, Palma, 1945, I, cap. II, III y V.

<sup>14</sup> Reproducido por G. LLOMPART: *La pintura gòtica a Mallorca*, lám. 58.

<sup>15</sup> La tabla de Comes recuerda a otras tablas gòticas aragonesas que reproducen idéntico o parecido modelo iconográfico, y en particular a dos de Pere Serra (1357-1404): una la llamada Virgen de Tortosa -hoy en el Museu Nacional d'Art de Catalunya- y otra del monasterio de Sant Cugat del Vallés. En ambas aparece la Virgen y el niño rodeados de seis ángeles con instrumentos musicales en sus manos, que coinciden con los que representa Comes salvo en el caso de los címbalos y el rabel, que están sustituidos por el salterio y el arpa. La mayoría de estas tablas se reproducen en la Tesis doctoral de J. BALLESTER: *Iconografía musical a la Corona d'Aragó (1350-1500)*, Bellaterra, 1995, que compara y estudia los instrumentos que en ellas se representan.

<sup>16</sup> D. ZAFORTEZA: *Del Puig de Pollensa al Puig del Sitjar*, I, 59.

52v54r) [*E-Pm*, Nr. 5 (ver Tabla I)]. Tal como dice Strohm, se conocen otras dos versiones de esta obra a dos voces. Una la lleva un bifolio adjunto a un Gradual de principios del siglo XV que era de la catedral de Cividale del Friuli, en Italia (Museo Archeologico Nazionale, Cod. LXXIX [*I-CF* 79], N° 2). La otra aparece en un fragmento de un Misal del monasterio benedictino de Munkapverá, en Dinamarca, copiado en 1473 por Jón Porlaksson en Islandia (Kopenhagen. Det arnamagnaeanske Institut, Ms. An 80, 8° [*DK-Kar* 80], n° 2).<sup>17</sup> Ambas versiones también son fragmentarias -la italiana sólo llega hasta la frase "per quem omnia facta sunt" y la danesa hasta "apostolicam ecclesiam"-, lo cual impide disponer de una versión completa de este *Patrem*.<sup>18</sup> El segundo *Patrem* polifónico (fols. LXVIv-LXVIIIr = fols. 56r58v) [*E-Pm*, Nr. 7] carece de concordancias conocidas aunque su estilo no difiere del del anterior. [Ilustración III]

Si el primer *Patrem* no es más que una versión mensural armonizada del Credo IV [LU 71], el segundo parte de la primera frase del Credo I [LU 64], que las dos voces interpretan al unísono, para luego desarrollarse al margen de la tradicional entonación gregoriana. El primero va en tiempo imperfecto con prolación mayor y el segundo en tiempo imperfecto con prolación menor. Ambos son semejantes a otros *Patrem* y algún que otro fragmento del Ordinario a dos voces de fuente italiana, entre los que figura la versión del Credo IV que da el manuscrito de la Biblioteca Comunale de Siena H.I.10 [*I-Sc* 10] Nr.1, entre otros;<sup>19</sup> aparte de que la estructura rítmica de la melodía litúrgica coincide con la del primero de los *Patrem* polifónicos de Mallorca, ambos llevan dicha melodía en el superius, anomalía que sólo corrige el manuscrito *DK-Kar* 80 (Ejem. 1).

### Ejemplo 1

#### *I-Sc* 10, Nr. 1

Pa-trem om-ni-po-ten-tem, fa-cto-rem

<sup>17</sup> 17) En el último folio de un Gradual del siglo XIV de la catedral de Cividale aparece un fragmento de una de las voces del Credo, añadido en el siglo XV (Cividale del Friuli. Museo Archeologico Nazionale, Cod. LVIII [*I-CF* 58], N° 5). Para una breve descripción de los dos Graduales de Cividale y del Misal danés ver K. VON FISCHER; M. LÜTOLF: *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, Répertoire International des Sources Musicales [RISM] BIV3/4*, München, 1972, 415-416 (vol. 3) y 748-75 (vol. 4).

<sup>18</sup> La versión polifónica de Cividale del Friuli está transcrita por K. VON FISCHER; A. GALLO: *Italian Sacred and Ceremonial Music, Polyphonic Music of the Fourteenth Century [PMFC]*, XIII, Monaco, 1987, n° A7.

<sup>19</sup> El Credo *I-Sc* 10, n° 1 está transcrito por K. VON FISCHER; A. GALLO: *Italian Sacred Music, PMFC*, XII. Monaco, 1976, n° 10b.

*E-Pm*, Nr. 5

c. f.

Pa- trem om- ni- po- ten - - tem, fa- cto- rem

Refiriéndose al Credo italiano, observa Kurt von Fischer que la inversión de la posición de sus voces "seems to be a relic of a very old technique",<sup>20</sup> observación que hay que hacer extensiva al *Patrem E-Pm*, N° 5, cuyas voces se cruzan con frecuencia y cuyo estilo es marcadamente silábico; son características que comparte tanto con el Credo *I-Sc 10*, N° 1 como con otras piezas italianas a dos voces del Ordinario, así como con el segundo *Patrem* polifónico de Palma, *E-Pm*, N° 7. Para von Fischer piezas como éstas derivan de otras no mensurales a dos voces, que llevan la melodía litúrgica en una parte que la otra se limita a doblar nota contra nota, técnica que data del siglo XII y que llega hasta el siglo XV al menos en Italia; von Fischer señala como ejemplo un *Benedicamus* a dos voces de una fuente italiana de principios del siglo XV, procedente de un monasterio de la Orden dominicana.<sup>21</sup>

En el bifolio de Cividale del Friuli el primer *Patrem* polifónico del manuscrito de Palma va precedido por un Gloria a dos voces de Antonius de Cividale, conocido compositor italiano que perteneció a la Orden dominicana, cuyas actividades se centran en el primer tercio del siglo XV.<sup>22</sup> Se trata de la única fuente que transmite esta obra del autor, del que por lo demás se conoce otro Gloria a tres voces y un par formado por Gloria y Credo, también a tres voces. El Gloria a dos voces de Antonius de Cividale no parece que constituya un par de la Misa junto al Credo que le sigue en la copia; el modo en que están escritas ambas obras no coincide y además el Gloria, que no se basa en melodía litúrgica alguna, es de factura más moderna que el Credo. No obstante las dos piezas coinciden en su medida; su estilo es rigurosamente silábico salvo en el Amen, y tanto en el Gloria como en el Credo las voces se cruzan repetidamente. Es posible que tales coincidencias llevarsen a copiar ambas piezas una seguida de otra, aunque tampoco cabe descartar otras razones.

Los dos *Patrem* polifónicos del manuscrito de Mallorca forman parte de un conjunto de cinco Credos, de los cuales el primero es el Credo I gregoriano [LU 64], cuya posición se marca en el manuscrito mediante una tirita de pergamino cosida al folio que lo lleva (fol. LXv = 51r), claro indicio de su uso. Le sigue una versión del mismo Credo en *cantus fractus* (fols. LXv-LXiv = fols. 51r-52r) [*E-Pm*, N° 4], y luego el primero de los Credos polifónicos. Tras éste viene otro a una sola voz, en tiempo imperfecto con prolación menor (fols. LXIVr-LXVr = fols. 54v-55v) [*E-Pm*, N° 6], que también es el que sigue a la versión del Credo polifónico en el bifolio de Cividale [*I.CF* 79, N° 3]. [Ilustración IVa] Según el

<sup>20</sup> K. VON FISCHER: "The Sacred Polyphony of the Italian Trecento", *Proceedings of the Royal Musical Association*, C, 1973-74, 149-150.

<sup>21</sup> K. VON FISCHER: "The Sacred Polyphony of the Italian Trecento", 148-149. Se trata del manuscrito de Berlin, Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Mus. 40563 [*D-Bs* 40563], un *Psalterium cum Hymnario secundum ordinis B. Dominici*.

<sup>22</sup> Transcrito por G. REANEY: *Early Fifteenth-Century Music V, Corpus Mensurabilis Musicae [CMM]*, II, 1975, 10-11.

*RISM*, se trataría de una de las voces "eines mehrstimmigen *Patrem*",<sup>23</sup> hipótesis que no confirma el manuscrito mallorquín. El estilo de este *Patrem* monódico coincide con el de los otros dos polifónicos del manuscrito de Mallorca; en todos tiende a producirse la correspondencia de una sílaba por cada breve o semibreve y en ningún caso los valores son inferiores al de mínima. Su primera frase coincide con la del Credo I, pero el resto de la composición es distinta de la versión que da el LU - el *Patrem E-Pm*, N° 7 tampoco atiende a la versión del Credo I vaticano, a pesar de que su *incipit* coincida-. En el bifolio de Cividale tras el Credo monódico viene un Kyrie a dos voces [*I-CF* 79, N° 4] que otras fuentes internacionales de origen monástico también transmiten.<sup>24</sup>

El *Patrem* a una voz que llevan tanto el manuscrito de Mallorca como el de Cividale figura a su vez en el códice 115 de la Biblioteca capitolare de Ivrea [*I-Iv* 115], N° 87. Además existe otra versión suya modernizada, añadida en uno de los folios dejados libres de un Gradual-Antifonario monástico del siglo XIV procedente de Castilla (Madrid, Biblioteca Nacional, M 1361 [*E-Mn* 1361], N° 2).<sup>25</sup> El copista, acaso identificable con el autor del arreglo, modernizó de paso otro Credo mensural añadido al códice [*E-Mn* 1361, N° 1];<sup>26</sup> se trata de una versión del Credo I en tiempo imperfecto con prolación menor, próxima a la versión en *cantus fractus* que lleva el códice mallorquín (Ejem. 2).

### Ejemplo 2

#### *E-Pm*, N° 4



#### *E-Mn* 1361, N° 1



<sup>23</sup> K. VON FISCHER; M. LÜTOLF: *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, II, 751.

<sup>24</sup> Se trata de un manuscrito de Mulhouse, Bibliothèque Municipale, Cod. Mus. 3 [*F-MUM3*], n° 1, que lo da a tres voces, y de otro de Graz, Universitätsbibliothek, Ms. 9 [*A-Gu9*], n° 2, que lo da a dos voces.

<sup>25</sup> Transcripciones comparadas del *Patrem* según *I-Iv* 115 y *E-Mn* 1361 en H. Stäblein-Harder: *Fourteenth Century Mass Music in France*, *CMM*, 29, 1962, n° 78 y G. CATTIN; F. FACCHIN; M<sup>a</sup> C. GÓMEZ: *French Sacred Music, PMFC*, XXIII, 1989-91, n° A2. El tratado anónimo *De canto organico* que se conserva en el Archivo capitular de la catedral de Barcelona (Miscelánea 23-1), reproduce el *incipit* de otra versión mensural del Credo I distinta a las conocidas. Ver H. ANGLÈS: "De canto organico. Tratado de un autor catalán del siglo XIV", *Anuario Musical*, XIII, 1958, 22, ejem. 34.

<sup>26</sup> Transcrito por K. KÜGLE: "A fresh look at the liturgical settings in manuscript Ivrea, Bibl. Cap. 115", *Revista de Musicología*, XVI/4, 1993, 2458-2459.



Los dos Credos mensurales añadidos al Gradual-Antifonario preceden a diversos fragmentos del Ordinario del corpus inicial del manuscrito, Kyries, Glorias, Sanctus y Agnus gregorianos, lo mismo que sus demás fragmentos, al margen de los añadidos.<sup>27</sup>

A pesar de que la versión del *Patrem* de Ivrea que da el códice castellano sea de sobras conocida, quisiéramos insitir en uno de los detalles que lo distingue de las demás versiones, a saber, el breve fragmento sin texto que sigue al Amen, cuya interpretación resulta un tanto ambigua. Karl Kügle asegura en un artículo reciente que el fragmento no es más que una segunda voz añadida al Amen, convertido por tanto en polifónico;<sup>28</sup> apoya su hipótesis con una transcripción en la que corrige por tres veces el fragmento sin explicar el motivo, lo cual no deja de sorprender puesto que el resto de la pieza carece de errores. La primera corrección la aplica al pasaje de doce mínimas en proporción cuádruple que sigue a otro en proporción triple respecto al fragmento inicial, que va en tiempo imperfecto con prolación menor. En proporción triple tres mínimas equivalen a una mínima del tiempo inicial, y por tanto son doce, en lugar de cuatro, las que equivalen a una breve del tiempo imperfecto con prolación menor. En su transcripción Kügle hace equivaler doce mínimas en proporción cuádruple a una breve en tiempo imperfecto con prolación menor, con lo cual las interpreta en proporción triple y no en cuádruple (Ejem. 3).

### Ejemplo 3

*E-Mn 1361*, N° 2



La segunda corrección consiste en reducir a la mitad el valor de la longa y la semibreve que preceden a la última longa. A continuación supone que el pasaje equivalente a dos breves y una longa en tiempo imperfecto con prolación mayor con el que concluye el fragmento sin texto equivale al de dos breves y una longa en tiempo imperfecto con prolación menor con el que concluye el Amen, es decir que ambos pasajes guardan la proporción 3/2 (Ejem. 4).

<sup>27</sup> Para la descripción del manuscrito *E-Mn 1361* ver M<sup>a</sup> C. GÓMEZ: "Autour du répertoire du XIV<sup>e</sup> siècle du manuscrit M1361 de la Bibliothèque nationale de Madrid", *Aspects de la Musique liturgique au Moyen Age*, (Ch. Meyer edit.), Paris, 1991, 245-260.

<sup>28</sup> K. KÜGLE: "A fresh look at the liturgical settings in manuscript Ivrea...", 2466 ss.

## Ejemplo 4

## E-Mn 1361, N° 2

Con las correcciones señaladas, a las que además se suma la supresión del Sib de la armadura para evitar el tritono final, el Amen funciona polifónicamente. Sin ellas hay que suponer que es monódico y que tras él sigue un breve fragmento vocal o tal vez instrumental a una voz, relacionado o no con el *Patrem* que le precede.

Tras los cinco Credos, el manuscrito de Mallorca da tres Sanctus tropados mensurales a una voz. Van precedidos de una nota que dice: "Los següents versos son de aquests Sanctus los quals ia son perfetament notats en lur loch e offici demunt", Sanctus que irían en los folios perdidos del primer fascículo y que seguramente no eran tropados. El primero es el *Sanctus. Gaudeat chorus celestium* [Ch 7064] (fols. LXVIIIr-LXIXr = fols. 58v-59v) [E-Pm, N° 8] el segundo el *Sanctus. Verbum caro factum est* [Ch 21347] (fols. LXIXv-LXXr = fols. 59v-60v) [E-Pm, N° 9], y el tercero el *Sanctus. Ave verum corpus natum* [Ch 2175] (fols. LXXr-LXXiv = fols. 60v-61r) [E-Pm, N° 10]. En los tres casos sólo la parte que corresponde al tropo va en notación mensural, en tanto que el Sanctus propiamente dicho es gregoriano; en el primer caso el tropo corresponde al Sanctus II [LU 21], en el segundo al Sanctus IV [LU 27] y en el tercero al Sanctus VIII [LU 38].

El tropo *Gaudeat chorus* consta de cuatro estrofas, de las cuales las dos primeras corresponden a la primera parte de la composición, que se repite, y las otras dos a la segunda parte, que también se repite. En tiempo perfecto con prolación menor, la pieza hace uso exclusivo de breves y semibreves, que se suceden en combinaciones próximas a los viejos modos rítmicos. *Verbum caro*, también en tiempo perfecto con prolación menor, está estructurado en forma de ballata o virelai. A nuestro entender se trata de un *contrafactum*, de una adaptación a lo divino de una pieza del repertorio profano hasta el momento desconocida, a tenor de la ductilidad de su ritmo y su melodía, más propios de una danza que de una pieza del repertorio litúrgico.<sup>29</sup> Cabe notar que el primer verso del refrán coincide con el

<sup>29</sup> En una carta dirigida por Martín I de Aragón en noviembre de 1403 a su prima Violante, abadesa del monasterio de clarisas de la ciudad de Valencia, el monarca reprueba el hecho de que algunas monjas cantasen el oficio divino "ab son seglars", de los cuales el *Sanctus. Verbum caro* podría ser un ejemplo. La carta está reproducida en M<sup>a</sup> C. GÓMEZ: *El manuscrito M971 de la Biblioteca de Catalunya (Misa de*

primero de una conocida antifona [LU 469]. [Ilustración V] *Ave verum*, finalmente, se divide en tres secciones. Las dos primeras, que corresponden cada una a una estrofa de cuatro versos, se repiten (dos versos por cada repetición) y la tercera no. En tiempo imperfecto con prolación menor, este tropo de Sanctus hace uso de breves, semibreves y mínimas, lo mismo que *Verbum caro*.

Además de los Credos y Sanctus referidos, el cantoral de Palma de Mallorca lleva otras tres composiciones en notación mensural, a saber, tres secuencias a una voz. Las dos primeras concluyen un conjunto de ocho prosas y secuencias de las cuales las seis primeras son gregorianas (fols. XLIVv-XLVIIIr = fols. 35r-39v); la última va a continuación de tres verbetas que a su vez siguen a las demás prosas y secuencias. La serie comienza con la prosa *Laetabundus exultet fidelis* [Ch 10012] para las vísperas del día de Navidad; sigue con *Ad honorem virginis cantemus*, que se cantaba en la Misa de los sábados "los quals son de la festa de Nadal fins a la festa de la Verge Maria de fabrer". Luego viene la famosísima secuencia *Victimae paschali laudes* [LU 780] de la Misa del domingo de Pascua, que también se hacía servir en los domingos siguientes "fins Ascensió"; la prosa *Adsunt enim festa Pascha* [Ch 543], que "se diu a vespras lo iorn de Pascha e lo diluns e lo dimars següents", y otra prosa, *Virgine Marie laudes*, para la Misa del sábado "de Pascha fins Ascensió". Tras la secuencia *Veni Sancte Spiritus* [LU 880], que se cantaba en las vísperas de "lo iorn de Quinquessima (sic), el diluns [e] el dimars apres vinens", siguen dos de las secuencias en notación mensural: *Gaudet chorus electorum* (fols. XLIXr-LIIV = fols. 40v-43r) [E-Pm, N° 1], dedicada a los apóstoles San Pedro y San Pablo, y *Celi solem imitantes* (fols. LIIV-LIIIR = fols. 43r-44v) [E-Pm, N° 2], "universal a cascuna festa dels apòstols". [Ilustración IVb]

La prosa *Ad honorem* carece de concordancias, lo cual contrasta con la popularidad de *Victimae paschali laudes* o de *Veni Sancte Spiritus*. *Laetabundus*, *Adsunt enim* y *Celi solem* gozaron en su día de mayor o menor grado de difusión. En cambio *Virgine Maria* y la secuencia *Gaudet chorus* sólo las transmiten aparentemente algunos troparios catalanes.<sup>30</sup>

A diferencia de otras fuentes, en el cantoral mallorquín las melodías de *Gaudet chorus* y *Celi solem* emplean valores de breve y semibreve en combinaciones características del primer modo rítmico, en tiempo perfecto con prolación menor. Siguiendo la estructura de la secuencia de fines de la Edad Media, el texto de ambas composiciones está organizado en estrofas de idéntica longitud y de versos rimados; a cada dos estrofas les corresponde la misma música, de donde su esquema resulta *aa bb cc dd* etc.<sup>31</sup>

La tercera secuencia mensural, *Kyrie. Iesu parce ei* (fols. LVIIIv-LIXr = fols. 49r-50v) [E-Pm, N° 3], es para el servicio de difuntos, en este caso las monjas fallecidas en el convento del que procede el manuscrito, según se deduce de la rúbrica que la encabeza: "A

*Barcelona*), Barcelona, 1989, 47, n° 23. En el Terç del Crestià fra Eiximenis incluye el "girar lo cant celestial en cants de dances e de amors carnals" entre los "pecats en boccha", según cita H. ANGLÉS: "Fra Eiximenis (1340-1409) i la música del seu temps", *Estudis romànics*, X, 1962, 193.

<sup>30</sup> Destacan el tropario del siglo XIII de la catedral de Tortosa (Biblioteca capitular, Ms 135), que además de *Virgine Maria* y *Celi solem* también lleva las secuencias *Veni Sancte Spiritus* y *Gaudet chorus* (fols. 57v, 75v, 105v y 129v), y un tropario de fines del siglo XII o principios del XIII de la Catedral de Vic (Archivo Capitular, Ms 105), que copia seguidas las secuencias *Victimae paschali* y *Gaudet chorus* (fols. 78r/v). Una descripción reciente de ambos troparios en E. CASTRO: *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, 1991, 61-74 [Vic 105], 127-139 [Tortosa 135].

<sup>31</sup> El texto de ambas composiciones está editado por Cl. Blume: *Analecta Hymnica Medii Aevi XXXIV. Sequentiae ineditae. Liturgischen Prosen des Mittelalters*, Leipzig, 1900, Nr. 314 [*Gaudet chorus*] y LV. *Die Sequenzen des Thesaurus Hymnologicus H.A. Daniels*, Leipzig, 1922, n° 3 [*Celi solem*].

cos present de alcuna deffuncta, dementra offeran o avans o apres". A primera vista aparenta ser un tropo de Kyrie, puesto que empieza con la entonación medida de un Kyrie tal vez derivado del N° IX de la edición vaticana [LU 40], pero en realidad es una secuencia cuya estructura coincide con la de las dos otras mensurales que lleva el código, sólo que al final de cada estrofa se repite el refrán "Iesu parece ei" - texto y música -, que se canta dos veces tras la entonación del Kyrie. Aunque su medida sea la de las otras secuencias, su ritmo resulta algo más variado gracias sobre todo al empleo de valores de mínima. [Ilustración VI]

Llama la atención en esta secuencia su invocación a Santo Domingo en la estrofa 5a, "O sancte Dominice/ deprecantes respice etc.", y a Santa Catalina en la estrofa 6a, "Caterina celica/ hanc de penis remedia etc.", habida cuenta de que el Convento de la Concepción al que debió pertenecer el código era y sigue siendo de monjas agustinas, lo mismo que lo fue el de Sta. Margarita. Es sabido que Santo Domingo de Guzmán fue el fundador de la Orden dominicana, cuyos conventos femeninos adoptaron por patrona a Santa Catalina de Alejandría. El ya referido Antonius de Cividale invoca en uno de sus motetes, *O felix flos Florentia/ Gaude, felix Dominice*, a Sto. Domingo para que proteja Florencia, y en otro motete escrito en 1422 del que sólo queda un fragmento, *Inclita persplendens*, invoca a Santa Catalina, lo cual resulta natural en un compositor que fue miembro de la Orden dominicana.<sup>32</sup> Lo natural, también, es que una secuencia en la que se invoca a ambos santos para que protejan el alma de una monja difunta fuese escrita por alguien perteneciente a la Orden de Sto. Domingo, o cuanto menos pensada en función de un convento de monjas de dicha orden. Claro que el primer convento de monjas dominicas de la isla de Mallorca, el de Sta. Catalina de Siena, no fue fundado en la ciudad de Palma hasta 1659, siglos después de que lo fuese el primer convento femenino de la orden en tierras de habla catalana: el Convento de Sta. Magdalena, fundado en Valencia en 1287, al que siguió el de Montsió en la ciudad de Barcelona, en 1351.<sup>33</sup>

Puesto que el manuscrito que copia la secuencia parece ligado litúrgicamente al Convento de la Concepción, la hipótesis de que fuese escrito para otros conventos no insulares de la Orden sitos en tierras de habla catalana -recordemos que todas las rúbricas del código van en catalán- no parece probable. Si fue confeccionado expreso para el susodicho convento, entonces hay que contar con la posibilidad de que lo escribiesen en algún monasterio de la Orden de Sto. Domingo, para explicar así el texto de la secuencia de difuntos; porqué no, entonces, en el que fue fundado en Palma de Mallorca en 1230, el primero masculino que se estableció en la isla tras ser reconquistada a los moros. El Convento de Santo Domingo adquirió gran relieve en la vida de Mallorca, dado el carácter de los dominicos de procuradores de la Inquisición; de ello daba fe su gran iglesia gótica, construida entre 1296 y 1359 y destruida en 1835, a raíz de la exclaustación de sus monjes. Otra posibilidad es que el código fuese escrito por encargo en cualquier otro convento dominicano sito en tierras de habla catalana, como el de Santa Catalina de Barcelona, fundado en 1219, el de Santo Domingo de Valencia, fundado en 1239, o los de la Anunciación de Gerona y Santo Domingo de Tarragona, fundados en 1253.

Entre las dos primeras secuencias en notación mensural y la del servicio de difuntos, el manuscrito del Convento mallorquín de la Concepción copia tres verbetas. La primera, *Ecce puerpera* (fols. LIIIr-LIVr = fols. 44v-45v), era para el día de Año nuevo, festividad de

<sup>32</sup> Ambos están transcritos por G. REANEY: *Early Fifteenth-Century Music V*, 25-28 [*O felix/ Gaude*] y 40-41 [*Inclita*].

<sup>33</sup> Estos y otros datos referentes a las fundaciones dominicas en los Países catalanes constan en el extenso artículo que les dedica la *Gran Enciclopedia Catalana*, Barcelona, 1969-83 (1ª ed.), VI, 354-356.

la Circuncisión del Señor; la segunda, *Ave Dei dilecte Babbista* (fols. LIVr-LVIv = fols. 45v-47r), para la Fiesta de San Juan Bautista, que tenía dedicada una de las capillas de la iglesia del Convento al igual que la Asunción, a cuya festividad está dedicada la tercera verbeta, *Aurea nempe* (fols. LVIv-LVIIIr = fols. 47r-48v) (vid. supra). Las tres se cantaban en las segundas vísperas de la festividad correspondiente con el Alleluia, y su interpretación corría a cargo de cuatro cantoras, que unían sus voces "de duas en duas" alternando seguramente con el coro.

La primera verbeta resulta ser la conocida secuencia *Ecce puerpera* del Alleluia. *Multifarie* [LU 441], que pertenece al grupo de las "teiltextierten Sequenzen" según explica Heinrich Husmann.<sup>34</sup> La llevan al menos cuatro manuscritos italianos y tres catalanes: un Tropario gerundense del siglo XII (Paris. Bibl. Nationale, nouv. acq. lat. 495 fol. 50), otro de Vic de fines del mismo siglo (Archivo Capitular, Ms 106 fols. 44v-45r) y un Tropario-Proulario de fines del siglo XIV o principios del XV procedente de Gerona (Barcelona. Bibl. de Catalunya, M911 [E-Bc 911] fols. 47v-49r). En este último la secuencia va precedida de una rúbrica que indica que la parte melismática o *pneuma* la cantaba el coro, "sed versus dicuntur a IIIor clericis divise de duobus in duobus", que debió ser como la interpretaban las cantoras a quienes iba destinado el manuscrito mallorquín.

Ninguno de los tres troparios catalanes que llevan la secuencia *Ecce puerpera* copia las otras dos verbetas del código de Mallorca. Por su parte *Ave Dei* es bien conocida por otras fuentes musicales catalanas anteriores al cantoral mallorquín.<sup>35</sup> Deriva del Alleluia. *Erat lucerna*, cada una de cuyas frases musicales va precedida por otra idéntica de la verbeta.<sup>36</sup> De *Aurea nempe* hasta ahora sólo se conocía el texto. Lo mismo que *Ecce puerpera*, se trata de una secuencia parcialmente textuada del Alleluia. *Veni sponsa Christi*.

Puesto que los tropos que derivan del Alleluia son universalmente conocidos bajo el nombre de secuencias, mientras que por verbeta se entiende un tropo que se canta después de determinados responsorios de maitines, lo que el cantoral mallorquín llama "verbetas" en realidad son secuencias. El empleo de un término por otro se debe tal vez al paralelismo entre las verbetas, de las que son características las vocalizaciones al final de cada estrofa, y las secuencias parcialmente textuadas, que comparten con las anteriores idéntica característica. El número de secuencias parcialmente textuadas conocidas no supera la docena y son sobre todo de origen francés.<sup>37</sup> En cambio la verbeta gozó de notable difusión en el antiguo reino de Aragón, especialmente en Cataluña y también en Mallorca. Así, por ejemplo, un *Antiphonarium Responsoriale* del siglo XIV que conserva la catedral mallorquina (sin sign.) copia diez verbetas conocidas por diversos manuscritos procedentes de la Corona catalano-aragonesa. La misma Consueta de la catedral de Mallorca de la primera mitad del siglo XVI (Archivo capitular, Ms 3411/2), cita otras treinta y dos verbetas de las cuales sólo cinco son desconocidas; las demás concuerdan con varias fuentes del reino

<sup>34</sup> H. HUSMANN: "Ecce puerpera genuit . Zur geschichte der teiltextierten Sequenzen", *Festschrift H. Besseler*, Leipzig, 1961, 59-65.

<sup>35</sup> Según F. BONASTRE: *Estudis sobre la verbeta*, Tarragona, 1982, 247 y 249.

<sup>36</sup> Una edición del Alleluia. *Erat lucerna* en K. SCHLAGER: *Alleluia-Melodien I. bis 1100*, *Monumenta Monodica Medii Aevi*, VII, Kassel, 1968, 166-168. Según F. BONASTRE: *Estudis sobre la verbeta*, 249, este Alleluia habría dado origen a dos verbetas en lugar de una, la que empieza con el verso *Ave Dei dilecte Babbista* y la que empieza con el verso anterior al versículo del Alleluia. *Erat Johannes Babbista*, hipótesis que carece de fundamento por cuanto dividiría en dos una obra perfectamente estructurada.

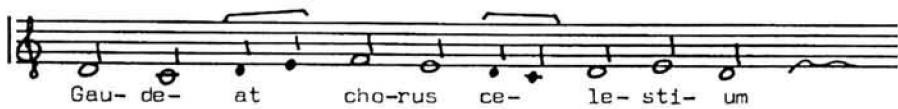
<sup>37</sup> A la lista de nueve secuencias parcialmente textuadas que señala H. HUSMANN: "Sequenz und Prosa", *Annales Musicologiques*, II, 1954, 78-79, debe añadirse *Ecce puerpera* (ver nota 33) y al menos una de las otras dos secuencias del cantoral mallorquín - *Aurea nempe* -, pendientes de un estudio detallado.

aragonés.<sup>38</sup> En todo caso en el cantoral el término verbeta se emplea genéricamente para designar tres composiciones que son tropos de Alleluia con fragmentos vocalizados, fragmentos ausentes en sus prosas y secuencias.

El Tropario-Prosario de Gerona de los siglos XIV/XV que da la secuencia *Ecce puerpera* da además otras seis prosas y secuencias de las del manuscrito mallorquín, todas en notación gregoriana: *Laetabundus exultet* (fols. 53v-55r), *Victimae paschali laudes* (fols. 75r-76r), *Adsunt enim* (fols. 79r-80r), *Veni sancte spiritus* (fols. 85v-86v), *Gaudet chorus* (fols. 115r-118v) y *Celi solem* (fols. 125r-126r). Entre las prosas del Propio de los santos del Tropario-Prosario figuran, además de varias dedicadas a santos y mártires locales, otra dedicada a Santa Catalina, *Laetabunda resultet fidelis* (fols. 146v-147v). Por otra parte incluye tres piezas en *cantus fractus*: dos *Patrem* - el primero corresponde al Credo IV (fols. 155v-157r) y el segundo al Credo I (fols. 157r-158v) - y el tropo del *Santus. Gaudeat chorus celestium* (fols. 159r-159bisv [E-Bc 911, N° 3]), del cual el código mallorquín da una versión mensural a una voz [E-Pm N° 8] que guarda relación con la de Gerona (Ejem. 5).

### Ejemplo 5

E-Bc 911, N° 3



E-Pm, N° 8



Si el manuscrito gerundense incluye una epístola tropada en catalán para el día de San Esteban, que es su única composición en lengua vulgar (fols. 41v-46r),<sup>39</sup> también el cantoral mallorquín lleva una composición en catalán, el Canto de la Sibila. A pesar de la popularidad de que gozó siempre este canto en la isla, se trata de la única versión antigua que conserva. Emparentada con la que lleva un código de la catedral de Barcelona de mediados del siglo XV (Barcelona. Archivo capitular, Cód. 184b [E-Bac 184b], fols. 2v-5r), ambas constituyen las primeras versiones del Canto sibilino en lengua catalana que llegan con

<sup>38</sup> F. BONASTRE: *Estudis sobre la verbeta*, 43 (n° 25) y 45 (n° 39-40), que no distingue entre verbetas y secuencias parcialmente textuadas.

<sup>39</sup> Para una descripción del Tropario-Prosario gerundense E-Bc 911 ver H. HUSMANN: *Tropen und Sequenzenhandschriften*, RISM, BV1, München, 1964, 83-84. La epístola tropada o "farcida" para el día de San Esteban que lleva este manuscrito la edita H. ANGLÉS: "Epístola farcida del martiri de Sant Esteve", *Vida Cristiana*, X, 1922, 69-75.

música.<sup>40</sup> Melódicamente son similares pero no idénticas, característica que comparten, por lo demás, con las restantes versiones conservadas, salvo excepción<sup>41</sup>(Ejem. 6).

## Ejemplo 6

Incipit del Canto de la Sibila, según versión del manuscrito *E-Bac 184b*

Al jorn del ju-di-ci parrà qui haurà fajt ser-vi-ci.  
 Un rey veudrà per-pe-tu-al del cell que hanc may non jor ay-tal;  
 en carn veudrà cer-ta-na-ment per far del segle ju-ga-ment. Al jorna

Incipit del Canto de la Sibila, según versión del manuscrito *E-Pm*

Al jorn del ju-di-ci pa-rrà qui haurà fajt ser-vi-ci.  
 Un rey veudrà per-pe-tu-al del cel quant may non fo ay-tal;  
 en carn veudrà cer-ta-na-ment per far del seple ju-tia-ment. Al jorna

En el Convento de la Concepción la interpretación del Canto de la Sibila corría a cargo de una "bona cantora" que empezaba cantando el refrán, "Al jorn del judici", que a continuación repetían todas las monjas del coro. Luego la solista cantaba la primera copla y las demás le respondían con el refrán, y así hasta llegar al final de la composición. No parece que esta interpretación incorporase elementos dramáticos, a diferencia de lo que ocurría en la catedral de Palma. En efecto, según un añadido de la *Consuetudine de tempore* del siglo XIV de dicha institución (Archivo capitular, Ms sin sign., fols. 171v-172r), hacia 1433 el Canto de la Sibila solía formar parte de la Procesión de los Profetas, integrada en el

<sup>40</sup> La versión del códice *E-Bac 184b* consta de doce estrofas, en tanto que la de Mallorca constaba de más de catorce de las cuales sólo se conservan doce (faltan dos de los folios que la copiaban - fols. XCV y XCVIII-). Las estrofas 1, 2, 6, 7, 8, 9 y 11 del códice barcelonés coinciden con las estrofas 1, 2, 7, 8, 5, 6 y 10 del mallorquín, de forma respectiva. Una edición de la música y el texto de ambas versiones en M<sup>a</sup> C. GÓMEZ: *El Canto de la Sibila II. Cataluña y Baleares*, Madrid, 1997, n<sup>o</sup> VII y VIII.

<sup>41</sup> Sobre las características y puntos de contacto entre las versiones del Canto de la Sibila, tanto en latín como en vulgar, ver M<sup>a</sup> C. GÓMEZ: "El Canto de la Sibila: orígenes y fuentes", *Fonts Musicals a la Península Ibèrica (ca. 1250-ca. 1550)* (Lleida, en prensa).

*Sermo de symbolo*, que hacía de Lección 9ª de los Maitines navideños; la Sibila era un niño ataviado de mujer, cuya voz alternaba con la de un coro formado por clérigos y presbíteros.<sup>42</sup>

Tampoco el Oficio de la Adoración de la Cruz del Viernes Santo que se cantaba en el convento incorporaba elementos dramáticos, aunque sí requería de la participación activa de los celebrantes. Dos presbíteros, vestidos con capas blancas y con los pies descalzos, tomaban la Cruz cubierta "ab un drap blanch net" - tal vez era la del monumento de la Pasión - y daban comienzo al Oficio cantando *Popule meus* [LU 704]. A continuación dos "infantonas" se colocaban ante ellos y cantaban *Agios, o Theos* etc. [LU 705] alternando con las monjas, arrodilladas, que respondían *Sanctus Deus*, etc. Los que llevaban la Cruz se acercaban al altar cantando *Ego quidem transvexit*, seguido de [*Quia*] *eduxi te* [LU 705]. Al acabar descubrían uno de los brazos de la Cruz. Las dos "donselas" y el coro de monjas volvían a repetir su intervención anterior, y acto seguido descubrían el otro brazo de la Cruz. Tras el *Quid ultra debui* [LU 706], las dos "nines petites" y las monjas entonaban de nuevo *Agios, o Theos*. Luego se descubría toda la Cruz. Los que la llevaban cantaban la antifona *Ecce lignum* [LU 704]. Tras la intervención de "duas bonas cantoras" alternando con el coro, se repetía *Ecce lignum* en tanto se colocaba la Cruz en una de las gradas del altar. Una vez colocada se entonaba el himno de San Buenaventura *O crux, frutrex salvificus*,<sup>43</sup> y a continuación el *Pange, lingua* [LU 709].

A pesar de toda la actividad que se desplegaba en el templo durante la celebración del Oficio de la Pasión, éste como tal quedaba lejos de las representaciones sacras destinadas a conmemorar la Pasión de Cristo que tenían lugar en el Castelnuovo napolitano en tiempos de Alfonso el Magnánimo (†1458) - también de su sucesor, Ferrante I -, que es de cuando data el cantoral de la Concepción, o incluso de las representaciones del misterio de la Pasión documentadas en Mallorca desde mediados del siglo XIV.<sup>44</sup> El códice de Montecassino 871 conserva diversas composiciones polifónicas asociables con las representaciones de Nápoles, entre ellas la antifona de la adoración de la Cruz *Adoramus te Domine* (Nº 4), de autor anónimo.<sup>45</sup> Cabe notar que el salmantino Lucas Fernández ponía punto y final a su *Auto de la Pasión*, fechado hacia 1500/3, con una composición parecida pero en castellano, *Adorámoste, Señor* "en canto de órgano", canción cuya música se ha perdido pero de la que dan idea los dos *Adorámoste, Señor* a cuatro voces de Francisco de la Torre (...1483-1504...) que lleva el Cancionero Musical de Palacio (Madrid. Palacio Real, Ms 1335, Nrs. 420 y 444).<sup>46</sup>

<sup>42</sup> R. B. DONOVAN: *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958, 121-123, edita y comenta el fragmento de la *Consuetudine de tempore* mallorquina relativo a la Procesión de los Profetas y sus posibles alternativas dramáticas.

<sup>43</sup> El texto coincide con el que edita G. M. DREVES: *Analecta Hymnica L. Lateinische Hymnendichter*, Leipzig, 1907, nº 381 Bearbeitung I.

<sup>44</sup> Ver F. MASSIP: "Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán", *Revista de Filología Española*, LXXIV, 1994, 29-30, que señala que en 1355 fue representada en la Plaza del Mercado de Pollença una versión de la Pasión en lengua catalana. Sobre las representaciones de la Pasión en el Castelnuovo de Nápoles ver I. POPE; M. KANAZAWA: *The Musical Manuscript Montecassino 871*, Oxford, 1978, 45.

<sup>45</sup> I. POPE; M. KANAZAWA: *The Musical Manuscript Montecassino 871*, nº 4.

<sup>46</sup> Editados por F. ASENJO BARBIERI: *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1890, nº 309 y 310 y H. ANGLÉS: *La música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI) III. Polifonía profana*, Barcelona, 1951, nº 420 y 444. A lo largo del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández se cantaban diversas composiciones polifónicas. Primero las tres Marías entonaban a tres voces ¡Ay, mezquinas, ay cuitadas!, que volvían a repetir con letra distinta; luego los actores cantaban a cuatro voces ante la imagen del Eccehomo y más tarde, al descubrirse la Cruz, cantaban *en canto de órgano* una estrofa del himno *Vexilla Regis prodeunt* [LU 575]. El auto concluía con el *Adorámoste, Señor* y un villancico también polifónico, *Dí, ¿por qué mueres en cruz?*. Una edición de esta obra teatral, de la que no



Lucas Fernández pudo inspirarse en representaciones como las que tuvieron lugar en Nápoles para escribir su *Auto de la Pasión*, pero en todo caso entre aquellas y el Oficio de la Pasión mallorquín hay una gran distancia, comparable a la que pueda existir entre las composiciones mensurales a una o dos voces del cantoral que lleva dicho Oficio y el repertorio sacro polifónico que se oyese en la capilla del Magnánimo, del que queda una muestra representativa en el códice de Montecassino.

No existe estudio ni edición alguna llevados a cabo de forma sistemática sobre los fragmentos sacros mensurales de fuente continental de los siglos XIV y XV a una voz o a dos voces, que usen de una técnica contrapuntística rudimentaria. Si de estos últimos no abundan los ejemplos relacionables con el área de influencia francesa, los ejemplos procedentes de Italia son más numerosos. La mayoría son Credos de polifonía muy simple, como el primero de los dos de la fuente mallorquina [*E-Pm*, N° 5] que concuerda con sendas fuentes italianas. El estilo del otro Credo [*E-Pm*, N° 7] es parecido al del primero y por tanto es razonable incluirlo dentro de su misma órbita. Por otra parte entre los fragmentos monódicos del Ordinario que transmiten diversas fuentes internacionales, incluidas las italianas, uno concuerda con la fuente de Mallorca [*E-Pm*, N° 6]. Esta y las anteriores concordancias invitan a pensar que una parte del repertorio mensural del códice fue copiado a partir de una o más fuentes puede que italianas; pero teniendo en cuenta, entre otros factores, que dos de sus tres secuencias mensurales son básicamente conocidas a través de troparios catalanes [*E-Pm*, Nrs. 1 y 3], que un códice gerundense da una versión en *cantus fractus* de uno de sus Sanctus mensurales [*E-Pm*, N° 8], y que todas las inscripciones del códice van en catalán, el responsable de la copia no pudo sino trabajar en tierras del reino de Aragón. Aunque sólo sea como hipótesis, pensamos que el repertorio mensural seleccionado para el códice circulaba en determinadas instituciones del viejo reino aragonés, como podían ser los monasterios de la Orden de los dominicos, y que ese repertorio, independientemente de la nacionalidad de sus autores, coincidía más o menos con el que circulaba en otros monasterios de la Orden, entre ellos algunos italianos. Apoya este supuesto el hecho de que el compositor y fraile dominico Antonius de Cividale escribiese un Gloria a dos voces que transmite el manuscrito *I-CF 79*, dos de cuyos fragmentos concuerdan con otros tantos del códice de Mallorca; también lo apoya el que un manuscrito de principios del siglo XV que transmite un *Benedicamus* a dos voces de estilo muy simple, *D-Bs 40563*, proceda de un monasterio italiano de la Orden, prueba de que en él se cultivaba la polifonía. Añadamos que el códice 73 de la Biblioteca Comunale de Todi [*I-TOc 74*], semejante al de Mallorca en cuanto a su contenido pero aproximadamente un siglo anterior, contiene un Credo y una secuencia mensurales a una voz; la secuencia finaliza con un Amen a tres voces que lleva la rúbrica "Sancta Katerina",<sup>47</sup> santa de especial devoción entre los dominicos, lo que unido a los datos anteriores invita a profundizar en el papel que jugó la Orden en la transmisión de un determinado repertorio sacro mensural en los siglos XIV y XV.

Copiar un repertorio mensural, monódico o polifónico, en un códice destinado a un convento de monjas carecería de sentido si al menos algunas de sus profesas no estuviesen en condiciones de interpretarlo. No vamos a insistir aquí sobre el importante repertorio sacro polifónico que circuló por el reino de Aragón entre la segunda mitad del siglo XIV y el primer tercio del XV, que garantiza una relativa puesta al día de sus principales instituciones eclesiásticas en cuanto al conocimiento del arte de la polifonía. Pero entre todo ese

se conserva música alguna, en M. CAÑETE (ed.): *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, fechas por Lucas Fernández salmantino, Madrid, 1867, 219-255.

<sup>47</sup> Ver A. ZIINO: "Una sequenza mensurale per San Fortunato ed un Amen a tre voci nella Biblioteca Comunale di Todi (con un'appendice sul frammento di Cortona)", *L'Arts nova italiana del trecento*, V, 1985, 257-270. La secuencia también la transcriben K. VON FISCHER; A. GALLO: *PMFC XIII*, Nr. 38.

repertorio son pocos los fragmentos relacionables con el repertorio mensural o en *cantus fractus* del códice de Mallorca. Aparte los dos *Patrem* y el *Sanctus* del Tropario-Prosario gerundense *E-Bc 911*, hay unos gozos de la Virgen a una voz, *Gaude flore virginali*, que lleva un cantoral del siglo XV procedente de un convento de monjas clarisas de Valencia (Barcelona. Bibl. de Catalunya M1327, fols. CLXXIr-CLXXIIIv); escritos mediante la combinación de longas y breves, la obra resulta más simple que la mayoría de los ejemplos de Mallorca. A estos gozos se suman los cuatro fragmentos monódicos del *Llibre Vermell* de Montserrat (Biblioteca del monasterio, Cód. I [E-MO 1]), a saber, *Los set gotxs* [Nº 5] y los virelais *Cuncti simus* [Nº 6], *Polorum regina* [Nº 7] y *Ad mortem festinamus* [Nº 10], escritos en el siglo XIV seguramente en el contexto del monasterio benedictino, a diferencia de otros fragmentos que recoge el manuscrito.<sup>48</sup> A pesar de las peculiaridades de su notación, en las que el error o la falta de pericia en la escritura juegan un papel determinante, son fragmentos comparables en cuanto a su falta de complejidad rítmica con los de Mallorca y en cuanto a su estructura a uno de ellos en particular, el *Sanctus. Verbum caro* [E-Pm, Nº9], cuyo tropo se desarrolla en forma de virelai.

Si además tenemos en cuenta el manuscrito castellano de origen monástico *E-Mn 1361* que lleva un par de fragmentos mensurales a una voz parcialmente concordantes con otros tantos del códice de Mallorca, hay que concluir que desde fines del siglo XIV, cuanto menos, era práctica relativamente frecuente en ciertos monasterios del suelo hispano, lo mismo que en otros de Italia, interpretar un determinado repertorio sacro mensural a una voz o a dos voces, en general más simple que el repertorio polifónico que solía ser común en las capillas de la nobleza y en algunas catedrales. Ello no implica que en algunos monasterios el repertorio interpretado fuese de mayor envergadura, pero desafortunadamente faltan los ejemplos que puedan confirmarlo, fuera de determinadas piezas polifónicas del *Llibre Vermell*. Es una hipótesis que sólo podría probarse si algún día apareciesen viejos manuscritos, tales como los tres libros de polifonía que había en el coro del monasterio de la Merced de Valencia en diciembre de 1442, uno de ellos antiguo, según consta en el acta de la visita canónica que fue efectuada al convento por aquellas fechas.<sup>49</sup>

Abreviaturas específicas:

Ch = U. CHEVALIER: *Repertorium hymnologicum*, Bruxelles, 1892-1921, 6 vols.

LU = *Paroissien Romain contenant la Messe et l'Office pour les dimanches et les fêtes*, Paris-Tournai-Roma, 1954.

<sup>48</sup> Sobre el *Llibre Vermell* en general y sus cuatro fragmentos monódicos en particular ver M<sup>a</sup> C. GÓMEZ: *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas (s. XIV)*, Sant Cugat del Vallés, 1990 y la bibliografía que cita su autor en el comentario de cada uno de los fragmentos.

<sup>49</sup> La referencia la da J. M<sup>a</sup> MADURELL: "Documentos de archivo. Manuscritos e impresos musicales (Siglos XIV-XVIII)", *Anuario Musical*, XXIII, 1968, 204, nº 22, aunque olvida citar uno de los tres libros de polifonía reseñados en el acta.

Tabla I. Repertorio en notación mensural del manuscrito *E-Pm*

	Fols.	Nº voces	Concordancias
1. <i>Gaudet chorus electorum</i>	40v - 43r	1	
2. <i>Celi solem imitantes</i>	43r - 44v	1	
3. Kyrie. <i>Iesu parce ei</i>	49r - 50v	1	
4. Credo ( <i>cantus fractus</i> )	51r - 52r	1	<i>E-Mn</i> 1361, 1
5. Credo (incompleto)	52v - 54r	2	<i>DK-Kar</i> 80, 2 <i>I-CF</i> 58, 5 (1 voz) <i>I-CF</i> 79, 2
6. Credo	54v - 55v	1	<i>E-Mn</i> 1361, 2 <i>I-CF</i> 79, 3 <i>I-Iv</i> 115, 87
7. Credo	56r - 58v	2	
8. Sanctus. <i>Gaudeat chorus</i>	58v - 59v	1	<i>E-Bc</i> 911, 3 ( <i>cantus fractus</i> )
9. Sanctus. <i>Verbum caro</i>	59v - 60v	1	
10. Sanctus. <i>Ave verum</i>	60v - 61r	1	

## RESUMEN

A pesar de que existen referencias al Cantoral del convento de la Concepción de Palma de Mallorca que se conserva en su Museo Diocesano, nunca había sido objeto de atención especial. Escrito hacia mediados del siglo XV, su estado de conservación es bueno, aunque faltan quince folios de los ciento treinta y ocho de que constaba en su origen. Se trata de un Breviario-Misal notado, cuyo uso se sabe que era relativamente frecuente en los pequeños centros religiosos de Italia. El de Mallorca procede del antiguo reino de Aragón, según prueban sus múltiples acotaciones escritas en lengua catalana, que aluden a su pertenencia a un convento de monjas. Seguramente se trata del convento de agustinas de la Concepción de la ciudad mallorquina de Pollença, que fue trasladado a Palma a mediados del siglo XVI, según sugiere la estrecha relación de su repertorio con el culto de las distintas capillas de su iglesia. De su contenido destacan dos Credos polifónicos; otros dos Credos, tres Sanctus y tres secuencias mensurales a una voz y diversas prosas, secuencias y verbetas gregorianas, repertorio que se copia seguido a partir del fol. 35r y hasta el fol. 61r, en cuyo verso empieza el Oficio de la Adoración de la Cruz. Además el Cantoral transmite la única versión antigua del canto de la Sibila en lengua catalana que se conserva en Mallorca. Entre las piezas mensurales a una o más voces las hay que son *única*, otras concuerdan con fuentes españolas y otras con fuentes internacionales principalmente de origen italiano, algunas relacionadas directa o indirectamente con monasterios de la Orden dominicana. Puesto que el texto de una de las secuencias mensurales del Cantoral mallorquín invoca a Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de los dominicos, y a Santa Catalina de Alejandría, patrona de los conventos femeninos de la Orden, es posible que fuese copiado en algún monasterio dominicano, tal vez el de Santo Domingo de Palma de Mallorca, fundado en 1230. El primer convento femenino de la Orden no fue fundado en Mallorca hasta mediados del siglo XVII, y por tanto no pudo ser el destinatario del códice.

Al igual que el repertorio mensural, la mayoría de las prosas, secuencias y verbetas gregorianas del manuscrito son conocidas por otras fuentes, especialmente catalanas.

### ABSTRACT

Although some scholars have mentioned the so called 19 bis Cantorale of the Conception monastery, kept today in the Diocesan Museum of Palma de Mallorca, nobody has carefully studied it till now. Written towards 1450, it is preserved in good condition although some fifteen folios from the original are missing. The Cantorale is in fact a notated large Breviarium-Missale, of the sort frequently used in small Italian religious institutions. That one from Mallorca comes from the old kingdom of Aragón, as proved by its many inscriptions in the Catalan language, some of them referring to a nun monastery. Probably the manuscript belonged to the Augustine monastery of the Conception in the Mallorcan town of Pollença - the monastery was moved to Palma in mid - 16 th century -, as the close relationship between its repertory and the cult of its several church chapels show. Among its items the manuscript includes two polyphonic Credos; two Credos, three Sanctus and three sequences all of them monophonic and in mensural notation; and also several gregorian proses, and sequences. The gregorian proses and sequences. The gregorian proses and sequences and the mensural repertory for one or more voices are correlatively copied between fols. 35r and 61r - in fol. 61v starts the Office for the Adoration of the Cross -. The Cantorale also transmits the sole ancient version in Catalan of the Sibyl song preserved in Mallorca. Some of the mensural items for one or two voices are *única*, some others are known by Spanish sources only, and some more by international sources - especially Italian - related with Dominican monasteries in one way or another. The text of one of the mensural sequences of the Cantorale invokes Saint Dominic of Guzmán, the founder of the Dominicans, and also Saint Katherine of Alexandria, patroness of the nun monasteries of the order, a good argument to suggest that it was possibly copied in a Dominican institution, perhaps the monastery of Saint Dominic in Palma de Mallorca, founded in 1230. The first Dominican women monastery was founded in Mallorca only in the mid- 17 th century.

Most of the gregorian proses and sequences of the Cantorale are also known through several sources, especially of Catalan origin.