

El manuscrito Ibis del Monasterio de Santa Maria de Vallbona

M. CARMEN GÓMEZ MUNTANÉ

En el transcurso de las «Jornadas musicológicas de Poitiers», en mayo de 1986, tuve ocasión de presentar la ponencia titulada *Algunas observaciones sobre el repertorio polifónico anterior al Ars nova procedente del antiguo reino de Aragón*, cuyo objeto era dar una visión exhaustiva de la práctica de la polifonía en dicho reino antes de la introducción del Ars Nova¹. Cuando las actas de Poitiers se hallaban ya en imprenta, el azar hizo llegar a mis manos un bifolio con polifonía antigua para mí desconocido hasta entonces, procedente del monasterio cisterciense de Santa Maria de Vallbona (Vallbona de les Monges), hecho que me invita a abordar de nuevo un tema que hace pocos meses creí agotado.

Sólo puede hablarse de la existencia de una comunidad religiosa bien organizada en Vallbona a partir de 1175, a pesar de que la referencia más antigua al monasterio sea de febrero de 1152. La comunidad, siempre femenina, estuvo probablemente en relación con dos monasterios de monjes cistercienses, Poblet y Santes Creus, cuyos vínculos con la casa real de Aragón son de sobra conocidos. Dependiente directamente de la casa madre de Citeaux (Francia), Santa Maria de Vallbona adquirió cierta fama a fines de la Edad Media. Retiro importante de la nobleza catalana, desde el siglo XIII hubo allí una escuela monástica y, según algunos eruditos, un *scriptorium*². De los volúmenes con los que contaba su biblioteca se conservan por fortuna una treintena, algunos con música³.

El códice que figura catalogado hoy en día con el num.1 en el pequeño Archivo Biblioteca de Santa Maria de Vallbona es un *Evangelario* de

¹ *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXI/2, 1988.

² Estos datos históricos han sido extraídos del librito de PIQUER, J.J., *Vallbona de les Monges: Monestir de Santa Maria de Vallbona (Lleida, España)*. Vallbona de les Monges, 1981. 4ª edición.

³ Ver JANINI, J., «Los manuscritos del monasterio de Vallbona (Lérida)» en *Hispania Sacra*, XV, 1962, p. 439-452.

principios del siglo XIII, bellamente encuadernado en piel sobre tabla, con cierres. Desde el punto de vista musical, carece por completo de interés, dado que sólo lleva copiado el canto del *Exultat* en notación aquitana de puntos (fols. 119r-122v). Por el contrario, el añadido que va encolado a la tapa posterior del códice es, desde el mismo punto de vista, mucho más importante.

En efecto, dicho añadido consiste en un bifolio con dos fragmentos polifónicos, que habría formado parte de un manuscrito al menos un siglo posterior al *Evangelario*; de tamaño inferior a éste, mide 272 x 182 mm. Su fol. 1r está encolado, en posición invertida, en la parte interior de la tapa señalada; despegándolo un poco, se constata que no fue escrito. En el fol. 1v figura el *Officium Beati Blassi ad Missam*, sin música, que va seguido de una fórmula para la bendición de los pastelillos de la fiesta de San Blas. El primer fragmento polifónico aparece copiado en la parte superior del folio siguiente, 2r; le sigue el *incipit* de un texto desconocido y dos oraciones «pro fratribus in via directis», añadidas después de la redacción del manuscrito. El fol. 2v está ocupado por una composición a dos voces.

A pesar de que este bifolio lleve por el momento la misma signatura que el *Evangelario*, voy a designarlo de forma provisional como manuscrito 1bis del Archivo de Vallbona (RISM = *E-Vall 1bis*).

El primer fragmento polifónico del manuscrito de Santa María de Vallbona es una composición a tres voces, escrita en notación cuadrada sin signos de medida (ver Facs. 1). La música ocupa tres sistemas, uno para cada voz⁴, trazados en color rojo y unidos mediante la inicial del texto, que va escrito por debajo de la voz inferior; la inicial es roja con adornos negros. Se trata de un tropo del Agnus IX del Gradual Romano, *Ave Maria, dulcis et pia*⁵, según se deduce de la sección conclusiva del Agnus, copiada al final de la composición polifónica (sistema inferior). Veamos la transcripción del fragmento, en versión modal adaptada al acento de las sílabas del texto (ejemplo 1).

Su estructura es clara. Cada voz consta de tres frases musicales (*a*, *b*, *c*), una para cada verso de las tres estrofas del poema que constituye el texto; la composición se repite pues tres veces. Las frases son más o menos idénticas en todas las voces; no obstante, en la voz inferior siguen el orden *a-b-c*, en la voz del medio el orden es *c-a-b* (con *a* y *b* mínimamente variadas con respecto a la voz inferior), y en la superior *b-c-a* (con *a* algo

⁴ Los dos sistemas superiores son tetragramas y el inferior un pentagrama

⁵ El primer verso de este tropo coincide con el de un cántico que figura en un devocionario publicado en Fribourgo en 1735. Ver CHEVALIER, U., *Repertorium Hymnologicum*, (Lovaina, 1892-1920), Núm. 1877.

Ejemplo 1.
E-Vall Ibis, 1

1. A - ve, Ma - ri - a, dul - cis et pi - a,
2. Se - re mur - da - na car - nis pro - fa - na,
3. Re - do - lens ra - se, lux ra - di - o - se,

- vir - go flors flo - rum . Mi - se - re-re nobis.
a - mor a - mo - rum . Mi - se - re-re nobis.
dul - cor dul - co - rum . Do - ne nobis pacem.

variada con respecto a la voz de abajo). El esquema de la composición resulta pues:

	:	
<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i>
<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>

A mi entender, este esquema caracteriza una técnica de composición musical cultivada sobre todo en Inglaterra en el siglo XIII, y conocida bajo el nombre de *rondellus*.

El principal teórico de la Edad Media que se refiere al *rondellus* es el inglés Walter Odington, quien en su tratado *De speculatione musicae* (ca. 1300) lo define así:

Habet quidem discantus species plures. Et si quod unus cantat omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus *rondellus*, id est rotabilis vel circumductus; et hoc vel cum littera vel sine littera fit. (CS I 245b).

Algo más hacia delante el teórico inglés incluye un ejemplo de *rondellus*, construido según el siguiente esquema —sigo empleando letras en lugar de frases musicales:

<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i>		<i>e</i>	<i>f</i>	<i>d</i>
<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>f</i>	<i>d</i>	<i>e</i>
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>		<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>

El ejemplo difiere un tanto del fragmento de Vallbona. De hecho, consiste en la unión de dos estructuras idénticas pero musicalmente distintas, en las que sólo se aplica el texto a las entradas sucesivas de la frase D de la segunda parte; Odington ilustra así la forma de componer un *rondellus* «sine littera» o melismático (1.^a parte), seguido de otro «cum littera» o silábico (2.^a parte).

En *Vall Ibis*, 1, el texto se canta simultáneamente en todas las voces. Las tres repeticiones de la composición polifónica van precedidas —se supone— y seguidas por la entonación correspondiente del *Agnus* (ver ejem. 1), de tal forma que puede afirmarse que se trata de un canon circular que se interrumpe después de cada una de sus exposiciones.

Ciertamente, existen fragmentos estructurados de forma similar, o incluso idéntica, al ejemplo de Odington y al fragmento de Vallbona en la polifonía inglesa del siglo XIII, principios del XIV. Citemos, por ejemplo, la cauda del *conductus Flos regalis*, donde el esquema de Vallbona se repite dos veces⁶; o bien la de *O laudanda virginitas*, donde se añade una tercera estructura musical a las dos que Odington propone⁷, y también la de *Salve mater misericordie*, con una estructura de *rondellus*, melismática seguida de otra con entradas de texto sucesivas⁸, tal como ocurre en los dos ejemplos precedentes. Pero ¿acaso *Vall Ibis*, 1 es un ejemplo aislado en el repertorio de la época procedente del antiguo reino aragonés, y más concretamente de Catalunya?

El Archivo de la Corona de Aragón conserva un manuscrito de principios del siglo XIV procedente del Monasterio de Ripoll, Ms. Ripoll 139 (=E-Bac 139) cuya única composición es una versión muy simple a tres

⁶ Oxford, Bodleian Library, Corpus Cristi College, 489 núm. 22, fols. 1-1v. Transcripción en SANDERS, E. H., *English Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries* (Polyphonic Music of the Fourteenth Century XIV, 1979), núm. 28.

⁷ Oxford, Bodleian Library, printed book Wood 591, fols. 1v-1. Transcripción en SANDERS, E. H., *op. cit.* núm. 32.

⁸ *Ibidem*, fols. 2v-2. Transcripción en SANDERS, E. H., *op. cit.* núm. 33.

voces del célebre tropo del *Agnus IX* del Gradual Romano, *Crimina Tollis*. La doy a continuación en versión diplomática.

Ejemplo 2.
E-Bac 139, 1

The image shows a musical score for three voices, arranged in three staves. The notes are written in a medieval style with square neumes on a four-line red staff. Below the staves, the Latin text is written in a Gothic script, with hyphens indicating syllable boundaries. The text is as follows:

Cri-mi - na	tollis	aspera	mol-lis	agnus	a-mo- ris
Vul-ne- ra	sanas	ardua	pla-nas	agnus	ho-no- ris
Sor-di- da	mundas	cuncta	fecundas	agnus	ho-da- ris

A pesar de las líneas divisorias colocadas después de cada palabra, es evidente que se trata de una composición más o menos idéntica a *Vall Ibis*, 1, bien que en 5º modo no transportado y con un texto distinto. Dado que existen varias concordancias del tropo *Crimina tollis* y que *Vall Ibis*, 1 es en cierta forma un *unicum*, debemos considerar esta versión como un contrafactum de la otra. El tropo *Crimina tollis* sería bien conocido en Catalunya, dado que el manuscrito de la Biblioteca del Orfeó Català (=E-Barc 1) conserva otra versión del mismo a tres voces, más adornada que la de Ripoll (*Barc 1*, 8). También sería conocido en el resto de España, a juzgar por el *Códice de Las Huelgas*, de principios del siglo xiv, que copia dos versiones, una a dos voces (núm 23) y la otra a tres, con el texto *Regula moris, mater honoris* (núm. 24)⁹. El manuscrito *Barc-1*, que procede del monasterio de Scala Dei, es de fines del siglo xiii, principios del xiv, y fue escrito probablemente en Santes Creus.

⁹ Se conocen, además, las siguientes concordancias del fragmento: Fribourg, Bibliothèque de la Maigrange, 4, núm. 1 (3 voces); Paris, B. N., lat. 114111, núm. 4 (3 voces) y Osnabrück, Archiv des Bischöflichen Generalvikars, Ms s. s., núm. 3 (4 voces). Para la transcripción de *Barc 1*, 8 ver LÜTOLF, L., *Die mehrstimmigen Ordinarium missas—Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert* (Bern, 1970), vol. II, núm. 70. Para la de los fragmentos de Las Huelgas ver sobre todo la transcripción de ANDERSON, G.A., *The Las Huelgas Manuscript* (Corpus Mensurabilis Musicae 79, 1982), núm. 23 y 17.

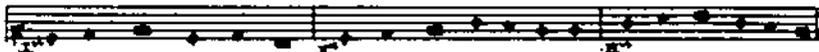
Cabe relacionar dos de las diez composiciones del *Llibre Vermell* de Montserrat (= *E-MOI*) con los fragmentos de Vailbona y Ripoll. Se trata de *Laudemus virgine* y *Splendens ceptigera*, núm. 3 y 4 del manuscrito de forma respectiva, que llevan por título *Caça de duobus vel tribus*. Las damos a continuación en versión diplomática simplificada (el copista repite dos veces las melodías).

Ejemplo 3.
E-MO I, 3.



1. Laude-mus vir-gi - nem, ma -ter est,
et eius fi-li - us, Jhe-sus est.
2. Planquam sce -le - ra a -cri- ter,
spe-ran-tes : in Jhe-sum, ju -gi - ter.

E-MO I, 4



1. Splendens ce-pti- ge - ra, nostri sis ad-vo-ca-ta, vir-go pu-er-pe-re.
2. Tun-den-tes pe-cto - ra, cri-mi - na con-fi-ten-tes, si-mus al-tis-si-mo.

El *Llibre Vermell* data de ca. 1399, pero ambas «caças» fueron sin duda compuestas algunos años antes, a juzgar por su estilo. Veamos en esquema las transcripciones que Sunyol, Pedrell, Anglès y Ursprung proponen de las dos piezas¹⁰; según costumbre, las letras están en función de las frases, aquí más propiamente motivos musicales (.Ius = a, .IIus = b, .IIIus = c).

¹⁰ SUNYOL, G.M., *Els cants dels romeus* (Analecta Montserratensia I, 1917), p. 139-140; PEDRELL, F., *Cancionero Musical Popular Español*, Vallis, 1918, vol. III p. 9-10; URSPRUNG, O., *Spanisch-Katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts* (Zeitschrift für Musikwissenschaft IV, 1921-22), p. 153; ANGLÈS, H., *El «llibre Vermell» de Montserrat y los cantos y la danza de los peregrinos durante el siglo XIV* (Anuario Musical X, 1955), p. 73-74.

	<i>E-MO 1, 3</i>	<i>E-MO 1, 4</i>
1. Sunyol & Pedrell	$\left\ \begin{array}{l} a b c a b c \\ : a b c a b c : \\ a b c a b c \end{array} \right\ $	$\left\ \begin{array}{l} a b c \\ : a b c : \\ a b c \end{array} \right\ $
2. Anglès	$\left\ \begin{array}{l} a b c a b c a \\ : a b c a b c : \\ a b c a b c \end{array} \right\ $	$\left\ \begin{array}{l} a a' b b' c c' a \\ : a a' b b' c c' : \\ a a' b b' c c' \end{array} \right\ $
3. Ursprung	$\begin{array}{l} a b c a b c a b \\ a b c a b c a \\ a b c a b c, \text{ etc.} \end{array}$	$\begin{array}{l} a b c a b \\ a b c a \\ a b c, \text{ etc.} \end{array}$

La versión de Sunyol y Pedrell es muy simple: permite cantar a cada voz el texto completo, si bien la «caça» pierde un tanto su sentido al quedar en parte interrumpida tras cada repetición o dos de los motivos *a b c*. Es lo que ocurre también en la versión de Anglès, que añade la palabra «Fin» sobre el compás 6 de *MO 1, 3* (6ª columna del esquema); si se da por acabada la «caça» en este punto, dos voces quedan interrumpidas a la mitad del texto. En *MO 1, 4* Anglès subdivide cada frase en dos mitades (*a-a'*, *b-b'*, *c-c'*), lo que complica aún más el resultado. Ursprung propone, por su parte, una solución musical más lógica; en este caso la «caça» se convierte en un canon circular infinito, que de todas formas debe interrumpirse en alguna parte cuando se canta.

La solución de Ursprung coincide más o menos con la que Handschin propone para la «chaca» *Talent m'est pris* del Códice Ivrea¹¹, escrito después de 1365¹². Aquí la pericia del poeta-compositor permite interrumpir la «chaca» después de cualquier exposición de *a b c*, puesto que *a* y *c* llevan el texto de una frase completa, en tanto que el que corresponde a *b* es onomatopéyico. Si la solución de Ursprung es la correcta, debe admitirse una cierta torpeza por parte del compositor de las «caças» núm. 3 y 4 del *Llibre Vermell*, que obliga al intérprete a interrumpir dos de sus textos en medio de una frase, cualquiera que sea el punto donde decide acabar. Si se quie-

¹¹ HANDSCHIN, J. *The summer Canon and its Background* (Música Disciplina III, 1949), p.81. La transcripción de Handschin parece preferible a la de APEL, W., *French Secular Compositions of the Fourteenth Century* (Corpus Mensurabilis Musicae 53, 1970-72), vol. III núm.291a/b, y GREEN, G.K., *French Secular Music. Balladas and Canons* (Polyphonic Music of the Fourteenth Century XX, 1982) núm. 65 a / b.

¹² GÜNTHER, U. *Problems of Dating in Ars Nova and Ars Subtilior* (L'ars nova italiana del Trecento IV, 1978), p. 292.

re respetar el sentido completo del texto de cada voz, hay que inclinarse entonces hacia la solución de Sunyol y Pedrell o bien tratar de encontrar otra.

Existe una notable afinidad entre la estructura de estas «caças» a tres voces y la estructura del *rondellus*; las entradas sucesivas del texto del ejemplo de Odington, que aparece en la mayor parte de fragmentos ingleses del género, sugieren incluso un contacto con la técnica de la «chaca». Me pregunto si las «caças» núm. 3 y 4 del *Llibre Vermell* no fueron en su origen *rondellus* del tipo del de Vallbona y Ripoll que más tarde habrían sido refundidos. Es muy posible, sin embargo, que su autor en lugar de escribir «caças» que fueran cánones circulares, hubiera escrito en realidad dos piezas estructuradas en forma de canon puro, que se convierte parcialmente en circular a causa de la aplicación del texto. Su estructura sería entonces:

E-MO 1, 3

a b c a b c a b c a b c
 a b c a b c a b c a b c
 a b c a b c a b c a b c

E-MO 1, 4

a b c a b c
 a b c a b c
 a b c a b c

El *Llibre Vermell* incluye todavía una tercera «caça de II^{obus}. vel tribus», *O virgo splendens* (MO 1, 1), que es sin duda un canon puro¹³. Según se deduce de su notación, cuadrada no mensural, esta «caça» es anterior a las otras dos, y puede que incluso su modelo. En todo caso sólo puede tratarse de un modelo parcial, pues, al menos desde mi punto de vista, el tipo de repeticiones de MO 1, 3 y 4 debieron ser sugeridas por composiciones en forma de *rondellus*; esta técnica gozaba ya de una larga tradición cuando las «caças» *Laudemus virginem* y *Splendens captigera*, sin equivalente en el repertorio del siglo XIV, fueron escritas. Por desdicha, *Vall 1 bis*, 1, *Bac 139*, 1 y *Barc 1*, 8 prueban muy poco, pero me inclino a pensar que no se trata del único o únicos *rondellus* que se encuentran en Catalunya. Lo que resulta improbable, atendiendo a la evolución general de la música en Aragón a fines de la Edad Media¹⁴, es que los hubiera más complicados.

Las distintas concordancias de *Vall 1 bis*, 1, *Bac 139*, 1 y *Barc 1*, 8 sugieren su conexión directa o indirecta con la escuela de Notre-Dame. Sea como fue-

¹³ Transcripción en SUNYOL, G. M., *op. cit.*, p. 119-20; PEDRELL, *op. cit.*, p. 7; URSPRUNG, O., *op. cit.*, p. 151-163 y ANGLÈS, H., *op. cit.*, p. 71-72.

¹⁴ Ver GÓMEZ, M. C., *Musique et musiciens dans les chapelles de la maison royale d'Aragon (1336-1413)* (Musica Disciplina XXXVIII, 1984), p. 67-68.

re, y por decirlo con palabras de Nino Pirrotta, cualquier tipo de composiciones donde se emplee de una forma u otra la técnica del *Stimmausch* o la del canon puro, «si riscontrino più facilmente in manifestazione periferiche, in opere provenienti da ambienti eni quali erano meno sentiti il rigore intellettualistico e l'esigenza di purezza stilistica prevalenti fra i maestri francesi»¹⁵.

La composición que ocupa el fol. 2V del manuscrito 1bis de Vallbona es un conductus a dos voces sin concordancias, escrito sobre sistemas rojos y negros¹⁶.

Las mayúsculas del texto, más sencillas que las del fragmento anterior, van también en rojo y negro. Su notación es cuadrada no mensural, pero podemos aventurar una transcripción modal, apoyándonos en la versificación del texto. El conductus, muy simple, consta de dos frases escritas cuatro veces y media. No sé si la composición sería algo más larga; tal vez la línea de texto suplementaria que aparece en la parte inferior del folio (ver Facs. 2), y que por el momento me ha sido imposible leer, aclararía esta cuestión. Propongo la siguiente transcripción del fragmento (ejemplo 4).

Desde el punto de vista melódico, *Vall Ibis*, 2 parece inspirado en *Vall Ibis*, 1; además, este conductus presenta un incremento de voces que, si bien irregular, relaciona este fragmento con el anterior (c. 1-[4] voz inferior = c. 6-[9] voz superior y viceversa). Si el margen izquierdo del fol. 2v no hubiera sido cortado, podríamos saber el nombre del autor del conductus, escrito sobre la «S» inicial del texto. Hoy en día lo único que se lee es: «(ardía me fecit» (ver facs. 2). Esta inscripción nos recuerda varias otras del *Códice de Las Huelgas* (Burgos), que repite por seis veces «Johannes Roderici me fecit» (fols. 152v / 166, 155, 160v, 162 y 163v); Johan Rodrigues, el único compositor cuyo nombre figura en el *Códice* y probablemente uno de sus copistas, es el autor o el adaptador, entre otras composiciones, de los cinco fragmentos del manuscrito que comienzan en los folios señalados, cuatro *Benedicamus* tropados a 1 o 2 voces y el Triplum de un motete (núm. 157, 173, 174, 178, y 183)¹⁷. Una inscripción similar figura también al final de un motete muy sencillo en notación del *Ars Nova*, de un bifolio sin signatura del Archivo Diocesano de Burgos, fechable hacia 1350; la inscripción

¹⁵ PIRROTTA, N., *Per l'origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco*. (Rivista Musicale Italiana XLVIII, 1946), p. 315.

¹⁶ Los sistemas que corresponden a la voz superior son pentagramas y los de la voz inferior tetragramas.

¹⁷ Ver transcripción y comentario en ANDERSON, G.A., *op. cit.*, vol. I núm. 51-53 y 55 y vol. II núm. 13.

Ejemplo 4.
E-Vall Ibis, 2



1. Sal - ve ce - le - stis ha - sti - a, ce - li per
2. cu - ia a - xu - ba - ran - ci - a mun - di re-
3. Hec est ca - ro non a - li - a, sed quam vir-
4. mi - ra de - i po - ten - ci - a, (.....)
5. Pri - ma hu - ic est sub-(.. - a,
.....)



- fu - sa gra - ci - a,
plen - tur spa - ci - a,
go - pu - ar - pe - ra,
..) - que ma - cu - la.
.....)
.....)

dice en este caso: «Franciscus de Campania gascon me scripsit in Sancto Stephano Gormassensio» (Burgos)¹⁸.

En el bifolio de Burgos todo sugiere que Franciscus de Campania fue el copista del fascículo de música en donde figura escrito su motete, pero éste es un tema que reservo para otra ocasión. Es imposible probar, por el contrario, que el compositor del conductus de Vallbona hubiese sido igualmente el copista de un manuscrito litúrgico-musical perteneciente al monasterio cisterciense. En primer lugar, no sabemos si el fascículo al que habría pertenecido el bifolio de Vallbona llevaba más composiciones; *Vall Ibis*, 1 y

¹⁸ Ver LÓPEZ CALO, J., *El motete de Gormaz-Burgos. Una aportación al Ars Nova en España*, (Revista de Musicología IX / 2, 1986, p. 552), Facs. fol. 2v.

2 podrían ser tan sólo añadidos, al igual que *Bac 139*, 1 es un añadido a un manuscrito que sólo lleva esta composición musical (ver ejemplo 1)¹⁹. Por otra parte, el texto del *Ave Maria* de Vallbona parece escrito por una mano que voy a denominar X, diferente a la que copia el oficio de San Blas en el fol. 1v (ver más arriba). Tras el *Ave Maria*, la mano X añade el incipit de un texto que debió pertenecer a un conductus del que no se copia la música; por lo menos es lo que sugiere la gran inicial del texto, capaz de abarcar dos sistemas (ver Facs. 1).

Los sistemas de *Vall Ibis*, 1 están trazados con regla, en tanto que los de *Vall Ibis*, 2 van trazados a mano; pero los rasgos de escritura de ambos fragmentos —texto y música— coinciden. Es posible que su copista hubiera aprovechado el último o el primer folio del fascículo para anotar una composición litúrgica muy popular, tal vez adaptada por él mismo a un nuevo texto; a continuación empezaría la copia de un conductus, que habría abandonado para escribir una composición inspirada en el rondellus anterior, de la que sería probablemente autor.

El oficio de San Blas que figura en el fol. 1v del manuscrito de Vallbona sugiere su pertenencia a una comunidad rural, pues el santo, uno de los más populares de la Edad Media, era invocado para curar las enfermedades de hombres y bestias; también era el patrono de los cardadores. El Monasterio de Santa Maria de Vallbona se halla en medio del campo, rodeado por un pueblecito de origen medieval. Lejos de las vías de comunicación más importantes del reino, las novedades musicales llegarían allí con gran retraso, si acaso llegaron alguna vez. Esto explica tal vez que un manuscrito fechable en la primera mitad del siglo xiv, o incluso más tarde, copie un tipo de composiciones absolutamente pasadas de moda. Pero si el manuscrito fue copiado en Vallbona, el conductus que lleva el nombre de su autor se explica mal, puesto que Santa Maria de Vallbona fue siempre un monasterio de monjas...

En términos generales, el repertorio del manuscrito 1bis de Vallbona hace juego con el de principios del siglo xiv procedente de las iglesias y monasterios de sus alrededores. Entre estos últimos se encuentra el monasterio cisterciense de Santes Creus, que jugó un cierto papel en la vida musical de Catalunya en los siglos xiii y xiv. La hipótesis de que el manuscrito *Vall Ibis* fuese escrito en Santes Creus para el monasterio de Vallbona tal vez por uno de sus clérigos beneficiados, resulta verosímil; sin embargo, no deben olvidarse las afinidades ya señaladas —repertorio e inscripciones—

¹⁹ *Bac 139* aparece descrito sumariamente en REANEY, G., *Manuscripts of Polyphonic Music* (RISM, B IV 2. München, 1969), p. 88.

entre este manuscrito y el de Las Huelgas, monasterio cisterciense de monjas al igual que el de Vallbona, lo que abre otras posibilidades en cuanto al lugar de origen del copista y de las dos composiciones. En cualquier caso, el manuscrito de Vallbona ilustra una práctica musical usual en Aragón hacia 1280-1350, pero desfasada respecto a los centros de producción musical de vanguardia de aquella época, e incluso de sus satélites*.

* Quedo muy agradecida al Sr. Joaquim Garrigosa y a Sor M. Isabel de Santa Maria de Vallbona, sin cuya asistencia no hubiera sido posible la localización del manuscrito objeto del presente estudio.

