

LOS «GOIGS DE LA MARE DE DÉU»

Los cantos populares catalanes denominados *Goigs* son de origen litúrgico y mariano y cuentan algunos siglos de existencia.

La literatura sagrada del rezo eclesiástico, ya desde los primeros tiempos de la Iglesia, no recuerda los sentimientos de alegría que experimentó María durante su vida mortal, a la par que destaca su virginidad, conservada después de su glorioso alumbramiento. Así, en el rezo litúrgico del día de la Natividad del Señor, la segunda antífona de laudes canta: «Genuit puerpera Regem, cui nomen aeternum, et *gaudia* matris habens, cum virginitatis honore: nec primam similem visa est, nec habere sequentem».

También el nacimiento de la misma Virgen, según el texto de la antífona del *Magnificat* del día de la Natividad, «anunciará el gozo a todo el mundo». Y en una de las oraciones del oficio propio de la Virgen pedimos al Señor que por intercesión de su Santísima Madre nos sea concedido el poder alcanzar «los gozos de la vida eterna».

Aún en otras oraciones se insiste sobre este mismo concepto y se nos da a entender que los gozos de la Madre Virgen lo son también para su hijos y, al mismo tiempo, una promesa de los de la vida eterna. O sea, los gozos de la tierra y los del cielo.

La contemplación de esos gozos maternos, a no tardar, se desplazó de los actos estrictamente litúrgicos para convertirse en una devoción popular con características propias. Contribuyeron a su divulgación los cantos medievales llamados secuencias o prosas, cuya paternidad es atribuída a Notker, monje del monasterio de San Gall, en el siglo IX. Aquellas cantilenas, por su factura simple, completamente silábica y de melodía simpática y atractiva, formaron un repertorio extensísimo, con temas basados en conceptos propios de la festividad del santo que conmemoraba

la Iglesia, o eran glosas de los textos sagrados leídos en diversas partes de la misa. Al llegar a su grado máximo de apogeo, su número fué tan considerable, que podemos afirmar que existía una o más para cada día del año litúrgico. Llegaron a multiplicarse con tanta profusión, que el Concilio de Trento, en 1558, salió al paso de tal abuso y las limitó considerablemente.

Los compositores de prosas mostraron sus preferencias por los temas de carácter mariano, y especialmente por aquellos que recordaban los gozos de la Santísima Virgen, tal como los conmemora la liturgia en la misa solemne. En un principio, esos gozos eran en número variable: las prosas contenían cinco, siete, ocho, quince y hasta más estrofas, dedicadas a otros tantos gozos. Pero al fin quedaron éstos fijados en siete, a saber: I, la encarnación del Hijo de Dios en las purísimas entrañas de María; II, el nacimiento de Jesús en el portal de Belén; III, la adoración de los Reyes Magos; IV, la resurrección de Cristo; V, la ascensión de Jesús a los cielos; VI, la venida del Espíritu Santo sobre el Colegio Apostólico, y VII, la asunción de la Virgen María al cielo.

Cada una de las estrofas de estas secuencias marianas eran iniciadas con la palabra *gaude*, dando origen la repetición por siete veces de este vocablo a la denominación de «Septem Gaudia Beatae Mariae Virginis», cuyo texto era como sigue:

Gaude, Virgo mater Christi—Quae audiendo concepisti—Gabriele nuntio.

Gaude, quia Deo plena—Peperisti sine pena—Cum pudoris lilio.

Gaude, quod oblatio—Regum et devotio,—Exhibetur Filio.

Gaude, quia tui nati—quem dolebas mortem pati,—fulget resurrectio.

Gaude, Christi ascendente—Et in coelos te vidente,—Motu fertur proprio.

Gaude, quod Paraclitus—Missus fuit coelitus—In tuo Collegio.

Gaude, quae post Christum scandis—Et est honor tibi grandis—In coelo Palatio¹.

Esta prosa dió origen a nuestros «Set Goigs», o «Goigs de Nostra Dona», o «Goigs de la Mare de Déu del Món», que así indistintamente se denominan.

¹ Véanse las muchas variantes de este texto en CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum*, núms. 7103 ss. La copia de una de estas variantes se publica en mismo volumen, art. de Dom Baraut, pp. 16-17. En la nota 14 de este estudio se da la bibliografía principal sobre el particular. Otra versión de un misal de Solsona nos ofrece el R. Llorens también en este volumen.

En esta forma se usaban las prosas en la misa solemne. Se cantaban después del *Alleluia*. Y en los viejos cantorales se indicaba que inmediatamente venía la secuencia, con las dos palabras *pro se*, que eran una abreviatura de *pro sequencia*.

Pero, a no tardar, se convirtieron en cantos populares usados en las funciones extralitúrgicas, especialmente las dedicadas a la Santísima Virgen, alternando con el rezo de devociones marianas populares.

Mientras los gozos marianos eran cantados en lengua latina, recibían el nombre de *gaudes* o *gaudia*, sin duda por la repetición de la palabra *gaude* en cada una de las siete estrofas.

De manera que igualmente se denominaban *Septem Gaudia* o simplemente *gaudes*. El Padre Villanueva, en su conocido *Viage literario*...², manifiesta su agradable sorpresa por el descubrimiento de estos cantos, usados ya en Valencia a principios del siglo xiv. De él son estas palabras: «He oído decir que los *gaudes* a María Santísima, que se cantan todos los sábados del año, después de la Salve, en las parroquias y algunas comunidades religiosas y colegios de la ciudad y arzobispado [de Valencia], traen su origen de las constituciones del sínodo celebrado en 2 de febrero de 1432. En dichas constituciones, aprobadas por el obispo Alfonso de Borja, que más tarde fué el papa Calixto III, se preceptúa que el canto llamado *Septem Gaudia* sea cantado en adelante y para siempre en el coro de la catedral y en todas las demás parroquias e iglesias de la diócesis, mereciendo los fieles que tomasen parte activa en esta piadosa práctica, debidamente confesados, cuarenta días de indulgencia». El Padre Villanueva da íntegro el texto de este canto, que es, substancialmente, el mismo de las demás prosas marianas.

En otras constituciones de la capilla del Colegio y Seminario del Corpus Christi, de la misma Valencia, consta: «Item, en las Salves que se han de decir los sábados, después de haber tañido un poco el órgano, se comenzará por el antífona *Ad honorem*, a canto de órgano, y consecutivamente se dirá la Salve y luego los Gozos *Gaude Virgo*». Según se desprende de este documento, con la denominación de *Gozos* se daba a entender que se trataba del

² Vol. IV, p. 112.

Gaude Virgo o de *Septem Gaudia*. También se adivina que dicho canto estaba compuesto a polifonía, o sea a canto de órgano.

La lengua latina, que era la propia de las secuencias, poco a poco cedió lugar a la vernácula, a fin de hacerse más asequible a las inteligencias de los humildes. Ya en el siglo XIV aparecen textos concebidos con una mescolanza de ambas lenguas. A veces, al texto latino se le introducen versos en lengua catalana, a manera de estribillo destinado al pueblo. Otros ejemplares se nos presentan escritos en lengua catalana, con la respuesta popular originaria de otra prosa latina. Citemos como ejemplo la famosa *Ballada dels Goytz de Nostra Dona en vulgar cathalan, a ball redon* que nos ofrece el célebre «Llibre Vermell», conservado en el monasterio de Montserrat. Es éste un documento de inapreciable valor, ya que reproduce uno de los cantos más populares que usaban los romeros que acudían a visitar a la Moreneta en su santuario. Lo cantaban durante la vela nocturna, y, según nos da a entender su título, la melodía iba acompañada de graciosos y severos pasos de danza, al son del *sac de gemecs* y *flabiol*.

La antigüedad de este documento es muy considerable, ya que el libro que lo contiene es del siglo XIV, y consta que ya en aquella época la *ballada* era del dominio popular y gozaba de especial predilección por parte de los peregrinos montserratenses³. Según el parecer de un crítico tan sólidamente documentado como Jaime Massó Torrents⁴, el texto pertenece con toda seguridad al siglo XIII, pues su lenguaje tiene del mismo todas las características.

Observamos que las primeras palabras de este canto nos dan a entender claramente que se trata de una traducción de la prosa llamada *Septem Gaudia*, ya que se inicia con estas palabras:

Los set goytz recomptarem — et devotament xantant —
humilment saludarem — la dolça Verge Maria.

Y todas las siete estrofas siguientes van glosando exactamente los siete gozos maternales de María, tal como hemos visto en dicha prosa, y en todas las demás marianas de épocas anteriores. Según reza el título de esta canción, está escrita en *vulgar catha-*

³ El texto completo se publica en este mismo tomo por Dom C. Baraut.

⁴ MASSÓ I TORRENTS, *Repertori de l'antiga Literatura catalana. La poesia* I (Barcelona 1932), p. 258.

lan. En cambio, el estribillo o *resposta* se mantiene en lengua latina y seguramente no es otra cosa que un fragmento de prosa latina dedicada a la Santísima Virgen:

Ave Maria gracia plena
Dominus tecum, Virgo serena.

Otro documento de considerable interés para nuestro estudio podemos verlo en un documento manuscrito de la Biblioteca de Cataluña⁵. Es un cantoral del siglo xv, copiado para uso de las religiosas clarisas de la ciudad de Valencia, en cuya página 141, después de un *tropus* del *Hosanna* de la misa, aparecen los *Septem Gaudia* en lengua latina, con una melodía en notación mensural-modal, de sabor auténticamente popular. Lo cual nos viene a confirmar que la devoción de los siete gozos era, en aquella época, conocida y muy popularizada en la región valenciana.

Entre el repertorio de textos antiguos del monasterio de San Cugat del Vallés, hoy en el Archivo de la Corona de Aragón, figura un precioso manuscrito titulado *Miscellanea ascetica*⁶, que contiene un ejemplar que dice: «Ací comensen los VII goys de la Verge Marie, i altres oracions en rimes. Santa Maria, Verge puella»⁷. Por el enunciado de tan interesante documento, fácilmente se colige que en el mismo son recordados y glosados los siete gozos maternos de la Virgen, tal como se hallan en las demás prosas marianas.

Nuestro beato Ramón Lull, en su libro *Hores de nostra dona Sancta Maria*, anuncia el pensamiento de su obra con estas palabras: «Deus, en vostra virtut comença Ramon aquestes hores de nostra Dona Sancta Maria, e cantense als sons dels hymnes». El Doctor Iluminado, al decir *hores*⁸ parece hacer referencia a los siete gozos de María, y usa esta denominación para recordar que las siete horas marianas deben cantarse a imitación de las siete horas canónicas, con la melodía de los himnos, o sea, una

⁵ Ms. 1327. Cf. H. ANGLÉS, *La música a Catalunya fins al s. XIII* (Barcelona 1935), p. 151.

⁶ ACA, ms. 83, ff. 53 r-55.

⁷ Este documento ha sido publicado por Próspero de Bofarull en su colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón. Vol. XIII (Barcelona 1857), pp. 152-54.

⁸ Véase *Obres de Ramon Lull*, ed. por S. GALMÉS, vol. XIX (Palma 1936), pp. 173-98. Por otra parte Lull dedica otro libro a los Gozos de la Virgen, el *Libre de Benedicta tu in mulieribus*, ibidem, vol. X (Palma 1915), pp. 291-362.

cantilena para cada hora. Al final del libro, a manera de colofón, añade: «Les set hores son finides, e per Ramon proferides a la dolça Dona d'amor, pregon per ell li pecador».

Ramon Llull acariciaba el deseo de que el pueblo fiel se aficionase al canto de sus trobas, ya que, a más de escoger cantilenas litúrgicas, en aquellos tiempos muy divulgadas, se valía de las devociones más popularizadas en las iglesias. Y la práctica de los siete gozos se amoldaba maravillosamente a sus deseos. Su *Plant de la Verge* terminaba con esta estrofa:

Finit es aquest plant qui es tan dolorós
de la Verge Regia, Mayre de pecadors,
la qual vol que xanton los grans e los menors
la Douza donçella qui es Dona d'amors

La melodía de esta composición era muy popular en tiempo de Llull, razón por la cual la aplica a sus versos, a fin de facilitar la participación del pueblo en el canto colectivo de la Iglesia.

Obsérvese, además, que nuestro beato dedicó unas páginas admirables a la devoción de los siete gozos de la Virgen en su obra *Doctrina pueril*, destinada a la formación moral y religiosa de su hijo, cuando éste era niño, según indica el título del libro. Los capítulos 45-51 son unas claras y deliciosas glosas de cada uno de los siete gozos, siguiendo el mismo orden observado en la composición de las prosas. El título de dicho estudio lo precisa el autor con estas palabras: «Dels set Goigs de Nostra Dona Sancta Maria», y en sendos apartados va siguiendo el proceso de estos divinos misterios: I, «Dé la Salutació»; II, «De la Nativitat»; III, «Dels tres Reys»; IV, «Del goig que Nostra Dona hac de la Resurrecció»; V, «Del goig que Nostra Dona hac com son Fill li apparech»; VI, «De la Cincogesma, que es dit Pentagosta»; VII, «De la asumció de Nostra Dona»¹⁰.

Si bien los *Gozos* nacieron y se propagaron en tierras de lengua catalana: Cataluña, Valencia, Mallorca y Rosellón, no tardaron en despertar la curiosidad de algunos literatos de otras regiones españolas, los cuales se inspiraron fielmente en los conceptos básicos contenidos en las prosas que cantaron los siete gozos maternos.

⁹ *Obres*, vol. XIX, p. 216

¹⁰ *Obres*, vol. I, pp. 78-88.

Vamos a recordar seguidamente algunos de los literatos de lengua castellana concededores de la existencia de los *Gozos*, y tan enamorados de esta manifestación religiosa que no dudaron en incorporarla a su riquísimo repertorio. Hemos escogido preferentemente aquellos que disfrutaban de altísimo prestigio en la historia literaria de nuestra patria.

Preciso es dar preferencia al nombre glorioso del rey Alfonso X, bien merecidamente denominado el Sabio, cuya ardiente devoción a la Santísima Virgen queda bien manifiesta y harto demostrada ante su obra monumental *Las Cantigas de Santa María*, compuesta de más de 400 composiciones marianas, todas maravillosas, tanto bajo el punto de vista literario como musical. Hemos de consignar con satisfacción que, al abrir las páginas de este libro de oro nos sorprende leer el título de la primera de sus composiciones, con este título: «Esta é a primeira Cantiga de loor de Santa María, ementando os VII goyos que ouve de seu Fillo». No hay que decir que su texto es una glosa de los siete gozos¹¹.

Ocho estrofas contiene la Cantiga, la primera de las cuales es a manera de introducción y se refiere a la encarnación del Verbo para la redención de la Humanidad. Las siete restantes van dedicadas a los siete gozos de la Virgen, siguiendo el orden de las demás composiciones tradicionales.

No es de extrañar que el rey Alfonso tuviese conocimiento de esta práctica religiosa, originaria de tierras de lengua *d'oc*. Téngase en cuenta que por su Corte pasaron los más celebrados trovadores y literatos catalanes de aquellos momentos.

Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1416), entre sus obras literarias, recogidas y comentadas por José Amador de los Ríos¹², incluye *Los siete gozos de Nuestra Señora*, obra de extraordinario interés para nuestro estudio. Dos aspectos dignos de atención ofrecen estos *Gozos*. En primer lugar hay que notar que en algunas de las estrofas se intercalan frases latinas, extraídas de las secuencias litúrgicas. Tal acontece en la primera estrofa, que dice:

¹¹ Véase la edición en *La Música de las Cantigas*, por H. ANGLÉS (Barcelona 1943), p. 4.

¹² *Obras de don Íñigo de Mendoza* (Madrid 1852), pp. 308-12.

Góçate, goçosa Madre — Goço de la humanidat,
 Templo de la Trinidad — Elegido por Dios Padre:
 Virgen que por el oydo — *Concepisti*
Gaude Virgo Mater Christi — En nuestro goço infinido.

Esta mescolanza de latín y lengua vernácula, según hemos dicho antes, se observa en infinidad de composiciones de aquella época. Todas las estrofas comienzan con la palabra *góçate*, que es la traducción del *gaude* de las prosas latinas.

Santillana fija en doce el número de gozos. Siete de ellos conmemoran exactamente los misterios recordados en *Septem Gaudia*. Los cinco restantes se refieren a la Visitación a santa Elisabet, a la presentación del Hijo de Dios en el templo, a la huída de la Sagrada Familia a Egipto, al hallazgo de Jesús en el templo, disputando con los doctores de la ley, y al milagro operado por Jesús en el acto de las bodas de Caná. Todos estos pasos de la vida de Jesús son considerados, y realmente lo son, motivos de alegría para la Santísima Virgen.

Por último nos ocuparemos de otro poeta, seguramente el más importante de los principios de la literatura popular, y cuyo nombre, según el autorizado parecer de Menéndez Pelayo, basta para llenar un siglo literario, y, «considerado como poeta, se levanta a inmensa altura, no sólo sobre los ingenios de su siglo, sino sobre todos los de la Edad Media española, sin excepción ni ofensa de nadie»¹³. Nos referimos a Juan Ruiz, conocido por el Arcipreste de Hita (1283?-1350?), cuya producción se halla contenida en un solo volumen titulado *Libro de Buen Amor*. El célebre Arcipreste abordó con gracia y maestría los más diversos y atrevidos temas para fustigar los vicios y las pasiones humanas. Pero, ante todo, se mostró como ferviente y apasionado cantor de las glorias de María. Y para exteriorizar estos nobles sentimientos se valió de los gozos marianos, que en su tiempo acababan de desplazarse de las prosas litúrgicas para convertirse en cantos marianos. Nada menos que cuatro de las composiciones de su *Libro de Buen Amor* van bautizadas con el nombre de «Gozos de Santa María». Las cuatro cantan igualmente las siete alegrías de la Virgen. Si bien los conceptos son idénticos en las cuatro poesías, la forma de ex-

¹³ *Antología de poetas líricos castellanos I* (Madrid 1954), p. 258.

presión es variada en todas, como también es variada la métrica usada en las mismas.

Es conveniente observar que el Arcipreste no componía estas trobas marianas como obras simplemente literarias, sino que perseguía una finalidad de verdadero apostolado entre sus feligreses. Los gozos que damos a continuación, según se lee en uno de los manuscritos que los han conservado, fueron escritos expresamente para ser cantados en el templo. A cuyo efecto recomienda que aquellos versos sean aplicados a una melodía muy popularizada en su tiempo, propia de la copla que decía: «Cuando los lobos preso lo an a don Juan en el campo».

Oh María — Luz del día,
Tu me guía — Todavía.

Dame graçia e bendición — E de Jhesú consolación.
Que pueda con devoçión — Cantar de tu alegría.
El primer gozo que s'lea — En çibdad de Galilea,
Nazaret creo que sea — Oviste mensajería.
Del ángel que a ti vino — Grabiél santo e dino:
Tróxote mensaj'divino. — Díxote Ave María.
Desde el mandado oviste — ómilmente rresçebiste,
Luego, Virgen concebiste — Al Fijo que Dios enbía.
En Belén acaesçió — El segundo, quando nasçió.
Syn dolor apareció — De ti Virgen, el Mixía.
El tercero cuentan las leyes — Quando venieron los reyes
E adoraron al que veyes — En tu brazo, do yacía.
Ofreçió al'mirra Gaspar, — Melchor fué ençienso dar
Oro ofreçió Baltasar — Al que Dios e ome seya.
Alegría quarta e buena — Fué, quando la Madalena
Te dixo goço syn pena: Qu'el tu fijo vevía.
El quinto plazer oviste, — Quando al tu fijo viste
Sobir al cielo e diste — Gracias a Dios o sobía.
Madre, el tu goço sexto — Quando en los discípulos presto
Fué Spíritu Santo puesto — En tu santa compañía.
Del seteno, Madre Santa, — La Iglesia toda canta:
Suviste con gloria tanta — Al çielo e quanto y avía¹⁴.

En aquellos tiempos medievales no eran solamente la música y la poesía las artes que cantaban los gozos maternos de la Virgen. Las artes plásticas, especialmente la pintura, rivalizaban en la manifestación de estos piadosos sentimientos. Entre los do-

¹⁴ Edición de «Clásicos castellanos» (Madrid 1937), pp. 17-20.

cumentos antiguos más destacados que conocemos en este aspecto cabe recordar la obra realizada por el famoso pintor Ferrer Bassa en el monasterio de Pedralbes. Entre el artista y la abadesa de dicho cenobio se firmó un contrato en agosto de 1343, concebido en estos términos: «Es emprés entre Madona la abbadesa de Pedralba e en Fferrer Bassa, que'l dit Fferrer pinte de bones colors ab oli la capella de Sant Michel, que es de la dita Madona abbadesa e que en aquella fassa los set goys de madona santa Maria spaciosos e ab totes aquelles figures que mester hi cerán»¹⁵.

Algunos siglos más tarde, la devoción de los gozos alcanzó una gran popularidad, formando parte de actos religiosos y populares que se celebran con extraordinaria pompa, bajo la dirección de los párrocos y dirigentes de las iglesias. En Barcelona, según consta en el *Manual de Novells Ardits*, tenían gran resonancia y despertaban la devoción de los ciudadanos unas procesiones marianas, conocidas popularmente con el nombre de *Processó dels Set Goigs* o *Processó de les Set Cambrades*, que consistían en visitar a la Santísima Virgen en los templos marianos de la ciudad, durante siete días, en cada uno de los cuales se conmemoraba uno de los gozos de la Virgen. A veces estas procesiones tenían carácter de rogativas. Así consta en dicho *Manual*: «Febrer, dissabte V [1558]. Aquest dia començaren les professons dels set goigs per causa de la peste, y anà a Nazaret»¹⁶. Durante el recorrido de la procesión, naturalmente, se cantaban las estrofas correspondientes a los gozos, alternados con otros cánticos de carácter mariano. Según se desprende de las crónicas del referido libro, las procesiones salían siempre de la catedral, y después de la visita al santuario correspondiente retornaban a dicho templo. La denominación de *Cambrades* aludía a la *Cambra* o cámara de la Virgen.

También las *Confraries del Roser* contribuyeron mucho a la difusión de los gozos entre el pueblo, mediante una tradición que cuenta algunos siglos de existencia y que se conserva viva y lozana hasta nuestros días. Nos referimos a las típicas *Caramelles*,

¹⁵ Publicado por MANUEL TRENS, en *Ferrer Bassa i les Pintures de Pedralbes* (Barcelona 1936). pp. 168-69.

¹⁶ *Manual de Novells Ardits, vulgarment anomenat Dietari del Antich Consell barceloní*, vol. IV (Barcelona 1895), p. 329.

que cantan los jóvenes en pueblos y ciudades de nuestra tierra durante la noche del Sábado Santo y la mañana del Domingo de Pascua, para celebrar la resurrección de Cristo.

El origen de esta piadosa y emocionante costumbre la inician los *confreres* del Roser, asistiendo a la misa solemne del día de Pascua de Resurrección, o Pascua florida, vulgarmente llamada *Missa del Alleluia*, presentando una gran cesta al pie del altar, que era solemnemente bendecida por el celebrante. Terminado el santo sacrificio de la misa, los cofrades entonaban en el mismo templo sus *Gozos*, y después los continuaban en la plaza, en presencia del clero, las autoridades y el pueblo. Seguidamente se dirigían a las casas más importantes de la población, en cuyas puertas repetían algunas estrofas de aquellos cantos, esperando recibir algún obsequio o presente, el cual era depositado en la cesta que anteriormente había sido bendecida en el templo.

Las administradoras (*pavordessas*) de la cofradía, en la hora de sobremesa del día de Pascua, recorrían también las casas de la población, cantando los *Gozos* y haciendo la tradicional cuestión (*captiri*), destinada al culto de la Santísima Virgen.

Es de notar que los *Gozos* que se cantaban en aquellas ocasiones eran invariablemente los de la Virgen del Rosario. Por la parte del Rosellón, los divulgados eran los *Goigs de la Mare de Déu del Món*, vulgarmente conocidos por *Goigs dels ous*, porque la gratificación que se ofrecía a los *caramellaires* consistía en uno o varios huevos. En todas las poblaciones de Cataluña, el canto propio y único de las *Caramelles* era el de los *Goigs del Roser de tot l'any*:

Vostres goigs, amb gran plaer — cantarem, Verge María,
Puix la vostra Senyoria — és la Verge del Roser.

Son muy abundantes las hojas populares que contienen estos cantos tradicionales para ser interpretados durante las *Caramelles*.

La devoción tradicional y secular que en nuestra tierra se ha dedicado a la Santísima Virgen bajo la advocación del Rosario ha sido, sin duda, uno de los medios más eficaces para la conservación de las prosas marianas. Las cofradías del Roser aparecen ya en Barcelona en el siglo XIII, época del mayor esplendor de aquellas secuencias tan conocidas y amadas por el pueblo cristiano.

Recordemos que en aquella época eran de uso corriente los llamados *proser* y *prosar*, libros que contenían cantos piadosos populares, especialmente los dedicados a María. Y no sería de extrañar que estas denominaciones de *proser* y *prosar* diesen origen a la devoción del Rosario, ya que los misterios que se conmemoraban en prosas eran precisamente los de carácter mariano. Las prosas glosaban en sus cinco, siete, nueve, diez y hasta quince coplas todos los misterios de la Virgen. No faltaban las tituladas *De Septem Doloribus*, que respondían a los misterios de dolor.

La contemplación de los quince misterios de gozo, dolor y gloria que forman el Rosario recibía antiguamente el nombre de *salteri* o *saltiri*. Así nos lo dicen los *Goigs de Nostra Senyora del Roser de Quaresma*¹⁷:

Puix que rosa molt suau — Déu mon Fill m'ha elegida,
Lo psaltiri presentau — e dient-lo contemplau — quinze actes de ma
[vida.

Du Cange define este salterio con estas palabras: «*Psalterium appellatum, observant viri doctissimi, eam precatationis formulam quam vulgo Rosarii nomenclatura donamus, eo quod 150 psalmodum Davidicorum numerum referat, eorumque vice substituantur*». O sea, Rosario es lo mismo que salterio, porque aquél, como éste, está compuesto de 150 deprecaciones, que son las *Avermarias*, siguiendo el número de salmos que contiene el salterio.

Además, el mismo Du Cange (a la voz *Gaudia*) afirma que en la Edad Media las cuentas del Rosario que servían para contar las *Avermarias* eran llamadas vulgarmente *gaudia*, y esta misma palabra era sinónimo de *Ave María*.

Modernamente, los *Gozos*, hasta los dedicados a la Santísima Virgen, abandonaron su fisonomía tradicional, dejando de glosar las alegrías de María durante su vida mortal. Los que eran propiamente marianos pasaron a glosar atributos especiales de la Virgen, basados especialmente en las advocaciones que la tradición le atribuía o en milagros que el pueblo cristiano veneraba fervo-

¹⁷ Véase SERRA I BALDÓ, *Els Goigs de la Verge Maria en la antiga poesia catalana*, en «Homenatge a A. Rubió i Lluch» III (Barcelona 1936), p. 315.

rosamente. Sin embargo, dichos cantos continuaron denominándose *goigs* a pesar de no conmemorar ninguno de aquellos misterios. Como asimismo adoptaron la misma denominación las composiciones destinadas a cantar las vidas de los santos, aunque éstos fuesen mártires, en cuyo caso la palabra *gozos* constituía un evidente contrasentido.

Antiguamente se establecía una lógica diferencia entre los cantos marianos y los dirigidos a los santos. Aquéllos eran *goigs*, y éstos *llaors* o *cobles*. A principios del siglo XVII se observaba aún esta distinción. A partir de aquella época, el nombre de *goigs* se toma como genérico de la literatura popular formada por un estribillo, repetido constantemente al final de cada estrofa de la composición.

Los versos iniciales sacan a relucir alguna virtud predominante del personaje sagrado que se ensalza, y los dos siguientes, que se repiten a manera de estribillo o *recobla*, constituyen una súplica para conseguir aquella virtud.

Las demás estrofas relatan minuciosamente la vida del santo desde su nacimiento hasta su muerte. De esta manera los *Gozos* pueden considerarse como una especie de *Flos Sanctorum* o Año Cristiano de carácter popular. Los coleccionistas del pasado siglo ordenaban sus ejemplares siguiendo el orden del Santoral, y gracias a la colaboración de sus incansables asociados, entre los cuales ocupaba un lugar preferente el erudito Pablo Parassols Pi, lograron que todos los días del año eclesiástico, sin excepción, tuviesen las correspondientes trobas dedicadas a la festividad del santo, Virgen o misterio venerado por la Iglesia.

Muchas familias cristianas, siguiendo una piadosa tradición, después del rezo del Santo Rosario leían los *Gozos* del día, para rendirles culto y conocer los pasos de su vida.

Un aspecto muy interesante observamos en la historia de los *Gozos*. Y es la fidelidad en conservar en todas las ediciones, desde las más antiguas hasta las que van apareciendo actualmente, los versículos, que generalmente son los de segundas vísperas, y el *Oremus* propio de la festividad conmemorada en el correspondiente ejemplar, y reproducidos siempre en lengua latina. Ello viene a confirmar nuestra tesis del origen litúrgico de los *Gozos*, derivados de las prosas latinas, que a manera de himnos litúrgi-

cos de las horas canónicas iban seguidos del correspondiente versículo y de la oración propia.

Después de estas consideraciones sobre la historia general de los *Gozos*, preciso será fijar la atención sobre el aspecto musical de los mismos. Esta música presenta bellezas insospechadas, un manantial inagotable de melodía y una estructura propia y característica que da fisonomía a un género y forma una rama especial e inconfundible en la cancionística popular.

La gracia más destacada de las melodías propias de los *Gozos* radica en su gran sencillez y simplicidad. Generalmente, y ésta es una de sus principales características, toda composición queda reducida a dos solas frases, a manera de antecedente y consecuente. A ello se reduce la *endreça*, la *tornada* y las *cobles*. Pongamos como ejemplo los tan conocidos y populares *Goigs de la Mare de Déu de Núria*. Obsérvese que la melodía únicamente consta de seis compases, y se desarrolla dentro del ámbito reducido de una cuarta. Al llegar al último verso de la copla, la melodía adquiere más vuelo y se extiende hasta un intervalo de sexta, para reposar en medial modal, que de una manera suave y graciosa nos conduce a repetir el estribillo. Ésta es invariablemente la factura de estos cantos religiosos.

La modalidad de los *Goigs de Núria* nos sugiere, además, la idea de que, siendo los *Gozos* composiciones destinadas a ser cantadas por el pueblo en los actos del culto, no es de extrañar que hayan recibido una marcada influencia de la melodía litúrgica, sobre todo en lo que concierne a su carácter modal. Si nuestra canción popular profana nos brinda abundantes ejemplos de analogías entre la cantilena litúrgica, que con frecuencia no son una mera coincidencia, sino buscadas intencionadamente, es muy lógico que unas melodías concebidas adrede para entonar las divinas alabanzas, acusen la paternidad del canto gregoriano, que es el canto secular de la Iglesia, y casi la única música que el pueblo fiel podía oír en los templos. Estos *Goigs de la Mare de Déu de Núria* vienen a confirmar estas consideraciones, ya que parecen calcados sobre la melodía del sexto tono del canto gregoriano.

La misma melodía que el pueblo aplica indistintamente a todas las letras de *Gozos*, cuando éstas no tienen música propia, y

que algunos consideran de escaso valor musical, si la examinamos detenidamente descubriremos en ella marcadas influencias del canto litúrgico. En conjunto, puede considerarse como una melodía del canto gregoriano con alternancia de los tonos tercero y octavo.

FRANCISCO BALDELLÓ

