

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia

LA CONSTRUCCIÓ SONORA DE L'ORDRE

L'OFICI DE SANT DOMÈNEC DEL CORAL 1022

Treball de Fi de Grau presentat per
Magí Noés i Pallarés
Tutor/s
Maria Incoronata Colantuono Santoro

Bellaterra, juny del 2026

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ.....	4
• 1.1. Objecte d'estudi.....	4
• 1.2. Motivació i estat de la qüestió.....	4
• 1.3. Objectius de la investigació.....	4
2. CONTEXT HISTÒRIC.....	6
• 2.1. Bolonya i l'Orde de Predicadors.....	6
• 2.2. El convent de San Domenico: seu i centre intel·lectual de la ciutat.....	7
• 2.3. La unificació litúrgica dominicana: el sistema d'Humbert de Romans.....	8
• 2.4. La música com a "DNI".....	10
3. ARQUEOLOGIA DEL MANUSCRIT: PALEOGRAFIA I CODICOLOGIA.....	13
• 3.1. Anàlisi material: El pergamí, l'estructura de quaderns i el format "coral"...	13
• 3.2. Estudi iconogràfic.....	16
• 3.3. La mà del copista i la notació quadrada bolonyesa del s. XIV.....	19
• 3.4. Marques d'ús i palimpsests: esmenes que parlen de la vida del llibre.....	22
4. ANÀLISI MUSICAL I TRANSCRIPCIÓ CRÍTICA.....	27
• 4.1. Criteris de transcripció.....	27
• 4.2. Selecció de peces de "propaganda".....	28
• 4.3. El llenguatge de la solemnitat.....	30
5. CONCLUSIONS.....	31
• 5.1. Síntesi.....	31
• 5.2. Línies de futur.....	31
BIBLIOGRAFIA.....	33
• Context històric.....	33
• Bibliografia complementària (2).....	35
• Arqueologia del manuscrit.....	36
• Bibliografia complementària (3).....	39
• Anàlisi musical i transcripció crítica (4).....	39

ANNEXOS.....	41
• Annex 1: Catàleg descriptiu de les fonts I-Bsd consultades.....	41
• Annex 2: fotografies de l'Ofici de Sant Domènec al complet del Coral 1022 integrat en el Arxiu I-BSD.....	45
• Annex 3: Transcripcions crítiques completes en notació moderna.....	58

1. INTRODUCCIÓ

• 1.1. Objecte d'estudi

L'objecte central d'aquest treball és l'anàlisi de l'Ofici de Sant Domènec contingut en un manuscrit litúrgic de l'arxiu I-BSD (Itàlia, Bolonya, San Domenico), concretament el volum identificat com a Coral 1022. Aquest còdex forma part del corpus de corals i llibres de faristol produïts a Bolonya a principis del segle XIV per l'Orde de Predicadors (dominics), en el marc del seu establiment com a centre intel·lectual de referència. Aquesta recerca no pretén estudiar la totalitat del fons monumental del convent, sinó que se centra exclusivament en els cants dedicats al fundador de l'orde inclosos en aquest volum. A partir de l'estudi de les seves partitures, realitzaré la transcripció crítica de l'ofici, utilitzant aquest cas com un paradigma per comprendre la construcció de la identitat sonora i ritual de la comunitat dominicana a l'Edat Mitjana.

• 1.2. Motivació i estat de la qüestió

Aquest treball neix per donar resposta a un buit important en els estudis actuals. Mentre que altres centres religiosos de Bolonya, com la basílica de San Petronio, han estat objecte de nombrosos estudis musicològics, els fons de San Domenico gairebé no s'han valorat de la mateixa manera o ha rebut molta menys atenció. Amb aquest treball vull posar en valor uns llibres que han aguantat el pas dels segles. Creats originalment en l'entorn dels Studia mendicants, han arribat fins a la biblioteca actual del convent després de sobreviure a moments crítics com els saquejos de l'època de Napoleó o les lleis de supressió del segle XIX.

• 1.3. Objectius de la investigació

Per donar resposta a les preguntes plantejades, el treball s'articula entorn de quatre objectius fonamentals:

1. Anàlisi codicològica i paleogràfica sistemàtica: realitzar una descripció tècnica exhaustiva del manuscrit objecte d'estudi, identificat amb la signatura oficial I-Bsd, Coral 1022 (Itàlia, Bolonya, Museo San Domenico). No es tracta només de mirar la música, sinó d'analitzar el suport (pergamí), l'estructura dels fascicles, l'escriptura gòtica i la notació musical d'aquest volum concret. Aquest objectiu permetrà entendre com va ser construït aquest "monument de pergamí".
2. Transcripció crítica a notació moderna: l'objectiu més tangible del treball és "traduir" l'Ofici de Sant Domènec (notació quadrada medieval) a una partitura llegible avui dia. Aquesta transcripció no és un simple exercici tècnic, sinó un acte de recuperació patrimonial que permet tornar a escoltar els cants de l'Ofici de Sant Domènec amb precisió històrica. D'aquesta manera, l'anàlisi no se centrarà en les melodies de forma aïllada, sinó en la comprensió del cant com el vehicle indestruïble de la Paraula, on el text sagrat articula i dona sentit a l'expressió sonora.
3. Contextualització del ritu dominicà a la Bolonya medieval: situar el manuscrit en el seu ecosistema original. Aquest objectiu s'assolirà mitjançant l'anàlisi de la documentació normativa de l'Orde —especialment la reforma d'Humbert de Romans— i l'estudi de la interacció del convent amb el teixit intel·lectual bolonyès. S'analitzarà com el ritu dominicà, amb les seves particularitats i la seva estricta unificació sonora, s'integrava en la vida quotidiana de San Domenico i es projectava com un instrument de prestigi en una ciutat tan competitiva culturalment..
4. Anàlisi del manuscrit com a símbol d'identitat: finalment, el treball vol demostrar que el Coral 1022 no era només una eina funcional, sinó un instrument polític. Cantar l'ofici del fundador amb la solemnitat i la bellesa d'aquestes miniatures i melodies era una manera de reafirmar el poder i el prestigi de l'Orde de Predicadors davant la societat bolonyesa i el món acadèmic universitari.

2. CONTEXT HISTÒRIC

• 2.1. Bolonya i l'Orde de Predicadors

L'Europa del segle XIII va viure una transformació sistèmica que va desplaçar el centre de gravetat del món feudal cap a una modernitat urbana i intel·lectual¹. Aquest "segle d'or" medieval va estar marcat per una explosió demogràfica i una revolució de la cultura escrita que va treure el saber dels monestirs aïllats per portar-lo als *Studia Generalia*. En aquest escenari, ciutats com Bolonya es van convertir en els grans referents del dret i la lògica². Tanmateix, aquest dinamisme urbà contrastava amb una profunda crisi institucional de l'Església, l'opulència de la qual havia generat un buit espiritual aprofitat per moviments dualistes com el catarisme, que seduïen el poble mitjançant una austeritat extrema³.

Davant d'aquest panorama, Domènec de Guzmán (c. 1170-1221) va plantejar una resposta innovadora: l'Orde de Predicadors (OP). Format en la disciplina litúrgica de la catedral d'Osma, Domènec va entendre que per combatre l'heretgia calia imitar la seva virtut exterior però dotant-la d'un contingut doctrinal superior⁴. El seu model es basava en el binomi de la pobresa evangèlica i una formació intel·lectual d'alt nivell capacitada per a la *disputatio*. Tot i les restriccions del IV Concili del Laterà, el papa Honori III va confirmar l'orde el 1216 amb la butlla *Religiosam vitam*⁵. A diferència dels ordes monàstics tradicionals, els dominics eren mendicants, vivien de les almoines urbanes i substituïen el treball manual pel deure de l'estudi com a forma d'ascesi. Aquesta mentalitat acadèmica va convertir els convents en *Studia* i va exigir una estandardització litúrgica i sonora sense precedents per garantir la unitat de l'orde en la seva constant itinerància⁶.

¹ Gobierno de Navarra, *La cultura en la Europa del siglo XIII: Emisión, intermediación, audiencia* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2014), consultat el 7 de febrer de 2026.

² Università di Bologna, «Convenzioni dell'Università di Bologna con la Facoltà Teologica dell'Emilia-Romagna», accedit el 1 de març de 2026.

³ Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, "Albigesi", *Enciclopedia online*, consultat el 9 de febrer de 2026.

⁴ Dominicos, "Vida de Santo Domingo de Guzmán", *Orde de Predicadors*, consultat el 9 de febrer de 2026.

⁵ Ordo Praedicatorum, "Historia", *Curia Generalis Ordinis Praedicatorum*, consultat el 24 de febrer de 2026.

⁶ Angelo Piagno, "Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (VII)", *Dominicus* 1, núm. 2 (març-abril 2019): 77-90.

- **2.2. El convent de San Domenico: seu i centre intel·lectual de la ciutat.**

La trajectòria del Convent de San Domenico a Bolonya exemplifica l'evolució de l'orde des de la precarietat fins a l'hegemonia cultural. Domènec va arribar a la ciutat el 1218 amb l'objectiu de captar joves universitaris. Després d'uns inicis humils a l'hospici de la Mascarella, l'èxit de les predicacions de Reginaldo d'Orleans i la mediació de Diana d'Andalò van permetre a la comunitat traslladar-se el 1219 a l'església de Sant Nicolau de les Vinyes, nucli del futur convent⁷. La mort del fundador el 1221 i la seva posterior canonització el 1234 van transformar la basílica en un centre de referència europeu, dignificat per l'Arca monumental de Nicola Pisano⁸.

Durant el segle XIV, el convent va viure tensions entre la relaxació dels costums —agreujada per l'impacte de la Pesta Negra— i la necessitat de mantenir el rigor original. Aquesta crisi va desembocar, cap al 1440, en el triomf de l'Observança, que va retornar el convent a la pobresa real i al silenci comunitari, iniciant una autèntica edat d'or artística⁹. Es va crear el cèlebre cor de fusta de fra Damiano da Bergamo i una biblioteca renaixentista que actuava com a laboratori intel·lectual, atraient figures com Miquel Àngel, qui va esculpir tres figures per a l'Arca de Sant Domènec. El convent no era un ens aïllat; custodiava els documents del Comú de Bolonya i mantenia vincles estrets amb els humanistes, integrant l'estètica del Renaixement en la producció dels seus llibres de cor¹⁰.

Amb l'arribada de la Modernitat, San Domenico es va adaptar als nous temps sense perdre la seva centralitat. Al segle XVI, es va convertir en seu de la Inquisició romana i va reformar la seva litúrgia seguint les directrius del Concili de Trento, centralitzant el cant en la nova abside decorada posteriorment per Guido Reni¹¹. Malgrat la sumptuositat barroca dels segles XVII i XVIII sota la direcció de Carlo Francesco Dotti, el final del segle XVIII va portar la incertesa de les invasions

⁷ Fra Angelo Piagno, «Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (II)», *Dominicus* 22, núm. 2 (març-abril 2018): 45-52.

⁸ Fra Angelo Piagno, «Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (III)», *Dominicus* 22, núm. 3 (maig-juny 2018): 105-115.

⁹ Fra Angelo Piagno, «Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (IV)», *Dominicus* 22, núm. 4 (agost-octubre 2018): 165-180.

¹⁰ Venturino Alce, "Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (VIII)", *Dominicus* 1, núm. 3 (maig-juny 2019): 125-136.

¹¹ Venturino Alce, "Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (IX)", *Dominicus* 1, núm. 4 (agost-octubre 2019): 161-180.

napoleòniques. Les lleis de supressió de 1866 van representar el moment més crític, destinant part de l'edifici a usos militars i posant en risc el seu patrimoni¹².

Tanmateix, el segle XX va suposar el redescobriment i la restauració del complex. Avui dia, la col·laboració renovada entre els Dominics i la Universitat de Bolonya —una aliança de més de 800 anys— ha permès que el convent segueixi sent un centre viu de recerca¹³. La custòdia del seu llegat material, especialment el corpus de corals i manuscrits, ja no es concep com la preservació d'una relíquia estàtica, sinó com l'estudi d'una tradició sonora i litúrgica que continua sent un pilar fonamental de l'humanisme europeu.

● 2.3. La unificació litúrgica dominicana: el sistema d'Humbert de Romans

A mitjans del segle XIII, l'Orde de Predicadors s'enfrontava a un repte logístic i espiritual de primera magnitud: la manca de cohesió en el seu culte. Com que els frares provenien de diversos països i tradicions, cada convent celebrava la litúrgia segons els costums locals del seu territori d'origen. Aquesta disparitat no només generava confusió en les reunions generals de l'Orde, sinó que, com s'assenyala a la documentació de l'època, posava en perill la "dignitat del culte diví" i la imatge d'unitat que els dominics volien projectar cap a l'exterior.

Davant d'aquest escenari, l'any 1254, el mestre general Humbert de Romans va culminar un procés de reforma transcendental amb l'adopció d'uns llibres litúrgics únics i obligatoris per a tota l'Orde. Aquesta unificació no va ser un mer acte administratiu; va ser la creació d'una autèntica identitat sonora. A partir d'aquell moment, la música funcionaria com un "DNI" o passaport per al frare: un dominic de Bolonya podia viatjar a París o a Colònia i unir-se al cor immediatament, cantant les mateixes melodies i sota les mateixes regles.

¹² Venturino Alce, "Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (X)", *Dominicus* 1, núm. 5 (novembre-desembre 2019): 194-216.

¹³ Università di Bologna, «Convenzioni de l'Università...», cit.

Aquesta reforma es va fonamentar en una premissa estètica i pràctica molt concreta: el principi del "breviter et succinte" (breu i concís). La justificació d'aquest estil rau en la mateixa missió de l'Orde: els dominics són predicadors i estudiosos. Per tant, tot i que el cant gregorià havia de ser solemne i de gran qualitat —per servir de ferramenta de propaganda i prestigi en ciutats universitàries com Bolonya—, no podia estendre's en excessos ornamentals que robessin temps a l'estudi o a la predicació.

En definitiva, el sistema d'Humbert de Romans va permetre que el Coral 1022 que analitzem en aquest treball no sigui només un objecte artístic aïllat, sinó el testimoni físic d'una estructura global. La seva música i la seva organització responen a una voluntat de ferro: que la veu de l'Orde sonés amb una sola identitat, tan eficient com solemne, arreu del món cristià.

Aquesta unificació litúrgica adoptada l'any 1254 sota el mandat d'Humbert de Romans no es va limitar a una mera estandardització formal, sinó que va estructurar un sistema litúrgico-sonor dotat d'una profunda coherència i d'una articulació pedagògica dissenyada específicament per a l'orde. Humbert de Romans va transformar el cant dominicà en una tradició unificada mitjançant la racionalització dels repertoris i l'eliminació de les variants locals que distorsionaven la vida comunitaria.

Aquesta reforma pedagògica s'estructurava des del noviciat, on l'aprenentatge del cant pla esdevenia una disciplina d'ascesi i memòria indispensable per a la predicació. D'aquesta manera, la música es despullava de qualsevol pretensió de lluïment estètic abstracte per posar-se, de forma rigorosa i eficient, al servei de la transmissió de la Paraula. El cant funcionava així com un engranatge perfectament acoblat a la missió predicadora: una eina de persuasió i solemnitat que preparava els ànims dels oients en l'espai urbà de ciutats com Bolonya, sense restar mai temps d'estudi al religiós ¹⁴.

¹⁴ Marie-Vincent Bernadot, *El lugar de la Liturgia en la Espiritualidad Dominicana*, trad. de *La place de la Liturgie dans la Spiritualité Dominicaine*, accedit el 27 de març de 2026.

- **2.4. La música com a "DNI"**

Pel que fa al rebuig de la polifonia i la preferència pel cant pla pur, l'opció estètica de l'Orde de Predicadors de mantenir aquesta disciplina enfront de la creixent polifonia medieval responia a raons de caràcter funcional, disciplinari i teològic. En primer lloc, la missió dominicana col·locava la litúrgia de manera indestruïble al servei del deure de l'estudi i la predicació. L'execució de complexitats polifòniques hagués exigut assajos excessius, robant un temps indispensable que els religiosos havien de dedicar a la formació intel·lectual. En segon lloc, segons l'anàlisi de la literatura legislativa i consuetudinària de l'orde, el cant s'havia d'executar en absolut respecte a les formes i continguts establerts als llibres de cor aprovats, ja que qualsevol variació litúrgica o alteració de l'estil unificat depenia exclusivament de les directrius fixades pels capítols generals. La introducció d'innovacions, particularismes individuals o pràctiques d'ornamentació lliure com la polifonia no era benvinguda, ja que s'interpretava com una perillosa assertivitat del "jo" i una expressió d'orgull i vanaglòria. D'aquesta manera, el cant pla homogeni i uniforme, interpretat de manera compassada i pausada per tota la comunitat, esdevenia una eina de submissió de la voluntat individual en favor del col·lectiu, reflectint el principi d'actuar com un sol cos en Crist ¹⁵.

Aquest rigor formal es vinculava estretament amb l'exaltació musical de les festes dels sants de l'orde com a via de propaganda, de manera que la selecció i el tractament del repertori propi de l'ofici dins de fonts com el Coral 1022 s'erigien en un pilar fonamental per a la construcció de la memòria i la legitimitat de la institució a l'espai urbà. La documentació històrica i hagiogràfica reflecteix com les festes litúrgiques dels sants més rellevants, encapçalades de forma monumental per la celebració del fundador Sant Domènec, s'utilitzaven de manera calculada com a mecanismes de reafirmació institucional ¹⁶. L'estudi de la tradició dominicana evidencia que aquestes solemnitats litúrgiques no s'organitzaven únicament per a la pietat interna, sinó que es projectaven amb gran sumptuositat cap a l'exterior implicant el clergat local, les elits i la ciutadania. A través del desplegament d'un cant

¹⁵ Gilberto Coralejo Moiteiro, "Dominican Sisters Together in Prayer: Reading, Praying and Singing in Portuguese Observant Reform Literature", *Textus & Musica*, núm. 7 (2023): secc. 9-14.

¹⁶ "Important Conference on the Influences of the Dominicans in the Middle Ages", *Ordo Praedicatorum*, consultat el 30 de maig de 2026.

coral d'excel·lent qualitat, solemnitzat en dates clau del calendari litúrgic, els dominics aconseguien consolidar el seu prestigi religiós i intel·lectual. Aquestes representacions sonores i rituals funcionaven com una potent eina de persuasió pública que justificava la influència cultural de l'orde en nodes urbans tan rellevants com la Bolonya medieval, equiparant la santedat dels seus propis referents a les grans autoritats històriques de l'Església.

D'aquesta manera, s'entén el significat del poder i la litúrgia dels corals no només com a música, sinó com la "constitució" sonora del convent davant la ciutat, constituint una autèntica estructura d'organització que regia de manera estricta la totalitat de la vida conventual. Unificats a mitjans del segle XIII per la intervenció d'Humbert de Romans, aquests llibres fixaven una normativa litúrgica i musical centralitzada que obligava totes les cases de l'orde de manera absoluta. L'execució d'aquest codi performatiu estava rígidament monitorada a través d'una xarxa d'oficis definits pel Book of Duties (Llibre de l'Ofici), com ara la cantor (chantress), la subcantor, la lectora i la correctora de taula. La cantor s'encarregava d'organitzar els torns de les tasques del cor, supervisar el llançament de la línia melòdica a través de senyals manuals de modulació o pausa, i corregir els punts, accents i lletres dels volums, reportant qualsevol falta o negligència dels cantors directament al capítol conventual. La severitat amb què es castigaven els errors en el cant, el ritme o la descoordinació amb la resta de la comunitat posa de manifest que la litúrgia unificada funcionava com una llei inviolable. El cant pla esdevenia, així, el "DNI" o la "constitució sonora" del convent, garantint que qualsevol frare itinerant pogués unir-se al cor de qualsevol ciutat del món cristià de manera immediata i uniforme, manifestant la identitat compacta, coherent i global de l'orde davant la societat medieval ¹⁷.

Més enllà de la regulació interna, aquesta unificació performativa s'erigia com el principal factor de diferenciació identitària i de competència enfront d'altres ordes mendicants, especialment davant els franciscans, considerats històricament com uns rivals amigables de l'Orde de Predicadors. Tot i que ambdues institucions van néixer de manera simultània al segle XIII per respondre a les necessitats de la nova

¹⁷ Gilberto Coralejo Moiteiro, "Dominican Sisters Together in Prayer: Reading, Praying and Singing in Portuguese Observant Reform Literature", *Textus & Musica*, núm. 7 (2023): secc. 9-14.

societat urbana i van compartir espais d'influència en ciutats com Barcelona, la seva plasmació litúrgica i musical va seguir camins divergents. Els franciscans, en la seva gènesi, van adoptar una posició molt més pragmàtica i flexible respecte a la lloança divina. Inicialment, sota la influència directa de la cúria papal, els framenors van optar per un ofici litúrgic abreujat i un cant simplificat que s'adaptés a la seva condició de missioners itinerants i al seu vot de pobresa radical, fet que contrastava amb la densitat i monumentalitat de les hores canòniques dels dominics. Amb el pas del temps, el cant franciscà va esdevenir una expressió tardomedieval molt lligada a la devoció popular i afectiva, caracteritzada per una interpretació més lliure que, en determinats contextos de les seves missions, acabaria obrint la porta a elements més vistosos o dramàtics, allunyats de la severitat i l'exactitud matemàtica exigida per les rúbriques d'Humbert de Romans ¹⁸.

Aquesta divergència en la pràctica de l'ofici diví reflectia dues concepcions antropològiques i intel·lectuals radicalment diferents que es visibilitzaven directament en el cor. Mentre que els franciscans feien servir la música com un reflex de la immediatesa evangèlica i de la resposta emotiva del poble cap a la divinitat (una pràctica que s'estendia posteriorment a la pietat popular dels seus ordes tercers) ¹⁹, els dominics feien de la interpretació del cant pla un acte d'estricta disciplina acadèmica i teològica. La litúrgia de l'Orde de Predicadors no es concebia com una expressió d'emotivitat espontània, sinó com una extensió sonora de la veritat doctrinal defensada a les cattedres universitàries. Aquesta necessitat de marcar distàncies amb els framenors es feia patent en la composició dels seus propis oficis rimats (com el de Sant Domènec), on els dominics desplegaven una arquitectura musical altament organitzada que refermava el seu caràcter d'orde intel·lectual i custodis de l'ortodòxia urbana, convertint les seves esglésies conventuals en autèntics baluards d'uniformitat romana enfront del caràcter localista o menys regulat de les devocions d'altres ordes mendicants ²⁰.

¹⁸ "Franciscan Chant as a Late Medieval Expression in the Liturgy", *Medievalists*, accedit el 30 de maig de 2026

¹⁹ Valentí Serra de Manresa, "Terciaris franciscans i dominics a la Barcelona del Barroc (segles XVII i XVIII)", *Analecta Sacra Tarraconensia* 79 (2006): 317-318.

²⁰ Gilberto Coralejo Moiteiro, "Dominican Sisters Together in Prayer: Reading, Praying and Singing in Portuguese Observant Reform Literature", *Textus & Musica*, núm. 7 (2023): secc. 9-14.

3. ARQUEOLOGIA DEL MANUSCRIT: PALEOGRAFIA I CODICOLOGIA

- **3.1. Anàlisi material:** El pergamí, l'estructura de quaderns i el format "coral".

L'estudi de l'ofici de Sant Domènec dins del Coral 1022 de l'arxiu I-Bsd requereix, abans de penetrar en les subtilitats del seu entramat musical, una immersió profunda en la seva biosfera material, un terreny on la codicologia i l'arqueologia del llibre revelen que aquest manuscrit no és un objecte aïllat, sinó el producte d'un teixit industrial i corporatiu altament especialitzat. A la Bolonya del segle XIV, consolidada com el rovell de l'ou de l'intel·lectualisme europeu gràcies a l'hegemonia dels seus doctors i a la naixent Facultat de Teologia, la producció de llibres monumentals es va convertir en un negoci d'estat on cooperaven de manera mil·limètrica els gremis de pergaminers, escribes i il·luminadors. El suport físic es recolza en un pergamí d'altíssima qualitat elaborat a partir de pells de xai o de vedella que, després de ser macerades en calç, es tensaven en bastidors i es raspaven minuciosament amb el *unellum* fins a aconseguir unes membranes netes, flexibles i semiopaques, ideals per rebre les tintes. Aquest cos de fulls es va estructurar seguint la tradició mendicant dels quaternions —quaderns regulars de quatre bifolis que sumaven vuit folis per secció—, una disposició estructural altament controlada per l'orde ²¹.

L'assemblatge d'aquestes membranes es va realitzar escrupolosament sota l'imperi de la Llei de Gregory, la qual forçava l'artesà a encarar de manera simètrica el costat del pèl amb el costat del pèl, i el costat de la carn com el de la carn per garantir una harmonia cromàtica absoluta en cada obertura del llibre, evitant ruptures visuals estètiques en obrir el còdex ²². Per guiar l'escriptura, les pells se sotinaven amb punta seca o plom abans de traçar els cèlebres tetràgrams de quatre línies en tinta vermella que fixaven el codi visual dominicà, configurant un format de dimensions monumentals ideat exclusivament per a la interpretació col·lectiva al voltant del faristol ²³. L'enquadernació, per la seva banda, responia a una enginyeria de protecció massiva: el bloc de quaternions es tancava amb gruixudes taules de fusta de faig o noguera, seleccionades expressament per la seva densitat i assecades

²¹ J. Carlos Martín de la Huerga, «Fragmentos de libros de coro de la Orden de Predicadores», *Ateneo Leonés*, n.º 1 (2014): 145-146.

²² Goucher College, «Gregory's Rule: Hair-Hair, Flesh-Flesh in Medieval Manuscripts», Faculty Digital Resources, ENG 241, consultat el 4 de juny de 2026.

²³ The Metropolitan Museum of Art, «Painting in Italian Choir Books (1300–1500)», Heilbrunn Timeline of Art History, consultat el 4 de juny de 2026.

durant anys a l'ombra per evitar que la saba provoqués deformacions. Aquestes fustes es tallaven seguint el fil de l'arbre per bloquejar qualsevol torsió provocada per les oscil·lacions tèrmiques i, finalment, es folraven amb pell de porc o de vedella ben tibada, connectant directament amb els tancaments de ferramenta i corretges de cuir que mantenien el còdex sota una pressió constant, convertint el llibre en una premsa natural capaç de resistir els canvis d'humitat de la basílica de San Domenico

²⁴.

La característica més imponent d'aquest volum és el seu format monumental, definit en la musicologia com a llibre de cor o de faristol. Les seves dimensions extraordinàries i el seu pes considerable —que en els exemplars d'antifonaris del segle XIV d'aquesta col·lecció sol assolir els 590 mm d'alçada per 410 mm d'amplada i prop de 18 quilos de pes— responen a una lògica performativa i litúrgica lligada a la vida i l'organització de l'Orde de Predicadors, on es diferenciaven els graduals dels antifonaris. La mida monumental d'aquest tipus de còdex es justificava per la mateixa disposició arquitectònica i funcional del cor conventual. Els frares dominics es distribuïen de peu al voltant del cadirat de fusta que envoltava l'absis, situant-se a diversos metres d'un únic faristol central on es col·locava el llibre o antifonari obert. L'altura de la lletra gòtica i dels cants del Coral 1022 havia de ser prou generosa perquè un grup gran de cantors pogués llegir el text i seguir la línia melòdica simultàniament a distància, garantint que la comunitat cantés de manera compacta i unificada, actuant com un sol cos. Aquesta disposició de l'espai comunitari dominicà responia a un model fixat on la litúrgia s'articulava al voltant del denominat servil o faristol gran situat al bell mig del cor ²⁵.

Així mateix, l'ús d'aquesta tipologia de moble —muntat generalment sobre un peu vertical amb forma de piràmide truncada i cares giratòries— esdevenia l'únic suport mecànic capaç de sostenir el pes massís d'aquests grans volums i permetre el pas dels fulls de pergamí sense danyar l'estructura de les cobertes ²⁶. Per protegir una estructura sotmesa a un ús tan intens, l'enquadrernació de l'antifonari responia a una

²⁴ Centre de Documentació de l'AMB (CEDOC), «Còdexs medievals i renaixentistes: Estructura i terminologia de l'enquadrernació», Universitat de Barcelona, consultat el 4 de juny de 2026.

²⁵ The Metropolitan Museum of Art, «Painting in Italian Choir Books (1300–1500)», Heilbrunn Timeline of Art History, consultat el 4 de juny de 2026.

²⁶ Mireia Barbé, «Convent de Sant Domènec de Manresa», *Museu del Barroc de Catalunya*, juliol de 2024, 107.

autèntica enginyeria de preservació massiva. La coberta exterior mostra una pell gruixuda, envellida i amb evidents signes de desgast històric provocats pel frec continu i el maneig dels cantors. El llom es presenta protegit i reforçat mitjançant nervadures i tires de cuir amples fixades de forma transversal per consolidar la unió del bloc de fulls. L'enquadrernació se suporta en pesants taules de fusta de faig o noguera, on destaquen els elements de ferrament originals, encapçalats per una sèrie de claus i perns metàl·lics —o bullons— distribuïts per les cantonades i els extrems de la superfície ²⁷. Aquests reforços metàl·lics tenien la missió pràctica d'actuar com a topalls de distància, evitant que el contacte directe de la pell amb la fusta del faristol accelerés el deteriorament del volum. Al centre de la coberta del davant, la pell apareix marcada i grafiada directament amb la xifra «1022», corresponent a la seva catalogació històrica institucional. Un cop s'obre el còdex, l'examen de l'interior de la contracoberta revela un enigma arqueològic de gran interès per a la història del llibre. Sota la veta nua de la fusta de l'ànima de la tapa, s'observen de forma invertida restes d'una escriptura gòtica textual i fragments de pauts musicals esvaïdes²⁸. Aquesta troballa obre dues vies d'interpretació analítica: per un costat, podria tractar-se d'un fragment de maculatura o d'una pàgina arrencada d'un còdex litúrgic anterior en desús, utilitzada pel sastre del llibre com a full de guarda o reforç estructural enganxat directament a la taula; per l'altre costat, no es pot descartar que es tracti d'un testimoni de fusta reciclada d'algun antic moble o faristol del mesmo convent, o fins i tot d'una superfície emprada com a test de text per part de l'artesà. Una lectura paleogràfica d'aquestes grafies subjacents permet identificar-hi fragments de termes com «magnus» o «dominus», un vocabulari plenament coherent amb el repertori hímnico i salmòdic de l'orde, el qual connecta directament amb el caràcter sacre de l'arxiu i dona pas, de manera immediata, al primer foli formal del volum on s'inicia l'Ofici de Sant Domènec amb el cant del «Gaude felix Hispania» ²⁹ (vegeu l'Annex 1, Fig. 1).

Aquest disseny monumental responia, en última instància, a una rigidesa estructural que prioritzava l'eficiència sobre la comoditat de manipulació del llibre, evitant

²⁷ Universidad Complutense de Madrid, «Facistol», *Quid est liber: Proyecto de innovación y mejora de la calidad docente*, n.º 247, consultat el 4 de juny de 2026.

²⁸ Centre de Documentació de l'AMB (CEDOC), «Còdexs medievals i renaixentistes: Estructura i terminologia de l'enquadrernació», Universitat de Barcelona, consultat el 4 de juny de 2026.

²⁹ Bolonya, Museo di San Domenico, *Coral 1022*, contracoberta i f. 1r, digitalitzat per Fra' Lodovico.

gairebé per complet l'ús de referències creuades a altres seccions del volum. L'anàlisi de la tradició copista de l'Orde de Predicadors durant el segle XIV demostra que els cants es transcrivien de manera continuada i completa in situ per raons de conveniència pràctica durant l'execució diària de l'ofici al cor, estandarditzant així els incipits musicals i les cadències de manera tan explícita que es minimitzava qualsevol ambigüitat sobre el mode musical a interpretar ³⁰.

● 3.2. Estudi iconogràfic

Pel que fa a l'estudi de l'aparell decoratiu de l'Ofici de Sant Domènec al Coral 1022, l'atribució estilística d'aquestes miniatures s'emmarca en les recerques de referència sobre la il·luminació bolonyesa del segle XIV. Concretament, el catàleg de l'arxiu fotogràfic de Robert Gibbs (expert de la Universitat de Glasgow custodiat a la *Fondazione Federico Zeri*) recull una exhaustiva documentació visual d'aquest fons monumental, organitzada científicament per la ubicació dels manuscrits. Les investigacions de Gibbs, recolzades en milers de fototips i notes manuscrites sobre la miniatura emiliana dels segles XII al XV, vinculen directament la producció d'aquests llibres de cor dominicans a l'òrbita del "Maestro del 1328" i el taller del Segon Mestre de San Domenico³¹. Aquesta escola es caracteritza per la recepció del llenguatge de Giotto, visible en l'ús d'estructures arquitectòniques tridimensionals i figures volumètriques que s'integren en la lletra "O" historiada de l'himne del fundador.

L'estil d'aquest mestre representa l'entrada d'una nova sensibilitat envers la imatge, caracteritzada per una recerca inèdita de l'il·lusionisme espacial. Influenciat profundament per la visió dels frescos de Giotto a la Capella dels Scrovegni, l'il·luminador s'esforça per dotar les escenes de la tercera dimensió. Els personatges apareixen volumètricament definits i es mouen en paisatges on elements com arbres, roques i, sobretot, architectures monumentals, serveixen per articular i jerarquitzar l'espai. Aquestes estructures arquitectòniques, sovint descrites com a

³⁰ John Stinson, «The Poissy Antiphonal: a Major Source of Late Medieval Chant», *La Trobe Journal*, n.os 51-52 (1993).

³¹ Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, "Fondo Robert Gibbs", *Cataloghi di Archivi Fotografici*, accedit el 29 de maig de 2026

"cases de nines" pel seu realisme, s'empren per aïllar els episodis i donar continuïtat narrativa a l'acció.

Un element distintiu d'aquest període és el recurs a l'al·legoria i a la iconografia pròpia dels manuscrits jurídics, fruit del contacte constant amb el món de l'estudi del dret a Bolonya. Aquesta influència es manifesta en el gust pels detalls realistes i en una capacitat narrativa que converteix el poema o el text litúrgic en un escenari dottrinari i teològic més ampli. Així, el manuscrit deixa de ser un llibre estàtic per convertir-se en un recorregut narratiu on les figures violen sovint els espais reservats a la lletra capitular, sortint dels marges per interactuar amb el lector.

Finalment, la inclusió de l'Ofici de Sant Tomàs d'Aquino en la sèrie de corals permet fixar una cronologia precisa per a la producció del taller. Atès que el cicle inclou les festes obligatòries adoptades l'any 1326, però no les posteriors al 1331, es pot afirmar que l'activitat principal del Segon Mestre en aquesta sèrie es va completar cap al 1330³². Tanmateix, la producció del corpus de corals de San Domenico no es limita a aquesta fase inicial, sinó que s'estén al llarg dels segles, reflectint l'excel·lència de l'escola de miniatura bolonyesa. Entre els miniaturistes més rellevants que van deixar la seva empremta en la col·lecció del museu i del convent, cal destacar figures que marquen l'evolució del gòtic al ple Renaixement:

- Niccolò di Giacomo (doc. 1353-1401): Representant del ple Trecento, la seva obra consolida el prestigi de Bolonya com a centre de producció de manuscrits jurídics i litúrgics després de l'etapa del Segon Mestre.
- Domenico Pagliarolo (actiu a la segona meitat del s. XV): La seva intervenció s'emmarca en el període d'esplendor que va seguir al triomf de l'Observança, aportant una estètica ja plenament quattrecentista.
- Giovanni Battista Cavalletto (actiu entre els s. XV i XVI): La seva obra tanca aquest cicle de producció monumental, integrant els llenguatges del Renaixement madur en el disseny dels llibres de cor, en paral·lel a la

³² Andrea Improta, "Dal pulpito al sepolcro. Contributo per l'iconografia di San Pietro Martire da Verona tra XIII e XIV secolo", *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, núm. 1 (2011): 1-21.

renovació artística que vivia el convent amb figures com Fra Damiano da Bergamo³³.

Aquesta successió de mestres demostra que el manuscrit no és un objecte estàtic, sinó el resultat d'una tradició artística continuada que buscava mantenir el convent a l'avantguarda visual i teològica de la ciutat³⁴.

L'evidència material d'aquesta planificació visual s'articula de manera monumental en dues pàgines clau analitzades a partir del registre digitalitzat de Fra' Lodovico: el foli número 1 i el foli número 21. Totes dues pàgines es troben unificades per una mateixa solució arquitectònica i decorativa, emmarcades lateralment per rics i elegants motius florals de caràcter sinuós on s'alternen filigranes, fulles d'acant i bullae daurades que s'estenen de forma profusa cap als marges del pergamí, servint d'enllaç per a la inserció de tres seccions historiades o medallons il·luminats per full.

A la pàgina inicial del manuscrit (vegeu l'Annex 1, Fig. 2), l'aparell icònic es distribueix en una lletra capitular i dos medallons circulars a l'orla inferior. El primer focus el constitueix la inicial "G" historiada del cant «Gaude felix Hispania», on la figura de Sant Domènec s'integra plenament en l'estructura gòtica de la lletra, vestit amb l'hàbit clàssic de l'orde (túnica blanca i capa negra) i sostenint amb fermesa el llibre de la Regla contra el seu pit, retallat sobre un fons blau intens amb filigranes que accentua la seva dignitat doctrinal. En perfecte engranatge visual, el medalló inferior esquerre de l'orla mostra una vista arquitectònica de tall giottesco —una "casa de nines" amb façanes i teulades de maó que simbòlicament evoca el convent com a baluard de l'ortodòxia urbana—, mentre que el medalló inferior dret tanca el cicle de la fulla mostrant una escena d'interacció sacra o miracle davant el mateix temple, refermant el prestigi de la institució.

Aquesta mateixa coherència formal es replica al foli número 21 (vegeu l'Annex 3, Fig. 3), el qual consolida l'ofici mitjançant tres nous focus visuals emmarcats per les mateixes tiges vegetals. Al bell mig de la inicial "O" historiada es plasma una escena

³³ Chiara Ponchia, "Frammenti dell'Aldilà. Immagini nella Divina Commedia nell'Italia settentrionale del Trecento" (tesi doctoral, Università degli Studi di Padova, 2013), 84-88, 227-238.

³⁴ La collezione dei codici miniati», Musei Civici d'Arte Antica, consultat el 27 de març de 2026.

celestial de gran potència teològica: el sant apareix en posició central, flanquejat i coronat de forma simètrica per grups d'àngels o sants disposats sobre un fons de línies arquitectòniques daurades que es protén lleugerament, trencant la bidimensionalitat del pergamí. El rostre presenta una caracterització realista i expressiva, pròpia de la verve narrativa de l'artista. A la franja inferior de la pàgina, el medalló esquerre descriu un grup compacte de frares dominics revestits amb l'hàbit blanc i negre en actitud de pregària o cant comunitari, actuant com una plasmació visual del deure d'actuar com un sol cos en el cor. Finalment, el medalló dret representa un grup de figures amb gestos d'escolta activa o disputa doctrinal, vestits amb capes de tonalitats vermelloses i blaves que vinculen l'orde amb l'estudiantat i els doctors de la Universitat de Bolonya.

La funció de la miniatura és una declaració d'identitat. Sant Domènec és representat amb els seus atributs clau: l'hàbit dominicà (blanc i negre), el llibre de la Regla i la palma del martiri (sovint associada també al fundador pel seu desig de martiri o per la seva victòria espiritual)³⁵. Finalment, la presència del fons estrellat o de les *coronae aureolae* ³⁶ (implícites en l'aurèola daurada i de vegades explícites en corones afegides per àngels en altres fulls d'aquesta sèrie) reforça el missatge teològic de l'orde sobre el triple mèrit del seu fundador: predicador, verge i, simbòlicament, martir ³⁷.

● 3.3. La mà del copista i la notació quadrada bolonyesa del s. XIV.

L'anàlisi paleogràfica del Coral 1022 de l'arxiu I-Bsd obliga a bifurcar l'estudi de la pàgina escrita en dues dimensions indestruïbles que coexisteixen formalment a l'espai del pergamí: la paleografia textual i la paleografia musical. Pel que fa a la primera, el còdex presenta una escriptura gòtica textual del tipus littera rotunda, la tipologia gràfica utilitzada en els manuscrits de l'àrea de l'Itàlia settentrionale durant el segle XIV. Aquesta cal·ligrafia es diferencia d'altres escriptures gòtiques per una morfologia de formes arrotondades i menys rígides, mostrant una gran claredat de

³⁵ Provincia de San Luis Bertrán de Colombia, "Signos de la Orden," Orde de Predicadors de Colòmbia, consultat el 27 de març de 2026.

³⁶ Improta, "Dal pulpito al sepolcro", 1-21.

³⁷ Ponchia, "Frammenti dell'Aldilà", 84-88, 227-238.

caràcter funcional que augmentava la llegibilitat i la comprensió dels textos durant les celebracions litúrgiques. Les grafies es caracteritzen per un traçat regular on la penna larga manté una modulació més uniforme i una pressió constant dels traços, fet que permet crear un angle d'escriptura fluid que evita els canvis bruscos de direcció. Les lletres amb traços i grapes corbes —com s'aprecia de manera contínua a la o i la c— redueixen de forma dràstica la spigolosità o angulositat típica d'altres variants gòtiques, conferint al text un aspecte menys fragmentat, mentre que els traços ascendents —com la b, d, h i l— es presenten llargs, ben proporcionats i arrodonits a la seva sommitat ³⁸. En lloc de rematar les lletres amb talls horitzontals rígids, les terminacions presenten una suau curvatura cap a fora que acompanya el moviment natural de la mà de l'escriba, una solució que agilitzava la velocitat del traçat. En la fisonomia d'aquestes lletres destaca la configuració de la lletra a, dotada d'un ganxo superior que tendeix a tancar-se sobre si mateix evocant la forma d'un vuit, així com l'ús regulat de la lletra s, diferenciant la tipologia llarga a l'interior del mot i la variant rodona a final de paraula ³⁹. Aquest disseny respon de manera directa a les necessitats performatives de la comunitat en l'espai del cor; atès que els llibres eren llegits en condicions de llum variables i per diferents persones simultàniament durant les cerimonie, la presència d'un espaiat o spaziatura més àmplia entre les lletres i les paraules segmentava el text de forma visual, creant un ritme natural que facilitava la lectura contínua i reduïa el risc d'error ⁴⁰.

En perfecta simetria amb la claredat textual, la paleografia musical s'articula a través de la denominada notació quadrada, el sistema gràfic estandarditzat per la reforma d'Humbert de Romans l'any 1254 per unificar el cant de l'orde ⁴¹. La morfologia dels neumes del Coral 1022 mostra una execució cal·ligràfica d'una gran precisió geomètrica. Cal remarcar que aquesta rigidesa en el traçat no ha de ser entesa com un estàndard universal de la notació quadrada, sinó com un tret identitari de la producció del Trecento emilià i de l'àmbit dominicà, on la reforma d'Humbert de Romans va imposar una estricta normalització per garantir la unitat ritual. En aquest sentit, la precisió que s'observa en el nostre còdex és específica d'aquest entorn

³⁸ Marianna Scaringella, «Testi e melodie funebri nel Collegio dei Cappellani della Cattedrale di Ferrara. Analisi di un libro liturgico-musicale», *Annali online Unife. Sezione di Storia e Scienze dell'Antichità* 3 (2024): 17-18.

³⁹ Typofonts, «La escritura gótica: siglos XII-XV dC. Alphabetum Unicode Font» (2014).

⁴⁰ Scaringella, «Testi e melodie funebri nel Collegio dei Cappellani», 18-19.

⁴¹ Universidad Complutense de Madrid, «La notación cuadrada: origen y evolución», *Quid est liber*.

geogràfic i institucional, que privilegiava l'homogeneïtat gràfica per sobre de les tradicions cursives locals ⁴². La nota simple o punctum es dibuixa com un quadrat perfecte de línies netes, mentre que la virga afeix un traçat vertical o plica al costat dret que n'indica la direcció de la conducció de la veu, sense que això impliqui cap alteració de caràcter mensural. Els neumes compostos o lligadures se'ns presenten perfectament perfilats: el podatus es traça com una superposició vertical de dos quadrats units per una línia a la dreta que indica l'ascens intervàl·lic de manera immediata; per la seva banda, la clivis es dibuixa mitjançant un traç descendent oblic que enllaça les dues altures en un sol gest físic de la ploma. Aquest disseny gràfic tan regularitzat responia a la necessitat d'oferir un mapa visual homogeni de la melodia, despullat de les llicències ornamentals dels neumes de tradició rústica o local, minimitzant qualsevol ambigüitat sobre el mode musical a interpretar ⁴³.

Més enllà de la seva dimensió tècnica, la interdependència entre el traçat gràfic i la notació musical al Coral 1022 revela una concepció del còdex com a instrument litúrgic viu, on la claredat visual esdevé una extensió de la reverència deguda a la Paraula. Tal com assenyala l'anàlisi de Scaringella sobre el Collegio dei Cappellani, la meticulositat amb què es van fixar tant els texts com els cants responia a la necessitat d'oferir un suport que no només fos llegible, sinó que garantís la correcció ritual en la celebració dels oficis, especialment en el context dels serveis de difunts ⁴⁴. En aquest sentit, la cal·ligrafia deixa de ser un mer exercici estètic per transformar-se en un vehicle teològic, on cada element ha estat disposat per facilitar un "escoltar actiu" per part de la comunitat, minimitzant l'esforç cognitiu del cantor. Aquesta eficiència comunicativa es veu reforçada per la presència d'elements de control gràfic que guien l'ull del lector: l'ús precís de les claus de Do i Fa per situar les altures al tetragrama ⁴⁵, l'aparició de rúbriques en tinta roja —tècnica amb profundes arrels en la tradició paleogràfica medieval per a la distinció jeràrquica dels textos ⁴⁶—, i l'ús estratègic del custos (o neuma de final de línia) que, mitjançant

⁴² Marianna Scaringella, «Testi e melodie funebri nel Collegio dei Cappellani della Cattedrale di Ferrara...», 17-20; Federica Lamanna, «I libri di coro domenicani dell'Italia centrale e settentrionale (prima metà del XIV secolo): produzione e riforma liturgica»

⁴³ Universidad Complutense de Madrid, «La notación cuadrada: origen y evolución», *Quid est liber*.

⁴⁴ Marianna Scaringella, "Testi e melodie funebri nel Collegio dei Cappellani della Cattedrale di Ferrara. Analisi di un libro liturgico-musicale," *Annali online Unife. Sezione di Storia e Scienze dell'Antichità* 3 (2024): 17.

⁴⁵ Enharmonía, "La notación del canto gregoriano," consultat el 5 de juny de 2026.

⁴⁶ Fabrice Lengronne, "Notación musical - Medioevo," 1.7 (2017): 12.

l'anticipació visual de la primera nota del següent pentagrama, assegura una transició fluida i sense interrupcions durant la performance litúrgica ⁴⁷.

L'examen global de les concordances cal·ligràfiques permet confirmar la unitat d'autoria en la gènesi del Coral 1022. Lluny de presentar interrupcions o variacions de mà, el còdex destaca per una sorprenent uniformitat estètica que evidencia la disciplina del seu copista. Tant en els blocs textuais, executats amb una *textualis rotunda* de ductilitat constant, com en la notació quadrada, es percep una identitat gestual compartida que es manté estable al llarg de tot el manuscrit. Aquesta homogeneïtat no és fruit de l'atzar, sinó el resultat d'un treball meticulós destinat a garantir la llegibilitat i el rigor litúrgic, tal com requeria la normativa de l'Orde de Predicadors per a la celebració de l'Ofici Diví. Si bé s'observen lleugeres variacions en la grafia d'elements de control o paraules clau com l'acrònim *EVOVAE* —on la *E* inicial i el traç de la *e* final presenten lleus oscil·lacions—, la resta de la grafia es manté totalment estable al llarg del còdex. Aquestes minúcies, lluny de suggerir mans diferents, certifiquen la intervenció d'un sol copista que, amb total domini de la seva tècnica, ajustava la seva grafia per adaptar-se a les limitacions espacials i a la jerarquització visual del text litúrgic. Per tant, la precisió mil·limètrica de les pliques i la consistència en el disseny de les claus i rúbriques confirmen que el volum va ser concebut com una unitat orgànica (vegeu l'Annex 1, Fig. 4), fruit de la tasca d'un sol artesà que, sota les exigències d'un entorn conventual rigorós, va subordinar la seva pròpia gestualitat a la claredat i l'ordre del ritu ⁴⁸.

- **3.4. Marques d'ús i palimpsests:** esmenes que parlen de la vida del llibre.

El Coral 1022 no pot ser interpretat únicament com una font musical estàtica, sinó com un dispositiu litúrgic viu, una eina sotmesa a un procés d'actualització, reparació i negociació textual continuada per part de la comunitat dominicana. La seva producció material s'inscriu en l'alt nivell d'especialització dels tallers bolonyesos, que van permetre un subministrament constant de còdexs litúrgics per a

⁴⁷ Enharmonía, "La notación del canto gregoriano," consultat el 5 de juny de 2026.

⁴⁸ Marianna Scaringella, "Testi e melodie funebri nel Collegio dei Cappellani della Cattedrale di Ferrara...", 17-20.

l'Orde ⁴⁹. La biografia material del manuscrit revela una tensió constant entre la norma humbertiana i l'ús coral quotidià, fonamentada en el desenvolupament històric de la litúrgia que marca el camí de l'Ofici Diví ⁵⁰.

La present anàlisi dissecciona aquesta realitat material, examinant com el *cantor* i el corrector conventual actuaven sobre el còdex per garantir la uniformitat del DNI sonor de l'Orde de Predicadors. A través de l'examen de les anomalies físiques —raspats, pegats, marques de cera i signes de desgast—, es demostra que el còdex era un instrument sotmès a una supervisió rigorosa, on qualsevol desviació melòdica o textual respecte a la norma fixada era purgada amb la finalitat de preservar la integritat del ritu.

A continuació, es fa un anàlisi de les 26 pàgines del manuscrit que formen part de l'Ofici de Sant Domènec:

Pergamí	Incipit	Tipus de cant	Hora litúrgica	Intervencions / Marques d'ús
1	<i>Gaude felix Hispania</i>	Antífona	I Vespres / Matines	Raspats (lin. 4-5)
2	<i>Transit pauper</i>	Responsori	Matines	Costura manual, raspats
3	<i>Preco novus</i>	Antífona	I Nocturn	Marca cera, desgast

⁴⁹ Sergio Tognetti, *La produzione dei libri liturgici a Bologna nel basso medioevo* (Firenze: Olschki, 2002), 45–48.

⁵⁰ Mario Righetti, "Programma di liturgia," Mercaba, consultat el 5 de juny de 2026.

4	<i>Florem pudicitie</i>	Antífona	I Nocturn	Raspats, nota esborrada
5	<i>Documentis artium</i>	Antífona	I Nocturn	Nota entonació, revisió
7	<i>Datum mundi</i>	Antífona	I Nocturn	Reclam "preaur", petjada
7-8	<i>Stella micans</i>	Antífona	I Nocturn	Arrugues, oxidació
9	<i>Ter in flammis</i>	Responsori	I Nocturn	Degradació marges
9-10	<i>Sub augustam regula</i>	Antífona	II Nocturn	Oxidació, pèrdua per tancament
10	<i>Agoni...</i>	Antífona	II Nocturn	Pèrdua pergamí circular
11	<i>Per nox cum Christo</i>	Responsori	II Nocturn	Perforació, nota marginal "uix"
12	<i>Paupertatis ascendens</i>	Antífona	II Nocturn	Degradació cromàtica
12	<i>Nocte celi perlustrans</i>	Antífona	II Nocturn	Notació neta

13	<i>Signo crucis</i>	Responsori	II Nocturn	Ratlla control
14	<i>Granum ex...</i>	Responsori	II Nocturn	Tira de reforç
15	<i>Flos in flore</i>	Antífona	III Nocturn	Plec horitzontal
15	<i>Stabat servus</i>	Antífona	III Nocturn	Desgast circular
16	<i>Migrans pater filius</i>	Antífona	III Nocturn	Arrugues estructurals
17	<i>Liber carnis vinculo</i>	Antífona	III Nocturn	Marca "mcp"
18	<i>Felix iustis</i>	Antífona	III Nocturn	Oxidació marginal
19	<i>Exultate</i>	Antífona	III Nocturn	Rúbriques vermelles
20	<i>Per que multos</i>	Responsori	III Nocturn	Adhesiu/taca
21	<i>Imple</i>	Antífona	Laudes	Inicial figurada, conservació
22	<i>Scala celo prominens</i>	Antífona	Laudes	Purga text, desgast
23	<i>Fulget in...</i>	Antífona	Laudes	Inscripció "rain", bemolls

24	<i>O lumen ecclesiae</i>	Antífona	Laudes	Referència central (propaganda)
25	<i>O carnis...</i>	Antífona	Laudes	Rúbrica "ab", oxidació extrema
26	<i>Magnum pater sancte</i>	Antífona	Final	Esquerda, reforç, nota cursiva

4. ANÀLISI MUSICAL I TRANSCRIPCIÓ CRÍTICA

• 4.1. Criteris de transcripció

La recuperació patrimonial i l'estudi crític del repertori contingut al Coral 1022 de l'arxiu I-Bsd exigeix la definició d'uns criteris de transcripció rigorosos que facin accessible la notació quadrada medieval a la lectura musical moderna sense desvirtuar-ne la naturalesa original. El primer repte d'aquest procés metodològic rau en el trasllat del sistema de lectura. El còdex original empra el tetragrama clàssic amb les claus de Do i de Fa disposades en diferents línies per evitar l'ús de línies addicionals i mantenir la línia melòdica sempre dins de l'espai visual de la pauta. Per a la present transcripció crítica, s'ha optat per una transposició pràctica moderna traslladant el repertori a la clau de Sol en segona línia —mantenint el teixit en la seva altura original o realitzant una transposició a la vuitena inferior en el cas de les veus masculines del cor conventual—, fet que facilita la interpretació i l'anàlisi comparativa des de la grafia contemporània. Les línies de la pauta s'amplien sistemàticament a cinc, estandarditzant el pentagrama modern com a suport receptor de la línia melòdica medieval.

El tractament del ritme constitueix el punt més delicat de la transcripció del cant pla. Atès que el repertori dominicà unificat se sotmet de manera absoluta al principi del ritme lliure lligat a la prosòdia del text llatí, s'ha defugit completament l'ús de barres de compàs rígides o indicacions de mètrica que forcessin una regularitat aliena a la pràctica del segle XIV. Cada punctum o virga de la notació quadrada s'ha traduït gràficament mitjançant una nota negra sense plica, que representa la unitat bàsica de pols o temps de la declamació, evitant qualsevol assignació de valors duracionals binaris o ternaris propis de la música mensural posterior. Per respectar l'articulació verbal de la litúrgia, les agrupacions de notes que formen neumes compostos, com el podatus o la clivis, es reflecteixen en la partitura moderna mitjançant l'ús de lligadures d'expressió sobre les notes corresponents, indicant de manera inequívoca que aquell grup melòdic s'ha d'executar sobre una única síl·laba del text sagrat.

Finalment, la materialització d'aquesta edició crítica s'ha dut a terme mitjançant l'ús de programari informàtic especialitzat en edició musical, concretament a través de

l'entorn digital de Musescore. Aquesta eina ha permès configurar plantilles personalitzades que eliminen les restriccions del compàs convencional, generant un espai de flux continu on la línia melòdica es desplega de forma indestruïble del text llatí col·locat a la part inferior. Les divisions de frase i les pauses rituals que articulaven el cant litúrgic en el cor del convent de San Domenico —originalment indicades al manuscrit mitjançant petites línies verticals que tallaven el tetragrama— s'han sistematitzat en la partitura moderna utilitzant línies de divisió minimalistes o línies de respiració, garantint així que la transcripció no sigui un mer exercici mecànic abstracte, sinó una eina pràctica de recuperació sonora fidel a la disciplina performativa exigida pel sistema d'Humbert de Romans.

La metodologia de transcripció aplicada segueix els criteris per a l'edició de textos medievals de Tognetti, els quals garanteixen la fidelitat del trasllat a la notació moderna sense perdre la integritat prosòdica del text⁵¹.

● 4.2. Selecció de peces de "propaganda"

La selecció de l'Ofici de Sant Domènec dins del còdex I-Bsd 1022 transcendeix la mera tria estètica o litúrgica per situar-se en l'àmbit de la musicologia política. En el context del segle XIV, aquest repertori no pot ser entès exclusivament com un exercici de devoció, sinó com un mecanisme articulat de propaganda religiosa i institucional, en l'accepció etimològica del terme: la voluntat de propagare i consolidar la fe i el prestigi de l'Orde de Predicadors en un escenari altament competitiu.

En primer lloc, la tria d'aquest ofici respon a la necessitat de consolidació del mite fundacional en un node cultural tan rellevant com la Bolonya medieval. Mitjançant la interpretació de la vida i els miracles de Domènec de Guzmán a través d'una estructura musical solemne i específica, l'orde aconseguia equiparar la figura del seu fundador a les grans autoritats històriques de l'Església. Així, cada antifona i responsori transcrits en aquesta investigació actuen com a elements de legitimació

⁵¹ Sergio Tognetti, *La produzione dei libri liturgici a Bologna nel basso medioevo* (Firenze: Olschki, 2002), 15-45.

que reforcen l'hegemonia dominicana, especialment davant l'elit intel·lectual de la Universitat de Bolonya.

Aquesta dimensió identitària es veu reforçada per l'especificitat del ritu. Si bé gran part del corpus gregorià comparteix un caràcter universal, l'Ofici de Sant Domènec constitueix un repertori privatiu que defineix l'orde. La transcripció de les peces contingudes al manuscrit 1022 permet recuperar la variant bolonyesa d'aquest missatge; una anàlisi que adquireix un significat territorial únic en realitzar-se precisament a la ciutat que custodia les restes del sant a l'Arca de Sant Domènec. Es produeix, doncs, una simbiosi entre el cant, el suport físic del pergamí i l'espai sagrat que tanca el cercle de la memòria dominicana.

Finalment, la selecció s'ha centrat en peces que subratllen la faceta del sant com a Lumen Ecclesiae (Llum de l'Església). L'objectiu d'aquestes obres no era només promoure la pietat interna, sinó projectar una imatge de grandesa institucional capaç d'impressionar tant el frare que cantava com l'oient extern. A través de la melodia i la iconografia de manuscrit s'emfatitzen els pilars de l'orde —la predicació, la pobresa i l'estudi—, convertint la música i el disseny en un vehicle de comunicació activa. En definitiva, l'estudi d'aquestes peces revela que el Coral 1022 no és un objecte estàtic, sinó un instrument de mediació cultural dissenyat per fixar el prestigi de Sant Domènec en l'imaginari col·lectiu de la societat medieval.

Afegir que en estudiar els cants, el que més m'ha interessat és veure com la música es posa al servei de les paraules⁵²:

- Sil·làbic o melismàtic? La intenció és clara: En el manuscrit 1022, la majoria de les vegades el cant és molt sil·làbic; una nota per cada síl·laba. Això no és casual: busquen que el text es percebi clarament, sense ornaments que l'emboliquin. Quan trobo algun melisma, sempre està situat en llocs molt concrets per remarcar una paraula que és important dins del missatge teològic. No és un adorn gratuït, sinó que la música s'atura per donar-li pes al que s'està dient. Aquesta manera d'escriure tan neta és, per mi, el que fa que el cant dominicà sigui tan potent i efectiu.

⁵² Marie-Vincent Bernadot, *El lugar de la Liturgia en la Espiritualidad Dominicana*, trad. de *La place de la Liturgie dans la Spiritualité Dominicaine*, accedit el 5 de juny de 2026.

● 4.3. El llenguatge de la solemnitat

Al manuscrit 1022, la música no és un simple acompanyament, sinó una eina per marcar el poder i la identitat de l'Orde. He analitzat com el manuscrit subratlla els moments més importants i he extret les següents conclusions:

- El mode com a base: La majoria de peces que he estudiat es mouen en el mode protus (dòric), que dona una sensació d'estabilitat i serietat molt pròpia del que s'espera en un ofici litúrgic. Tot i això, en les antífoes més importants, trobem tocs del mode tritus (lidi); és un recurs que utilitzen per donar més brillantor i fer que el cant "s'enlairi" just quan la història de Sant Domènec ho demana.

- La "marca de la casa" (els girs melòdics): Analitzant el manuscrit, he vist que hi ha certs dibuixos melòdics que es repeteixen constantment. Són com una "empremta" de l'escola dominicana. No són casualitat: són fórmules que faciliten que els frares memoritzin el cant i, alhora, reforcen que estem dins del repertori de l'Orde. Aquestes petites cèl·lules melòdiques donen coherència a tot l'Ofici.

- Tessitura i registre: Una cosa que m'ha cridat l'atenció és que els cants no són gens extrems. Es mouen en un espai de notes força reduït, gairebé mai més d'una octava. Això m'ha fet pensar que no és una qüestió de dificultat tècnica —no es tracta de fer que els cantors es llueixin—, sinó d'una decisió conscient. Busquen la uniformitat, que el grup pugui cantar unit i, sobretot, que el que s'entengui per sobre de tot sigui la paraula i el seu significat. Si la melodia és senzilla i recollida, el text té molt més pes.

L'anàlisi dels modes i el tractament de la tessitura s'han dut a terme prenent com a referència els principis litúrgics descrits per Righetti, que validen l'ús del mode protus com a element fonamental en l'estabilitat del repertori coral⁵³.

⁵³ Mario Righetti, "Programma di liturgia," Mercaba (280 - 310), consultat el 5 de juny de 2026.

5. CONCLUSIONS

• 5.1. Síntesi

L'anàlisi detallada del Coral 1022 ha permès desvetllar que aquest manuscrit transcendeix la seva condició de font primària per esdevenir el testimoni material de la identitat dominicana a Bolonya durant el segle XIV. L'estudi codicològic i paleogràfic realitzat confirma que el còdex no fou fruit d'un procés improvisat, sinó el resultat d'una planificació institucional rigorosa, en la qual la notació quadrada —estandarditzada per Humbert de Romans— actuava com un mecanisme de cohesió per a tota la comunitat.

Les marques d'ús i les intervencions paleogràfiques detectades als marges del manuscrit revelen una praxis coral dinàmica, sotmesa a un procés de supervisió constant per part del cantor i el corrector conventual. Lluny d'interpretar aquestes esmenes com a simples errates, la recerca ha demostrat que són l'evidència d'una gestió conscient del repertori: una acció de depuració destinada a preservar la integritat del "DNI sonor" de l'Orde. Així, el Coral 1022 s'ha revelat no només com un compendi de cants, sinó com un dispositiu polític i identitari amb el qual els predicadors construïen la seva legitimitat en un context urbà altament competitiu. La transcripció crítica d'aquestes peces, des de l'inici de l'ofici fins a les Laudes, ha permès reconstruir l'articulació sonora de la propaganda institucional, on la música i el text sagrat convergeixen per projectar la imatge d'una institució solemne, ortodoxa i intel·lectualment hegemònica.

• 5.2. Línies de futur

Aquest treball constitueix un primer estadi en la valoració del patrimoni musical dels dominics a Bolonya, una àrea que presenta àmplies perspectives de desenvolupament científic. En primer lloc, el pas següent en la recerca hauria d'orientar-se cap a la digitalització integral i l'edició crítica en obert del manuscrit, integrant les transcripcions modernes en plataformes que permetin la comparativa digital amb altres antifonaris dominicans de l'època. Aquesta obertura permetria contrastar la variant bolonyesa amb altres tradicions regionals de l'Orde, aportant

dades inèdites sobre la penetració de la reforma humbertiana a la Península Ibèrica i altres territoris.

Finalment, la recreació sonora del repertori —especialment de peces amb un alt valor propagandístic com l'*O lumen ecclesiae*— ofereix una via de difusió encara per explorar. Proposo que la recerca musicològica no es limiti a la lectura silenciosa del pergamí, sinó que s'estengui cap a l'experimentació performativa que integri criteris d'interpretació històricament informada. Aquestes línies de futur no només busquen el retorn del Coral 1022 a l'espai sonor del qual va néixer, sinó assegurar que el llegat litúrgic dominicà romanguí com un objecte d'estudi viu, integrant les eines de l'anàlisi digital i la didàctica històrica per a la posada en valor d'aquest pilar de l'humanisme medieval europeu.

BIBLIOGRAFIA

- Context històric

Gobierno de Navarra. *La cultura en la Europa del siglo XIII: Emisión, intermediación, audiencia. XL Semana de Estudios Medievales de Estella*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2014.

<http://www.nafarroa.gob.es/NR/rdonlyres/EC682208-2352-4C53-9C21-5A71AD6E6A74/449005/2013.pdf>.

Dominicos. "Vida de Santo Domingo de Guzmán". Orde de Predicadors. Consultat el 9 de febrer de 2026.

<https://www.dominicos.org/quienes-somos/santo-domingo-de-guzman/vida/>.

Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana. "Albigesi". *Enciclopedia on line*.

Consultat el 9 de febrer de 2026. <https://www.treccani.it/enciclopedia/albigesi/>.

Ordo Praedicatorum. "Historia". Curia Generalis Ordinis Praedicatorum. Consultat el 24 de febrer de 2026. <https://www.op.org/historia/?lang=es>.

Università di Bologna. «Convenzioni dell'Università di Bologna con la Facoltà Teologica dell'Emilia-Romagna e con lo Studio Filosofico Domenicano». Accedit el 1 de març de 2026.

<https://corsi.unibo.it/laurea/ManagementMarketing/bacheca/convenzioni-dell-universita-di-bologna-con-la-facolta-teologica-dell-emilia-romagna-e-con-lo-studio-filosofico-domenicano>.

Piagno, Angelo. "Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (VII)". *Dominicus* 1, núm. 2 (març-abril 2019): 77-90.

Piagno, fra Angelo. «Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (II)». *Dominicus* 22, núm. 2 (març-abril 2018): 45-52.

Piagno, fra Angelo. «Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (III)». *Dominicus* 22, núm. 3 (maig-juliol 2018): 105-115.

Piagno, fra Angelo. «Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (IV)». *Dominicus* 22, núm. 4 (agost-octubre 2018): 165-180.

Alce, Venturino. "Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (VIII)". *Dominicus* 1, núm. 3 (maig-juny 2019): 125-136.

Alce, Venturino. "Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (IX)". *Dominicus* 1, núm. 4 (agost-octubre 2019): 161-180.

Alce, Venturino. "Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (X)". *Dominicus* 1, núm. 5 (novembre-desembre 2019): 194-216.

Bernadot, Marie-Vincent. *El lugar de la Liturgia en la Espiritualidad Dominicana*. Traduït de *La place de la Liturgie dans la Spiritualité Dominicaine*. Accedit el 27 de març de 2026.
http://www.traditio-op.org/biblioteca/Bernadot/El_lugar_de_la_Liturgia_en_la_Espiritualidad_Dominicana.pdf

Moiteiro, Gilberto Coralejo. "Dominican Sisters Together in Prayer: Reading, Praying and Singing in Portuguese Observant Reform Literature". *Textus & Musica*, núm. 7 (2023). Accedit el 30 de maig de 2026.
<https://journals.openedition.org/textusmusica/307>.

Ordo Praedicatorum. "Important Conference on the Influences of the Dominicans in the Middle Ages". Official Website OP. Accedit el 30 de maig de 2026.
<https://english.op.org/latest-news/important-conference-on-the-influences-of-the-dominicans-in-the-middle-ages/>.

Ordo Praedicatorum (Godzdogz). "Great Dominicans: Jerome of Moravia". Accedit el 30 de maig de 2026.
<https://english.op.org/godzdogz/great-dominicans-jerome-of-moravia/>.

"Franciscan Chant as a Late Medieval Expression in the Liturgy". *Medievalists*.

Accedit el 30 de maig de 2026.

<https://www.medievalists.net/2009/12/franciscan-chant-as-a-late-medieval-expression-in-the-liturgy/>.

Serra de Manresa, Valentí. "Terciaris franciscans i dominics a la Barcelona del Barroc (segles XVII i XVIII)". *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. 79 (2006), pàgs. 317-365.

- Bibliografia complementària (2)

Álvarez Palenzuela, Vicente Ángel. "Expansión y crisis de la Edad Media europea (siglos XI-XV)". Academia.edu. Consultat el 7 de febrer de 2026.

https://www.academia.edu/27948664/EXPANSI%C3%93N_Y_CRISIS_DE_LA_EDAD_MEDIA_EUROPEA_S_XI_XV.

Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana. "Domenico di Guzmán, san".

Enciclopedia dei ragazzi. Consultat el 9 de febrer de 2026.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-di-guzman-san_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-di-guzman-san_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/).

Dominicos. "Historia de los Dominicos". Orde de Predicadors. Consultat el 24 de febrer de 2026.

<https://www.dominicos.org/quienes-somos/historia-de-los-dominicos/>.

Dominicos. "Capilla y sepulcro de Santo Domingo". Orde de Predicadors. Consultat el 24 de febrer de 2026.

<https://www.dominicos.org/quienes-somos/santo-domingo-de-guzman/iconografia/santo-domingo/capilla-y-sepulcro/>.

Piagno, fra Angelo. «Gli 800 anni del convento patriarcale di San Domenico in Bologna». *Dominicus* 22, núm. 1 (gener-febrer 2018): 17-28.

Piagno, fra Angelo. «Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (V)». *Dominicus* 22, núm. 5 (novembre-desembre 2018): 223-230.

Alce, Venturino. "Storia del convento patriarcale di San Domenico in Bologna (VI)". *Dominicus* 1, núm. 1 (gener-febrer 2019): 33-42.

Domenicani (Provincia San Domenico in Italia). «La storia continua». Accedit el 1 de març de 2026. <https://www.domenicani.it/la-storia-continua/>.

- Arqueologia del manuscrit

Centre de Documentació de l'AMB (CEDOC). «Còdexs medievals i renaixentistes: Estructura i terminologia de l'enquadració». Universitat de Barcelona. Consultat el 4 de juny de 2026.

https://www.cedoc.cat/es/codices-medievales-y-renacentistas_3293.

Goucher College. «Gregory's Rule: Hair-Hair, Flesh-Flesh in Medieval Manuscripts». Faculty Digital Resources, ENG 241. Consultat el 4 de juny de 2026.

https://faculty.goucher.edu/eng241/Gregorys_Rule_hair-hair_flesh-flesh.html.

Martín de la Huerga, J. Carlos. «Fragmentos de libros de coro de la Orden de Predicadores». *Ateneo Leonés*, n.º 1 (2014): 139-168.

https://ateneoleones.weebly.com/uploads/3/1/6/1/31616195/ateneo_leon%C3%A9s_01_2014_-139-168.pdf.

The Metropolitan Museum of Art. «Painting in Italian Choir Books (1300–1500)». Heilbrunn Timeline of Art History, Nova York. Consultat el 4 de juny de 2026.

<https://www.metmuseum.org/es/essays/painting-in-italian-choir-books-1300-1500>.

Mireia Barbé, «Convent de Sant Domènec de Manresa», *Museu del Barroc de Catalunya*, juliol de 2024, 107,

<https://museudelbarroc.cat/wp-content/uploads/2024/07/PPIP-2015-Mieria-Barbe.pdf>

Universidad Complutense de Madrid, «Facistol», *Quid est liber: Proyecto de innovación y mejora de la calidad docente*, n.º 247, consultat el 4 de juny de 2026, <https://www.ucm.es/quidestliber/facistol>.

Bolonya. Convento Patriarcale di San Domenico, Museo di San Domenico. *Coral 1022* (Antifonari, segle XIV). Digitalitzat per Fra' Lodovico. Consultat el 4 de juny de 2026. <https://www.flickr.com/photos/98986775@N08/albums/72157637727694406/>.

Centre de Documentació de l'AMB (CEDOC), «Còdexs medievals i renaixentistes: Estructura i terminologia de l'enquadrernació», Universitat de Barcelona, consultat el 4 de juny de 2026, https://www.cedoc.cat/es/codices-medievales-y-renacentistas_3293.

John Stinson, «The Poissy Antiphonal: a Major Source of Late Medieval Chant», *La Trobe Journal*, n.os 51-52 (1993), <https://latrobejournal.slv.vic.gov.au/latrobejournal/issue/latrobe-51-52/t1-g-t7.html>.

Ponchia, Chiara. "Frammenti dell'Aldilà. Immagini nella Divina Commedia nell'Italia settentrionale del Trecento". Tesi doctoral, Università degli Studi di Padova, 2013.

Improta, Andrea. "Dal pulpito al sepolcro. Contributo per l'iconografia di San Pietro Martire da Verona tra XIII e XIV secolo". *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, núm. 1 (2011): 1-21. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3636002>.

Musei Civici d'Arte Antica. «La collezione dei codici miniati». Accedit el 27 de març de 2026.

<https://www.museibologna.it/medievale/schede/la-collezione-dei-codici-miniati-760/>.

Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. "Signos de la Orden." Orde de Predicadors de Colòmbia. Consultat el 27 de març de 2024.

<https://www.opcolombia.org/institucional/quienes-somos/signos>.

Fondazione Federico Zeri. Università di Bologna. "Fondo Robert Gibbs". *Cataloghi di Archivi Fotografici*. Accedit el 29 de maig de 2026.

https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.livello.jsp?id_padre=&id=14&tipo_sch_eda=fondo&decorator=layout_resp&apply=true&locale=it.

Scaringella, Marianna. «Testi e melodie funebri nel Collegio dei Cappellani della Cattedrale di Ferrara. Analisi di un libro liturgico-musicale». *Annali online Unife. Sezione di Storia e Scienze dell'Antichità* 3 (2024): 13-28.

<https://annali.unife.it/storia/article/view/2157>

Typofonts. «La escritura gótica: siglos XII-XV dC. Alphabetum Unicode Font». (2014). https://www.typofonts.com/escritura_gotica.pdf

Universidad Complutense de Madrid. "La notación cuadrada: origen y evolución." *Quid est liber*. Consultat el 4 de juny de 2026.

<https://www.ucm.es/quidestliber/notacion-cuadrada>.

Scaringella, Marianna. "Testi e melodie funebri nel Collegio dei Cappellani della Cattedrale di Ferrara. Analisi di un libro liturgico-musicale." *Annali online Unife. Sezione di Storia e Scienze dell'Antichità* 3 (2024): 13-28.

<https://annali.unife.it/storia/article/view/2157>.

Enharmonía. "La notación del canto gregoriano." Consultat el 5 de juny de 2026.

<https://enharmonia.es/la-notacion-del-canto-gregoriano/>.

Lengronne, Fabrice. "Notación musical - Medioevo," 1.7 (2017).

https://anarchipel.net/documents/Lengronne_Notacion_musical_-_Medioevo_1.7.pdf

Tognetti, Giampaolo. *Criteri per la trascrizione di testi medievali latini e italiani*. Roma: Rassegna degli Archivi di Stato, 1982. Accedit al juny de 2026.

Righetti, Mario. "Programma di liturgia." Mercaba. Consultat el 5 de juny de 2026.

https://www.mercaba.org/LITURGIA/Righetti/Programa_Liturgia_Roghietti.htm.

- Bibliografia complementària (3)

Frist Art Museum. «Bologna: Center of Medieval Book Production. Gallery Guide». Spanish Edition. Consultat el 4 de juny de 2026.

<https://fristartmuseum.org/wp-content/uploads/Bologna-Gallery-Guide-Spanish.pdf>.

Università di Bologna. «Nine Centuries of History: The Fourteenth Century and the Theological Faculty». Historical Archive, Unibo. Consultat el 4 de juny de 2026.

<https://www.unibo.it/en/university/who-we-are/our-history/nine-centuries-of-history>.

- Anàlisi musical i transcripció crítica (4)

Tognetti, Giampaolo. *Criteri per la trascrizione di testi medievali latini e italiani*.

Roma: Rassegna degli Archivi di Stato, 1982. Accedit el 5 de juny de 2026

Bernadot, Marie-Vincent. *El lugar de la Liturgia en la Espiritualidad Dominicana*.

Traduït de *La place de la Liturgie dans la Spiritualité Dominicaine*. Accedit el 5 de juny de 2026.

http://www.traditio-op.org/biblioteca/Bernadot/El_lugar_de_la_Liturgia_en_la_Espiritualidad_Dominicana.pdf

Righetti, Mario. "Programma di liturgia." Mercaba. Consultat el 5 de juny de 2026.

https://www.mercaba.org/LITURGIA/Righetti/Programa_Liturgia_Roghetti.htm.

ANNEXOS

- **Annex 1:** Catàleg descriptiu de les fonts I-Bsd consultades.

Figura 1: portades exterior i interior



Figura 2



Figura 3

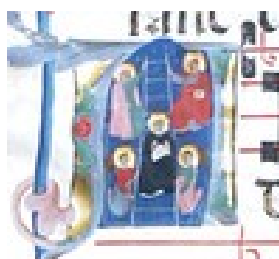
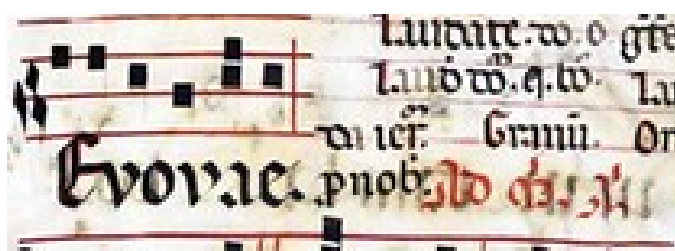
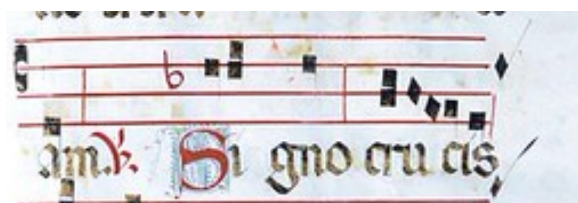
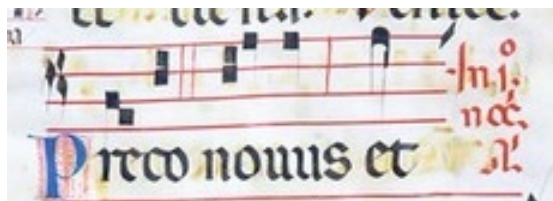


Figura 4



- **Annex 2:** fotografies de l'Ofici de Sant Domènec al complet del Coral 1022 integrat en el Arxiu I-BSD.





4

ec cle sia. Venite. *Inj. nec. A.*

Preco nouus et
 celicus missus in fi
 ne se culi pauper ful
 sit to muncus for

ma preuisus catuli. *p.*
Bts. u. Evorac. *A.* **F**lo
 rem pudicicie ser
 uans il li batuz at
 tigit eximi e uite

5

ce libatuz. *p.* **O**r fte.
 Evorac. *A.* **D**ocumen
 tis artium eruditus
 satis transiit ad stu
 dium summe uerita

conuiuuz tam
 permagnifi cum ele
 git nun ci um sanc
 tum to mi nicum.
Pro mittēs. *R.*

7

Da tum mun do
 pro mun di gloria
 mi ra xpi sti pre
 fi gnat gra tia.
Cu ius or tuz

precur

pre currunt nun
 ti a ue ni pre
 sagi a.
Stel la micans in
 fronte parui li no

8

uum iubar premon
 strant se culi.
Cu ius. **U**er
 bum ui te dum
 pa lam pro
 mitur sur gunt
 hostes li ber conscri
 bitur fa uent
 om nes. Sic
 error um ci tur.

9

fi tes q^u
tol litur. *✠*

Ter in flammis
libellus tradi tus
tere xi mit ille

sus pe ni tus. Sic.

Glo ri a pa tri et fi
li o et spi ri tu i sanc
to. *in ij. noct.* **S**ub au
gu sti ni re gula men

10

te pro fe cit se cu la
tan tem vi rum cano
nicum au get in a
pos to li cis. *p.* **C**u mu o.
Exo ra e. *a.* **A**go ni

canis pro xpisti no
mi ne mun dum re
plet di ui no se mine
pa uper ta tis te gens
sub teg mine. *p.*



12

mat mundi de te
 stans crimi na fran
 git ho stes et
 fugat ag mina.
 Ful la sanctum

fran gunt disci
 mina. *a.*
Nocte celi perlu
 strans limina die ter
 ris dat uerbi se

13

mina. Nulla. **P**a
 nis obla tus ce
 litus fra trum sup
 plet in o pia.
 Vi te q na

tus re di tus ma
 tris pel
 lit tristi
 am. **S**i gno cru cis
 o be dit plu ma

14

lingua uer ba trans
 for mat ua ria. Vi
 te. **G**ra num ex
 cus sum pa lea nexu
 solu to luteo te

paupertatis a rea
 ce li loca tur hor
 reo. Cum merce
 te uirgi nea. Doc
 to rum fil

15

gens cu
 neo. **F**los in floribz
 inrens a re ola bi
 na gau tet soz tis
 aureola. Cum in. **G**lo

ri a pa tri et fi
 li o et spi ri tui sanc
 to. Doc to riz. *In uij. nect. A.*
Si tiebat ser uus
 xpi sti martyriuz si

16

cut si at ceruus
 ad aque flu in
 um. *p. Dñe qs. Evovae. A.*
Migrans pater filis
 uite firmamentum

paupertatis humilis
 condit testamentuz. *p.*
 Dñe iñ. *Evovae. A.* **U**i
 ber carnis uinculo
 celum introi mit ubi



18

palmitum mun di
 iam cin xit ambi
 tum. Celi. **A**scen
 denti te ualle lu bri
 ci mundi cho ri

plaudunt ange li a.
 Ihesu bo ne pre
 ce domina ti tibi pre
 sta nos gra tos ef



20

fra tribus. **I**m
 ple pater quod di
 xisti nos tu is in
 uans pre
 cibus. **Q**ui tot si

gnis claruisti in e
 grozum corpori bus
 nobis opem ferens
 xpisti egris metere
 mori. **I**mple.



22

in ta pura pauper
 tatis pecti o celi te
 net una. Evorac. a.
 Scala ce lo promi nes
 fimeni nou tam per
 qua pater transiens
 sur sum ferebatur.
 Evorac. a. Un gue
 manus stu dio sca
 lam hanc erexit quaz

23

uirgo cum filio ma
ter sursum uexit.
Evovae. **F**ulget in
choo uirgi nuz toe
tor uerita tis fer

cum honous geminuz
ge rens cum bea tis.
Evovae. **C**arnis
ui gor mentis mar
tium mundum re

24

plens lingue preco
mium pauper xpi sti
post car sus stadi
um ui te ti bi
mer can tur pre

miu. car.
Evovae. **O**lumen ec cle
si e docto r uenta
tis ro sa pa

25

tiente e bureasti
 tatis a quaz sapi
 entie propinasti gra
 tis predicator gra tie
 nos unge bea tis. *Cit.*

*p. act. Jo. B.
 ul' Jo. B.*
 mas. Evovae. *Al.*
Benedic tus receptor
 omnium qui saluti p
 urdens ho minum mu
 to tedit sanctus to

26

mi meū. *Cit. Bns. f. f.*
*Jo me
 m. ut*
Magne pat sanc *Jo. B. d.*
 te to mince mortis
 hora nos te cuz susci
 pe et hic semp nos pie

*Sa laurentii mris.
 Jo. nesp. sup. ps. 111.
 mris boni op. qre m
 Evovae. laud. p. sli. de act. 12.
 Bns lau
 reti clama
 ut. Glia
 et bonce.*
Beatus laurenti *Jo. B. d.*
 us dum in craticula
 suprapositus uretur

- **Annex 3: Transcripcions crítiques completes en notació moderna.**

L'objectiu principal d'aquest annex és la recuperació patrimonial i l'anàlisi sistemàtica de la partitura del *Coral 1022* (I-Bsd, Bolonya), un testimoni fonamental de l'Ofici de Sant Domènec a la Bolonya del segle XIV. Aquest recull comprèn la transcripció crítica a notació musical moderna des de l'inici de l'ofici fins a la conclusió del segon nocturn, així com l'anàlisi detallada de les *Laudes*, finalitzant amb l'antífona *O lumen ecclesiae*.

Aquesta selecció no constitueix un mer exercici de transliteració, sinó que s'ha concebut com una eina d'accés a la identitat sonora de l'Orde de Predicadors. Tal com s'ha argumentat en el cos d'aquest treball, el repertori dominicà, unificat sota les directrius d'Humbert de Romans el 1254, respon a uns criteris estètics de sobrietat i eficiència, on la música actua com a vehicle indestruïble de la Paraula i com a instrument de legitimació política.

La transcripció de l'antífona *O lumen ecclesiae*, en particular, s'ha seleccionat pel seu valor com a peça de propaganda més representativa del fundador. A través d'aquesta reconstrucció, s'ha buscat reflectir no només la literalitat de la notació quadrada original, sinó la seva intencionalitat performativa: la recerca d'un cant que, despullat d'ornaments supèrflus, actuï com a baluard de l'ortodòxia i el prestigi intel·lectual de l'Orde en l'espai urbà de la Bolonya medieval.

Per a l'elaboració d'aquestes transcripcions, s'han seguit els següents criteris metodològics:

- **Adaptació al sistema modern:** S'ha traslladat la notació quadrada sobre tetragrama al pentagrama modern amb clau de Sol, facilitant així l'estudi analític i l'execució contemporània, respectant però la modalitat original.
- **Respecte al ritme lliure:** S'ha evitat l'ús de barres de compàs o indicacions mètriques rígides, prioritzant una interpretació basada en la prosòdia llatina i en el flux de la declamació, fidel a la pràctica de l'orde.

- Transparència editorial: Les lligadures d'expressió s'han emprat per reflectir la relació sil·làbica dels neumes, garantint que el text sagrat resti sempre com a eix vertebrador de la composició musical.

D'aquesta manera, aquest annex no solament posa a l'abast de l'estudiós una edició pràctica del Coral 1022, sinó que esdevé una extensió del projecte de recuperació històrica que articula la totalitat d'aquest Treball de Final de Grau.

Voice

Ga - u - de fe - lix pa - rens His - pa - ni - a

tan - te - pro - lis dans mun - do gau - di - a sed tu

ma - gis plau - de Bo - no - ni - a tan - ti

pa - tris do - ta - ta Glo - ri - a lau - da

to - ta ma - ter ec - cle - si - a no - vae lau -

- dis a - do - gens sol - lem - ni - a. Laudo -

p. E - v - o - v - a - e

Voice

Tran - sit pau - per ad - reg - num fo - li - um dux non scep -

2

trum ----- ad pre - mi - um mors -

3

- in iu - tam la bor mo - ri -

4

um pre fen ce iur - tu m

5

gau - di - uz mag E - v - o - v - a - e

6

Ms sunt do - mi - ni a le - ta sol - lemp -

7

- ni - a. Lau ce mul a pila

8

plan dat ec - le - sia - a. Ve - nu - te.

9

Pre - co no - nus et

10

ce - li - cus mis - sus in fi - ne se - cu - li pau - per ful - sit do -

Ad mat.
- In uit

In 1
noc,
a

11 p

- mi - ni - cus for - ma pre - ui - fus ca - tu - li. Br - s. u. E - v - o - v -

12 a

a - e

13

Flor - rem pu - di - ci - ta - e ser - vans il - li - ba -

14 p

tus at ci - git ex - ci - mi - e ul - te ce li - ba - tus. Or - fre.

15 a

E - v - o - v - a - e.

16

Do - du - men - tis ar - ti - um e - ru - di - tus fa - tis tran - si - it ad stu -

17 salt de pàgina 5 a 6

- di - um sum - me ve - ri - ta con - nul - lu -

18

us tam per mag - ni - fi - cum e - le - git nun - ci - um

19 R

sanc - tum do - mi - ni - cum. Pro mit - tes.

20

Da - tum mun - do pro mun - di

21

glo - ri - a mi - ra Chr - i - sti pre -

22

 - si - gnat gra - ti - a. Cu - ius

23

 or - tus pre - cur - runt nun

24

 - ti - a ue - n pre

25

 Sa - gi - a. Stel - a

26

 mi - cans in fron - te pa - ru - u - li no - uum ul - bar

27

 pre - mon strat - se cu - li. Cu -

28

 ius. Ter - bum ui - te dum pa -

29

 - lam pro mi - tur sur - gent hos - tes

30

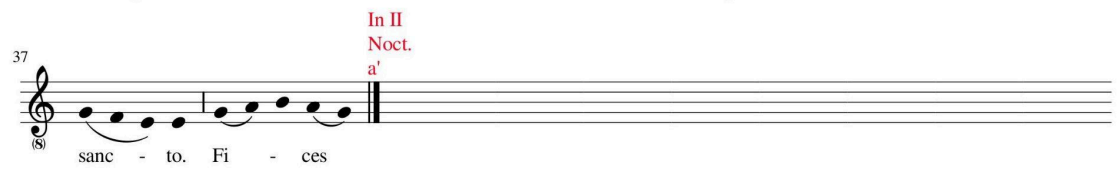
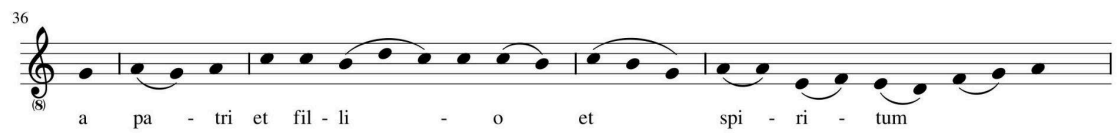
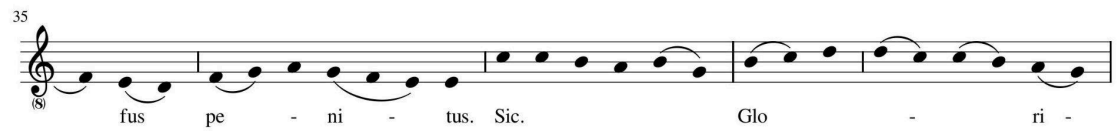
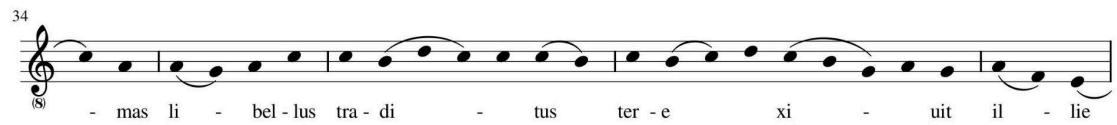
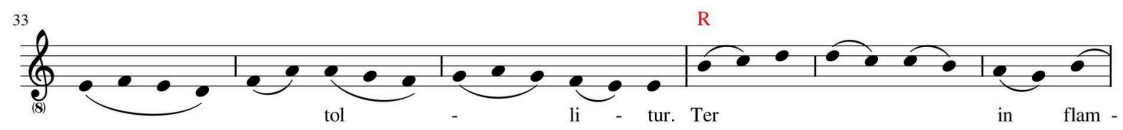
 li - ber con - ser bi - tur fa - uent

31

 om - nes. Sic er - roz - um ci -

32

 - tur. Fi - res ex



Voice

Sub au - gus - ti - m re - gu - la - men te pro - fe

2
at se - du - la tan - dem ui - rum ca - no ni - cum au - get

3
in a pos - to - li - cus. Cum - muo. E - v - o - v - a - e.

5
A - go - ni ca - ns pro xpi - sti no - mi - ne mun - dum re -

6
- plet do - mi - no se mi - ne pau - per - ta - tis de gens sub

7
teg mi - ne. Ver - ba ma. E - v - o - v - a - e.

9
Per nox cum xpi - to p pri - um non pos - si te bat lec - tu - lum post la -

10
cri - ma - rum flum um uix hu - mi dans cor pus - cu -

11
lum. D - fi e d - o. n. E - v - o - v - a - e.

15
Pau - per ta - tis a fe - en tes cul -

16
- mi - na cla - mat mun - di de - te -

17
stans cri - mi - na fran - gut ho - stes et

18
fu - gat ag - mi - na. Jul la

19
sanc - tum fran - gunt dis - cri -

20
- mi - na

29
Noc - te ce - li per - lu - strans lu - mi - na di - e ter - ris **R**

30
dat uer - bi se mi - na. Jul - la.

31
Pa - nis o - bla - tus ce -

32
li - tus fra - trum sup - plet mo -

33
pia. Vi - te qua

34
na - tus re - di - tus ma -

35
- tris pel - lit tris - ti

36
ti - am.

43
Sig - no cru - cis o - be - dit plu - ma

44
lin - gua uer **R** ba transf - for mat - u - a -

45
ri - a. Vi - te. Gra - num ex - cu - sum pa le - a ne - xu so - lu - to

46
lu - te - o de pau - per - ta - tis a re - a ce -

47
li lo - ca tur hoz - re - o. Cum mer - ce - ce

48
vir - gi - ne - a. Doc - to - rum ful

49
gens cu -

50
ne - o.

59
Flos in flo - rez in rens a - re - o - la bi - na gau -



In lau dibus. A'

Voice

O est di - es le - a - de quo te - a - tus

2

do - mi - ni - cus au - lam ce - le - stis cur - ri - e a -

3

p

mis trat - mag - ni - fi - cus. D - ñ - s r. E - v - o - v - a -

4

A

e.

16

Pau - per in ----- di - mes m ta

17

pu - ra pau-per ta - tis pre - ti o ce - li te - net

18

A

u - na. E - v - o - v - a - e.

24

S - ca - la ce - lo pro - mi - nes fra - trum re ----- per

25

qua pa - ter tran - si - ens sur - sum fe - re - ba - tur. E - v -

26

A

o - v - a - e.

Voice

Lin - gue ma - nus - stu - oi - o sca - lam bane -

2
- e - rex - it quaz u - ir - go cum fi - li - o ma -

3
- ter sur - sum eux - it. E - v - o - v - a - e. Ful -

4
get in cho - ro uir - gi - nuz doc - tor ve - ri - ta - tis ser -

5
tum ho - no - ris ge - mi - nuz ge - rens cum be - a - tis. E - v -

6
to. B
A'
o - v - a - e.

16
Car - nis uir - gos men - tis mar - ti - ri - um

17
re - plens lin - gue - pre - co - ni - um pau -

18
per xpi sti post cur - sus sta - di -

19
um uir - te ti - bi - mer can -

20
tur pre

21
Cat. to m
a'
mi - u. Bir - de - s. E - v - o - v - a - e.

25
O lu - men ec - cle - si - e doc -

26
- tor ue - ri - ta - tis ro - sa - pa ti -

27
- en - ti - e e bur cas - ti - ta - tis a

28
quaz sa - pi - en - ti - e pro - pi - nas - ti gra - tis pre -

29
Cat.
di - ca - tor gra - ti - e nos un - ge be - a - tus. M -

30
p oct, to B
ul ro m.
A'
a - g. E - v - o - v - a - e.