

Antiguos cantos de peregrinos: oralidad y escritura en el *Llibre Vermell* de Montserrat y otras fuentes medievales

Santiago Galán Gómez

Escola Superior Taller de Músics-ESEM, Barcelona

Resumen: Las vías de peregrinación en la Edad Media conformaron las principales rutas para el movimiento de personas e ideas, tanto por causa de devoción como por necesidades de la actividad profesional. Así, tanto peregrinos como predicadores, juglares, o músicos acompañantes de nobles en peregrinación, usaron estas redes de comunicación y los centros de culto relacionados como vías de difusión de repertorios musicales de todo tipo, monofónicos o polifónicos, tanto de raíz oral como de factura escrita. El repertorio que viajó y se interpretó en los caminos y santuarios ha dejado algunos testimonios, como el *Llibre Vermell de Montserrat* en el siglo XIV o, anteriormente, el *Códice Calixtino*. La creación, transmisión e interpretación de este repertorio es un campo de conocimiento en pleno desarrollo, por lo que con el presente texto se pretende apuntar líneas de investigación para incorporar la música en las rutas de peregrinación a los estudios culturales y, particularmente, a los musicológicos.

Palabras clave: *Llibre Vermell*, *Códice Calixtino*, Montserrat, Santiago de Compostela, cantos de peregrinos, danza, oralidad.

Ancient pilgrim songs: orality and writing in the Llibre Vermell of Montserrat and other medieval sources

Abstract: The pilgrimage routes in the Middle Ages formed the main paths for the movement of people and ideas, both for reasons of devotion and for the needs of professional activity. Thus, both pilgrims and preachers, minstrels, or musicians accompanying nobles on pilgrimage used these communication networks and their related centers of worship as means of disseminating musical repertoires of all kinds, monophonic or polyphonic, both oral and written. The repertoire that traveled and was performed on roads and sanctuaries has left some testimonies, such as the *Llibre Vermell*

de Montserrat in the 14th century or, earlier, the Codex Calixtinus. The creation, transmission, and interpretation of this repertoire is a field of knowledge in full development, so this text aims to point out lines of research to incorporate the music of the pilgrimage routes into cultural studies and particularly musicological studies.

Keywords: Llibre Vermell, Codex Calixtinus, Montserrat, Santiago de Compostela, pilgrims' songs, dance, orality.

Antigos cantos de peregrinos: oralidade e escrita no *Llibre Vermell* de Montserrat e outras fontes medievais

Resumo: As vías de peregrinación na Idade Media conformaron as principais rutas para o movemento de persoas e ideas, tanto por causa de devoción como por necesidades da actividade profesional. Así, tanto peregrinos como predicadores, xogares, ou músicos acompañantes de nobres en peregrinación, empregaron estas redes de comunicación e os centros de culto relacionados como vías de difusión de repertorios musicais de todo tipo, monofónicos ou polifónicos, tanto de raíz oral como de factura escrita. O repertorio que viaxou e se interpretou nos camiños e santuarios deixou algúns testemuños, como o *Llibre Vermell* de Montserrat no século XIV ou, anteriormente, o *Códice Calixtino*. A creación, transmisión e interpretación deste repertorio é un campo de coñecemento en pleno desenvolvemento, polo que co presente texto se pretende apuntar liñas de investigación para incorporar a música nas rutas de peregrinación aos estudos culturais e, particularmente, aos musicolóxicos.

Palabras clave: *Llibre Vermell*, *Códice Calixtino*, Montserrat, Santiago de Compostela, cantos de peregrinos, danza, oralidade.

La siempre compleja relación entre música y espiritualidad en la Edad Media, fuera del contexto establecido de los oficios y la misa, encuentra un lugar especialmente relevante para su manifestación en el ámbito relacionado con los centros de peregrinación. Estos son espacios singulares, fronteras de encuentro entre el mundo seglar y el religioso, donde confluyen monjes, peregrinos de diverso origen social y multitud de figuras de paso como comerciantes, viajeros, enfermos en busca de una cura milagrosa, o profesionales de la música, como los trovadores que desde la segunda mitad del siglo XIII frecuentaron las tierras catalanas, castellanas o del norte italiano, en busca de ocasión de desarrollar su oficio, otros acompañando al señor al que sirven o, en algunos casos, con la simple intención de vagar, de buscar lugares nuevos. Por no mencionar los “herejes” que usan los mismos caminos para diseminar sus ideas, o los siempre temidos “falsos peregrinos”, un peligro y una preocupación constante de los que ya alertaba por ejemplo el *Códice Calixtino*,

la guía de peregrinación medieval a Santiago de Compostela redactada en el siglo XII. Las rutas de peregrinación no solo ayudan a configurar el mundo cristiano como unidad espiritual o geográfica, sino también cultural en el sentido más amplio¹. Fueron los santuarios como Montserrat o Santiago de Compostela puntos centrales de encuentro e interacción de personas tanto de diferentes procedencias geográficas o diferentes clases como de ambos géneros, aun cuando en el caso femenino el sesgo hacia mujeres pertenecientes a clases pudientes parece ser un hecho demostrable². Siendo así, noticias como la contenida en la pastorela del trovador Giraut de Riquier “D’Astarac venia”, de 1276, que narra el encuentro con una solitaria pastora que vuelve de visitar Santiago de Compostela “pel camin romeu”, parecería una licencia poética más que una realidad de la época³.

Por las vías de peregrinación no solo transcurrían personas, estos “extranjeros” (*peregrini*), sino que con ellas se difundieron también ideas y prácticas culturales propias, a menudo igualmente extrañas, en las que se incluye por supuesto el canto, piadoso o no, o la interpretación con instrumentos. Considerando que las vías de peregrinación que pasaban por Montserrat, camino de Santiago de Compostela, eran lógicamente al mismo tiempo las vías regulares de movimiento por tierras catalanas, no debe sorprender que se localicen en los centros de culto de estos caminos representaciones de toda clase de vestigios de la actividad musical de los siglos medievales: escenas juglarescas en capiteles (como en Santa María de Ripoll) o manuscritos con música devocional –o no tanto–, como aquellos conservados en Sant Joan de les Abadesses o en Montserrat, como el *Llibre Vermell* que nos ocupa aquí⁴. Un ejemplo sobresaliente de cómo las vías de peregrinación propiciaban la circulación de personas y de prácticas musicales lo constituye el caso del monje Arnaldus de Monte, quien, procedente del monasterio benedictino de Ripoll ya mencionado, viajó a Santiago de Compostela en 1173, y allí realizó una copia de parte del llamado *Códice Calixtino* (o de otro ejemplar con un contenido similar) incluyendo secciones musicales del mismo, aunque en forma de copias alteradas respecto a las melodías presentes en el código conservado hoy

1 Novoa Portela, F., “Los viajeros de Dios en la Edad Media”, en F. Novoa Portela y F. J. Villalba Ruiz de Toledo (eds.), *Viajes y viajeros en la Europa Medieval*, Barcelona, 2007, p. 161. Riquer, I.; Gómez Muntané, M., *Las canciones de Sant Joan de les Abadesses*, Barcelona, 2003, p. 22. Rubio Tovar, J., “Viajes, mapas y literatura en la España Medieval”, en M. Á. García Guinea (dir.), *Viajes y viajeros en la España medieval*, Madrid, 1997, p.15. Verdon, J., *Voyager au Moyen Age*, Paris, 2007, p. 32 y ss., p. 256 y ss. Baschet, J., *La civilisation féodale*, Paris, 2006, pp. 493-505.

2 Así lo indica el reciente estudio de Pérez-Ramallo, P. et al., “To the field of stars: Stable isotope análisis of medieval pilgrims and populations along the *Camino de Santiago* in Navarre and Aragon, Spain”, *Journal of Archaeological Science*, 48 (2023), pp. 1-16, a propósito de los restos de peregrinos conservados en sepulturas de los siglos XI al XV.

3 Audiau, J., *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, Genève, 1973, p. 67. Verdon, J., *Voyager au Moyen Age*, op. cit., p. 260.

4 Gómez Muntané, M., “Canciones y danzas del siglo XIII: el manuscrito de Sant Joan de les Abadesses”, en *El camí de Sant Jaume i Catalunya, actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003*, Barcelona, 2007, p. 486. El más reciente estudio integral de la sección musical del manuscrito de Montserrat es de esta misma autora, Gómez Muntané, M., *El Llibre Vermell, cantos y danzas de fines del medioevo*, Madrid, 2017.

en Compostela⁵. El monje Arnaldus solo copió piezas monódicas, ya fuese por encontrar demasiado ajenas por lo novedoso las piezas polifónicas, o simplemente porque usó una versión del Calixtino en la que todavía no se habían incorporado las piezas a varias voces. Una vez realizada la copia, Arnaldus regresó al cenobio de Ripoll (esta copia hoy se conserva como Ms Ripoll 99 del Archivo de la Corona de Aragón, en Barcelona), donde pudo así contribuir al culto jacobeo –el mismo Arnaldo declara que en dicho cenobio se encontraba un altar dedicado al Apóstol– así como a enriquecer la importante vida musical del monasterio, de la que quedan como testimonio también otros manuscritos con textos comunes en Europa sobre teoría musical.

Tal modo como la copia del *Códice Calixtino* realizada por el monje de Ripoll, da noticia de la importancia de la transmisión de cultura musical hacia el este peninsular por las vías de peregrinación, lo mismo se puede afirmar, pero en dirección al oeste, respecto al caso del manuscrito 334 de la biblioteca del monasterio cisterciense de Santa María de Alcobaça, otra copia parcial del *Liber Sancti Jacobi* que incluye asimismo diversas piezas musicales. Quizás copiado originalmente en tierras francesas pocas décadas después de que lo fuese el Calixtino compostelano, pudiera ser que llegase en el siglo XIII a Alcobaça procedente del monasterio de Santa Cruz de Coímbra, nodo de gran importancia en el camino portugués de Santiago⁶.

En el caso del monasterio de Montserrat, en los años de copia del *Llibre Vermell*, hacia 1398, ya habían quedado atrás los tiempos en que el joven cenobio se alzaba en terrenos fronterizos y peligrosos, cara a los dominios musulmanes al sur del río Llobregat, en los siglos IX y X. Las rutas de peregrinación hacia Santiago de Compostela usaban por entonces vías más seguras, atravesando el norte catalán, por Ripoll o la Seu de Urgell, camino del santuario compostelano⁷. Estas primitivas rutas septentrionales por tierras catalanas, que han dejado un rosario de topónimos dedicados al Apóstol –en la forma *Sant Jaume*– camino del santuario de Santiago en Galicia, llegaban a tocar también Montserrat como la parada más meridional, tras pasar por otros centros de culto relevantes como Cuixà, San Joan de les Abadesses, Sant Pere de Rodes o Sant Cugat del Vallés⁸. Con la conquista

5 Gómez Muntané, M., *El Llibre Vermell, cantos...*, op. cit. El manuscrito conservado en Santiago se considera el más antiguo respecto al centenar de fragmentos que se conservan del denominado *Liber Sancti Jacobi*. Antes del viaje de Arnaldus de Monte, la nómina de peregrinos catalanes hacia Santiago se inicia hacia 959, cuando se tiene noticia de la peregrinación del abad Cesáreo de Santa Cecilia de Montserrat a Santiago de Compostela, aunque en un contexto más político que devocional. Véase Benito i Monclús, P., “Els primers pelegrins catalans a Sant Jaume de Compostel·la (segles XI-XII): identitat, perfil social i procedència geogràfica”, en *El camí de Sant Jaume i Catalunya...*, op. cit., p. 112 y ss.

6 Ruíz Torres, S., “Reconstruyendo la geografía ibérica del Calixtino: El *Liber Sancti Jacobi* del monasterio cisterciense de Santa María de Alcobaça”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 5/2 (2018), p. 325.

7 Malé Miranda, G., “Una posible vía de peregrinación por la Cataluña interior”, *Ad Limina*, 2 (2011), p. 115. Sánchez Márquez, C., “María es la puerta: la antigua portada románica y los orígenes de la peregrinación a Montserrat”, *Ad Limina*, 2 (2011), p. 182. Claramunt Rodríguez y P. Bertran Roigé, “El Camino de Santiago en Cataluña”, *Medievalismo*, 20 (2010), p. 16.

8 Boto Varela, G., “Cartografía de la advocación jacobea en Cataluña (siglos X-XIV)”, en *El camí de Sant Jaume i Catalunya...*, op. cit., pp. 277-296.

posterior de Lérida y Tortosa, se consolidó una situación de suficiente seguridad para circular por la vía entre Barcelona y la capital leridana, y de ahí hacia Zaragoza y el resto del camino jacobeo.

Cantos, danzas y peregrinos: oralidad y escritura

Las escasas fuentes musicales relacionadas con los centros de peregrinación demuestran que cantar, tocar instrumentos musicales y bailar en el contexto de los santuarios era la práctica habitual. Así lo relatan los textos del *Códice Calixtino* explícitamente, y así lo confirma el propio manuscrito montserratin del *Llibre Vermell* en su folio 21v:

Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia Beate Marie de Monte Serrato volunt cantare et trepidare, et etiam in platea de die, et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantilenas cantare, idcirco superior et inferius alique sunt scripte. Et de hoc uti debent honeste et parce, ne perturbent perseverantes in orationibus et devotis contemplationibus, in quibus omnes vigilantes insistere debent pariter et devote vaccare.

Aquí el adverbio “interdum” parece apuntar a una práctica que, aunque se diese de forma regular, no era desde luego un acto ritualizado sino plenamente espontáneo, en el que solo participaban los peregrinos dispuestos a este tipo de actividad. No en vano el texto indica que se debían usar estos cantos con honestidad y prudencia o moderación (“parce”) para no molestar a los peregrinos devotos inmersos en sus oraciones. Se expresa también en el texto que tanto de día como de noche (“vigilant”) se intentaba evitar cantos y danzas que no fuesen “honestas y devotas”, algo que sin duda debía de suceder demasiado a menudo al reunir a peregrinos de todo tipo de procedencias, edades e incluso géneros. También en este sentido animaba explícitamente a cantar y bailar para la Virgen aquella cantiga de la colección de Alfonso X “Cantando e con dança/seja por nos loada/a Virgen corôada/que é noss’ asperança”⁹. La advertencia del texto del *Llibre Vermell* concuerda notablemente con aquella similar en otro célebre “libro rojo”, el *Libro Rojo* de Ossory, copiado hacia 1320-1360 por el franciscano Richard de Ledrede, obispo de la irlandesa catedral de San Cainnech (Saint Canice, Sanctus Canicus) en Kilkenny, en el que se proporcionan nuevos textos de himnos para sesenta melodías conocidas del repertorio profano, inglesas y francesas. La intención era procurar que las “bocas y gargantas consagradas a Dios”

9 Alfonso X, *Cantigas*, edición de Jesús Montoya, Madrid, 2008, p. 267.

de los sacerdotes y vicarios de la catedral no fuesen “contaminadas” por cantos “teatrales, obscenos y seglares”, y como cantores que eran pudiesen realizar su cometido con canciones adecuadas al mismo¹⁰. Las melodías profanas originales que debían utilizar en estos *contrafacta* ni siquiera se copian, sino que son mencionadas simplemente por su incipit. Cabe considerar el papel que los peregrinos de paso por Kilkenny, de visita en el cercano santuario del pozo de San Leonardo en Dunnamaggan, tendrían en la transmisión de estos cantos profanos a los miembros del clero de la catedral de San Cainnech, puesto que las tonadas populares no formaban lógicamente parte del repertorio del canto llano conocido de los religiosos.

Estos escenarios de contacto entre el mundo secolar y el religioso ofrecían ocasión por tanto a una interacción compleja de la cual, no obstante, no todos los productos eran siempre honestos ni piadosos. No son pocos los testimonios que justifican la advertencia frente a los cantos deshonestos, como la que hemos citado en el *Llibre Vermell*, siendo un caso notable por lo extremo la peculiar composición en forma de *dansa* trovadoresca “Ara lausetz”, conservada en un manuscrito del siglo XIII de Sant Joan de les Abadesses. Esta es una melodía acompañada de un atrevido texto en forma de explícita sátira, casi pornográfica, de la regla benedictina y la vida monacal, que debió de ser copiado por un monje del monasterio asombrado por la mordaz y divertida burla. Pudiera llegar de la mano (o quizás de la voz) de un trovador –un antiguo goliardo, por la temática del texto– de paso por Sant Joan, quizás camino de Montserrat o Santiago, o acompañando a su señor en un tipo de viaje similar¹¹.

Ejemplos como esta pieza, copiada de manera casual en un documento notarial, remiten a la compleja realidad de la transmisión de cierto repertorio en los siglos medievales. Aquel que no se basaba únicamente en la escritura ni para su creación, ni para su transmisión. El problema de la oralidad en la música medieval es arduo, diferente pero no independiente del problema de oralidad y cultura escrita general en estos tiempos. Pero, como acertadamente apunta Reinhard Strohm, no se trata de distinguir repertorio oral de repertorio escrito, sino de prácticas orales y prácticas escritas¹². En el caso de las piezas del manuscrito de Sant Joan de les Abadesses, las correcciones realizadas sobre ciertos errores de copia en la música sugieren el uso de un original que el copista tuvo frente a la vista mientras escribía algunas piezas que había seleccionado¹³. Al cometer algún error, lo rectifica y queda el rastro de

10 “Attende, lector, quod Episcopus Ossoriensis fecit istas cantilenas pro vicariis Ecclesie Cathedralis, sacerdotibus, et clericis suis, ad cantandum in magnis festis et solaciis, ne guttera eorum et ora Deo sanctificata polluantur cantilenis theatralibus, turpibus et secularibus; et cum sint cantatores, provideant sibi de notis convenientibus secundum quod dictamina requirunt.” Véase Wilkins, N., *Music in the Age of Chaucer*, Cambridge, 1999, p. 95. Grattan Flood, W. H., *A History of Irish Music*, Dublin, 1906, pp. 89-90.

11 Riquer I.; Gómez Muntané, M. *Las canciones de Sant Joan...*, *op. cit.*, p. 68. Más ejemplos de estos problemas con danzas y cantos en centros de culto medievales en Gómez Muntané, M., *El Llibre Vermell*, *op. cit.*, p. 41.

12 Strohm, R., “Late-Medieval Sacred Songs: Tradition, Memory and History”, en J. Stoessel (ed.), *Identity and Locality in Early European Musics, 1028-1740*, New York, 2009, p. 144.

13 Gómez Muntané, M. “Canciones y danzas...”, *op. cit.*, p. 489. Gómez Muntané, M., *La música medieval en España*, Kassel, 2001, pp. 165-166.

esa corrección en el manuscrito. Pero de la misma manera, podemos imaginar una situación en la que un juglar o un peregrino con conocimientos musicales de paso por Sant Joan interpreta las piezas frente al monje, quien es capaz de ir anotando la música que escucha, pero que luego rectifica frente a una segunda audición o a partir de indicaciones del intérprete, que conoce las piezas de memoria¹⁴.

Es un dilema difícil de solucionar, para el que seguramente nunca se podrá obtener respuesta concluyente. La transmisión de piezas en forma de pliegos o bifolios sueltos en la Edad Media es una realidad que demuestran testimonios como el famoso bifolio del *cantigueiro* Martín Códax, de inicios del siglo XIV, o este mismo manuscrito de Sant Joan, pero no es incompatible con la escritura eventual de piezas transmitidas habitualmente de manera oral, en ocasiones propicias, como la del paso de los músicos itinerantes que hacen parada en monasterios sitios en las rutas de peregrinación. Viene aquí al caso recordar la cantiga alfonsina en la que se relata cómo el juglar Pedro de Sigrar canta a la Virgen en el santuario de Rocamadour acompañado de su viola, obteniendo como recompensa milagrosamente una vela con la que iluminarse, frente a la incredulidad inicial de un monje benedictino¹⁵. También cabe mencionar la otra cantiga que comienza “Como Santa María livrou ñu jogar d’us que o querían matar e lle querían fillar o que tragía”, en la que la Virgen salvó de muerte alevosa en tierras catalanas a un juglar que suplicó el socorro de la “Madre do Rei piadoso”¹⁶.

La complejidad del problema de la música y la oralidad en este contexto se hace patente cuando se consideran al detalle las fuentes supervivientes. Si tomamos como ejemplo el repertorio musical copiado en el siglo XIII en el *Codex Buranus*, los célebres *Carmina burana*¹⁷, una suerte de imagen especular invertida de los cantos de peregrinos, se encuentra toda clase de presentación de música y texto: piezas con toda la música, aunque en notación adiastrémica¹⁸, piezas solo con neumas en alguna parte, o repartidos de manera esporádica, o piezas claramente cantables, pero sin espacio aparente donde se hubiera podido copiar música. Además, melodías sacadas del contexto litúrgico aparecen con nuevos textos, que abarcan desde

14 La mano que copia la música es la misma que confecciona el resto del documento notarial, por lo que el uso de notación musical lorena en tetragrama, extraña en el contexto catalán, invita a imaginar que el monje hizo la copia a la vista de un original extranjero. Aunque es preciso dejar siempre abiertas otras posibilidades, pues nada se sabe acerca de los posibles conocimientos o la formación musical del copista, y menos sobre su procedencia.

15 Alfonso X, *Cantigas*, op. cit., p. 99. Los cirios no solo se usaban como ofrenda devota en los santuarios, sino que resultaban además elementos imprescindibles para iluminar la noche en aquellos tiempos sin más opciones. Además, los peregrinos podían llevar de vuelta a sus hogares estos cirios como recuerdo piadoso del santuario visitado.

16 Alfonso X, o Sábio, *Cantigas de Santa Maria*, ed. de W. Mettmann, vol. 2, Coimbra, 1961, p. 226. No todos los juglares aparecen en buenas relaciones con la Virgen en las cantigas alfonsinas: se relatan las historias también de juglares y trovadores pendencieros, burlones, blasfemos, e incluso profanadores de lugares sagrados, todos los cuales acaban reconciliados con la fe por la intercesión de la Madre de Dios.

17 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 4660 y 4660a.

18 Esto es, sin indicación exacta de la altura tonal de las notas.

las canciones de taberna –de las que a menudo esta es la única fuente conservada– hasta las canciones obscenas de los poetas goliardos, las canciones de amor o los cantos devocionales. El conjunto ofrece toda suerte de problemas de transcripción, interpretación de su origen y comprensión de su uso en su contexto original¹⁹. No se puede además olvidar la presencia de las prácticas de improvisación, incluso polifónica, que se menciona explícitamente en el repertorio literario dedicado a la Virgen, como los abundantes ejemplos presentes en las obras de devoción mariana de Gonzalo de Berceo en el siglo XIII²⁰. Estas poesías no solo indican la asociación de prácticas juglarescas con el repertorio devocional, sino la importancia de las técnicas de realización oral en los cantos, a una y a varias voces.

La pervivencia, pues, de cierto repertorio que recorre Europa en los siglos medievales gracias a los movimientos de los peregrinos es un asunto del que se van recopilando testimonios que propiciarán con el tiempo una mejor integración de este fenómeno en los estudios musicológicos y culturales, una pervivencia que aparenta incluir una amplia difusión geográfica y una gran longevidad en el uso de los materiales musicales. Un reciente ejemplo directamente relacionado con Montserrat lo discute la profesora Gómez Muntané en su reciente monografía sobre el *Llibre Vermell*. Se trata de un *conductus* a dos voces copiado en el manuscrito Lbs 496 8vo de la Biblioteca Nacional y Universitaria en Reikiavik, Islandia, escrito a mediados del siglo XVIII²¹. La voz superior del *conductus* es una sencilla melodía de nueve notas, que resulta ser exactamente igual a la melodía usada en el canon *Laudemus Virginem* del *Llibre Vermell*. A pesar de la aparente simpleza de la melodía, esta presenta un diseño quebrado con cambios de dirección en grupos de tres notas que le confieren un carácter particular e identificable. Es imposible llegar a saber cómo pudo llegar a copiarse esta melodía medieval presente en un manuscrito catalán del siglo XIV en otro manuscrito islandés del XVIII. Hay que descartar una “coincidencia” melódica fortuita que parece demasiado improbable: una búsqueda electrónica en el repertorio melódico de canto gregoriano no ofrece ninguna melodía coincidente de manera exacta con estas nueve notas²². Solo las seis primeras notas se localizan exactamente igual en unas cuantas melodías del canto llano, pero, al añadir las tres últimas de la melodía, la frase completa de nueve notas, sobre la que se construye el canon en el *Llibre Vermell*, no tiene equivalente alguno. Es necesario, pues, concluir que ambas versiones proceden de un arquetipo original, a no ser que la versión de Montserrat fuese la fuente de la que se llegó a originar la islandesa. Esto pudo suceder por transmisión directa gracias a un peregrino que la conociese en el

19 Deeming, H., “Latin song 1: Songs and Songbooks from the Ninth to the Thirteenth Century”, en M. Everist y Th. Forrest Kelly (eds.), *The Cambridge History of Medieval Music*, vol. 2, pp. 1035-1038.

20 Gómez Redondo, F., *Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*, Madrid, 2012, pp. 371-72, *passim*.

21 Gómez Muntané, M., *El Llibre Vermell...*, *op. cit.*, p. También Fassler, M., *Music in the Medieval West*, New York, 2014, p. 257.

22 <http://www.globalchant.org/index.php>, consultado el 12 de febrero de 2023.

monasterio catalán –no son frecuentes, pero al menos se tiene noticia de un peregrino islandés en el siglo XIV en Compostela, que bien pudo seguir camino hacia Roma pasando por Montserrat en viaje de ida o de vuelta–, o bien se pudo generar la pieza islandesa del siglo XVIII a base de versiones intermedias en el tiempo y el espacio, desde la versión catalana del XIV. Sea cual fuese el caso, está claro que las melodías fáciles de memorizar como esta, al ser usadas en forma de canon, pudieron tener una amplia pervivencia en el espacio y en el tiempo, que cabe así rastrear como productos propios del contexto de transmisión oral de música por las vías de peregrinación.

A diferencia del sencillo canon *Laudemus Virginem*, otras piezas del repertorio polifónico del *Llibre Vermell* son demasiado sofisticadas y claramente basadas en una realización escrita como para ser adscritas a una tradición de música oral²³. Estas piezas pertenecen a un repertorio musical propio no solo de profesionales de la música, sino concretamente del entorno cortesano nobiliario donde estos profesionales especializados desarrollaban su actividad. Cabe destacar que precisamente la segunda mitad del siglo XIV testimonia un aumento muy significativo de las actividades de peregrinación entre los miembros de estamentos nobles, que consideran un mérito caballeresco la visita a los centros sagrados de peregrinación, lo que hace al mismo tiempo aumentar las posibilidades de transmisión de este repertorio musical sofisticado en centros de peregrinación como Montserrat²⁴. Este repertorio además constituye un elemento de conexión con las tradiciones musicales del resto de Europa, lo que hace necesario considerar el papel de los peregrinos extranjeros del siglo XIV en la difusión de esta música. Destacan en primer lugar los numerosos peregrinos italianos, que tenían gran estima por el monasterio montserratino, visitándolo en ruta hacia Santiago tras haber desembarcado en Barcelona. También abundan los nobles franceses que pasan por Montserrat camino de Compostela y, en menor medida, otros peregrinos del norte europeo como Flandes, Alemania, Inglaterra, Polonia o Hungría²⁵. El papel de estos viajeros, que facilitan la difusión de nuevas prácticas musicales que de otro modo hubieran quedado circunscritas a su ámbito de origen, es un tema que permite todavía un estudio profundo y sistemático, sobre el que hoy se siguen realizando importantes avances²⁶.

23 Son piezas que se inscriben en el estilo musical del denominado *Ars Nova*, propio del siglo XIV, cuyas sofisticaciones de notación y realización musical hacen pensar en la intervención de músicos al servicio de la capilla real aragonesa, formados en las prácticas musicales de vanguardia de la capilla papal de Aviñón, quizás de paso por el monasterio, músicos que pudieron anotar las piezas como posible ofrenda personal a la Virgen. Véase Gómez Muntané, M., *El Llibre Vermell...*, *op. cit.*, p. 52.

24 Claramunt Rodríguez, S.; Bertran Roigé, P., “El Camino de Santiago...”, *op. cit.*, p. 39. Ferrer Malloll, M. T., “El pelegrinatge a Sant Jaume de Compostel·la a la Catalunya medieval”, en *El camí de Sant Jaume i Catalunya*, *op. cit.*, p. 63.

25 Claramunt Rodríguez, S.; Bertran Roigé, P., “El Camino de Santiago...”, *op. cit.*, pp. 40-44. Ferrer Malloll, M. T., “El pelegrinatge a Sant Jaume...”, *op. cit.*, p. 73.

26 Véase por ejemplo Llewellyn, J., “Nova cantica”, en M. Everist y Th. Forrest Kelly (eds.), *The Cambridge History of Medieval Music*, vol. 1, pp. 147-175. Strohm, R., “Late-Medieval Sacred Songs...”, *op. cit.*, p. 129 y ss.

Un indicio de posible transmisión oral de los cantos se puede buscar en las variantes observables en las diversas copias de la misma melodía que se localicen en diferentes manuscritos, el único resto material que queda de tales piezas. No es frecuente encontrar copias que respondan en todos sus detalles a un mismo modelo. Siempre varían elementos que van desde lo grosero (sistemas de notación diferentes, diversa disposición en el folio, realizaciones polifónicas con diferente número de voces, o diferentes voces que conforman el tejido contrapuntístico) hasta lo aparentemente menos sustancial (cambio accidental de alguna nota, transposición a una altura diferente, pero conservando el diseño original, uso de variantes en la notación rítmica, cuando se usa la misma). Es un problema central en la edición de la música medieval dilucidar el motivo de tales variantes²⁷. Tanto se puede tratar de errores ocasionales de copia, inexperiencia de un copista poco versado en música, alteración de un original para adaptar las melodías a los usos propios del copista o del entorno que encarga las copias, o simplemente puede apuntar al uso de originales distintos para realizar las diferentes copias. Solución esta última que no hace sino posponer el problema de las variantes, que se convierte entonces en dilucidar la causa de la existencia de esos diferentes originales, volviendo así al punto de partida. En todo caso, es fundamental la recopilación y cotejo del máximo posible de testimonios musicales que, en el caso de la música medieval asociada a centros de peregrinación, estamos comprobando que no son especialmente abundantes.

Peregrinos, franciscanos, música y un monasterio benedictino

En el repertorio musical del *Llibre Vermell* destaca particularmente la quinta composición, “Los set gotxs recomptarem”, los primeros gozos de la Virgen conservados con música y su letra en catalán²⁸. Esta pieza figura como “ballada a ball redon” en el manuscrito, lo que indica, sin duda, su uso como pieza de baile colectivo para los peregrinos, seguramente con la participación también de los monjes del monasterio, tanto en el exterior del edificio como en su interior, ya que las danzas piadosas en edificios de culto a lo largo de la Edad Media, con la participación de los religiosos, están bien documentadas²⁹. Pero la presencia de estos gozos a la

27 Sobre este asunto, véase Grier, J., *La edición crítica de la música*, Madrid, 2008, p. 89 y ss.

28 La colección más antigua de siete gozos marianos conservados en la península ibérica se encuentra en la colección de las *Cantigas de Santa María* del rey sabio Alfonso X, copiada hacia 1260. Las tierras de la Corona de Aragón cultivaron con interés especial los cantos a los gozos de la Virgen durante los siglos siguientes. Véase para este asunto en lo que sigue Gómez Muntané, M., *El Llibre Vermell, cantos y danzas...*, *op. cit.*, p. 69 y ss.

29 Véase sobre este asunto Wright, C., *The maze and the warrior: symbols in architecture, theology, and music*, Harvard, 2004, *passim*. Cabe considerar también la participación en estas danzas y cantos de los escolanos, los niños de coro que se educaban y vivían en Montserrat y están documentados al menos desde 1307, aunque bien pudieran estar presentes en el monasterio desde el siglo anterior.

Virgen en el manuscrito catalán apunta más íntimamente, si cabe, al contexto de la peregrinación a Montserrat. Hay constancia documental de que en 1366 el rey Pedro IV de Aragón mandó esculpir siete cruces coronadas con relieves que se colocaron en el camino que subía de la villa de Collbató al monasterio montserratino. Esta ascensión penitencial, siguiendo los siete gozos de la Virgen presentes en las cruces, pudiera verse acompañado por siete dolores esculpidos en la cara opuesta de las mismas, visibles al realizar el obligado descenso una vez visitado el monasterio. Así se constata en los casos de otros santuarios, y se ha postulado que esta mezcla de gozos y dolores marianos, tanto como el ejercicio del vía crucis en general, es un rasgo que delata influencias franciscanas³⁰.

La posible conexión franciscana del repertorio del *Llibre Vermell*, manuscrito no obstante confeccionado en un monasterio benedictino, es una línea de investigación sugerente que no se limita al carácter de esta pieza mariana. En los folios 30-31v del manuscrito montserratino se copia el texto de la indulgencia del jubileo de Santa María de Porciúncula concedida por Bonifacio IX en 1397 a los peregrinos que visitasen Montserrat durante toda la octava del Nacimiento de la Virgen, que se equiparaban así a los peregrinos que ganaban también la misma indulgencia al visitar la capilla de los Ángeles de Asís³¹. Cabe recordar que las rutas de peregrinación y los hermanos menores guardan estrecha relación desde los orígenes de esta orden. Los primeros misioneros franciscanos que salieron de Italia fueron Egidio de Asís y Bernardo Quintavalle, en 1209, precisamente para peregrinar a Compostela. Se considera cierto que el propio san Francisco realizó el mismo viaje en 1214³². Vieniendo desde Italia, bien podría ser que estos peregrinos franciscanos desembarcasen en Barcelona y pasasen por Montserrat camino de Santiago de Compostela. Sea o no esto cierto, es hecho comprobado que los primeros establecimientos franciscanos en la Península de ubicaron en rutas de peregrinación, algo lógico si quería dar fruto la labor evangelizadora de los frailes itinerantes, en contacto estrecho con peregrinos y viajeros. Solo entre el siglo XIII y comienzos del XIV se fundaron hasta 223 conventos franciscanos en tierras hispanas, a los que podemos sumar los 49 de las clarisas, la rama femenina de esta orden, por las mismas fechas³³.

30 Alarcón, C., "Las ilustraciones marianas de la leyenda de Montserrat", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIII, n.º 2 (2008), p. 179. Montserrat siempre se caracterizó por ser lugar agreste y "áspero, fatigoso y espantable", no obstante su hermosura, como lo definía Pedro de Burgos en su *Libro de la Historia y Milagros hechos a invocación de Nuestra Señora de Montserrat* de 1550, o como se reflejaba en las gráficas narraciones de los milagros montserratinos incluidos tres siglos antes en las Cantigas de Alfonso X de Castilla.

31 Alarcón, C., "Las ilustraciones marianas...", *op. cit.*, p. 188.

32 Moorman, J. R. H., *A History of the Franciscan Order from its Origins to the Year 1517*, Oxford, 1968, p. 170. Manso, C., "El convento de San Francisco de Valdediós, santuario de la tradición de la peregrinación de Francisco de Asís a Santiago de Compostela en 1214", *Ad limina*, 5 (2014), pp. 17-42. La institución documentada de la provincia española de los frailes menores data de 1217. En 1230 se dividió en tres subprovincias: Santiago, Castilla y Aragón.

33 Ladero Quesada, M. A., *España a finales de la Edad Media*, vol. 2, Madrid, 2022, p. 340. Rojo Alique, F. J., "El proceso de fundación del convento de San Francisco de Valladolid (h. 1220-1275)", *Hispania Sacra*, 110 (2002), p. 561.

En los mismos años que se copia el *Llibre Vermell* abundan las noticias que relacionan franciscanos y música en el contexto hispano. Así, por ejemplo, se celebra en 1388 una representación teatral y musical de la Asunción de Santa María en la plaza del Corral o de San Francisco en Tarragona, en la que durante dos días se alternan cantos y música instrumental, con textos en catalán posiblemente escritos por un fraile franciscano con la ayuda de Francesc Eiximenis, hospedado esos días en el convento de esta misma orden a la que pertenecía³⁴. Sin alejarnos de estos años y del contexto cercano a Cataluña abundan las ocasiones documentadas en que los franciscanos festejan con música y danzas incluso hasta extremos inconvenientes: en 1392 mosén Bernat d'Horta canta misa en Palma de Mallorca y “ballaren preveres dins l'sgelya com vengueren offerir”. En 1397, “Joan Xameno, del ordre dels frares menors, prèls lo Barret en la Seu de Mallorca i feu gran festa e grans balls, e de totes les ordres dels frares ballaren en aquesta jornada dins la sgelya de Sant Francesch”³⁵. En 1399 un monje del convento franciscano de Játiva canta su primera misa, para la que invita a sonadores de cuerda, que acaban aderezando la celebración con “molt deshonestes cançons” y más danzas escandalosas con mujeres y monjes³⁶. Sirvan estos a modo de botones de muestra de la compleja y no siempre ortodoxa relación de los *joculatores Domini* con la música.

Todas estas noticias no pueden sorprender entre miembros de una orden cuyo fundador aparece desde las más tempranas hagiografías “ebrio de amor y compasión por Cristo”, amor que cantaba en forma de “canciones francesas” que el propio Espíritu Santo le inspiraba al oído en forma de “susurro divino”. Francisco cantaba estas melodías gesticulando como si tocara una viola, y danzando en éxtasis con lágrimas en los ojos³⁷. Esta imagen justifica el nombre con el que el propio Francisco denominaba a sus frailes, *joculatores Domini* (juglares del Señor), una denominación aparentemente contradictoria considerando la visión negativa que la Iglesia en general tenía de los juglares (*joculatores*, *histriones*), pero que usada en referencia a los frailes menores potencia la humildad asociada con Francisco y sus hermanos³⁸.

34 Massip Bonet, F., “Tarragona, Eiximenis y el rey Joan I: La Representació de l'Assumpció de 1388”, *Hispania Sacra*, 150 (2002), p. 376.

35 Arimany i Juventeny, J., “Dues de les relíquies de Sant Bartomeu a Mallorca i el Ball dels Cossiers”, *Reliquiae Sanctorum in Catalonia*, 14 (2022), p. 25.

36 García i Llop, E., *El cant dels goigs orals a Catalunya i Andorra*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020, p. 128.

37 “Ebrius amore et compassione Christi beatus Franciscus quandoque talia faciebat; nam dulcissima melodia spiritus intra ipsum ebulliens frequenter exterius gallicum dabat sonum; et vena divini susurrii quam auris ejus suscipiebat furtive, gallicum erumpebat in jubilum. Lignum quandoque colligebat de terra ipsumque sinistro brachio superponens, aliud lignum, per modum arcus, cum manu dextera trahebat super illud, quasi super aviellam vel aliud instrumentum; atque gestus ad hoc idoneos faciens, gallice cantabat de Domino Jesu Christo. Terminabatur denique tota haec tripudia in lacrimas, et in compassionem passionis Christi hic jubilus solvebatur”. Véase Loewen, P. V., *Music in Early Franciscan Thought*, Leiden, Boston, 2013, p. 29. También Strohm, R., “Late-Medieval Sacred Songs...”, *op. cit.*, p. 131.

38 Discute el papel de los juglares en relación con la Iglesia con detalle Page, Ch., *The Owl and the Nithingale*, London, 1989, pp. 8-41.

Esta humildad se reflejaba en una actitud circunspecta de Francisco frente a una consideración excesiva de los libros litúrgicos que llevase a un exceso de vanidad por parte de los frailes que los usan en su predicación, favoreciendo, en cambio, una actitud prudente por la que la predicación caminase mejor de la mano del canto, tal como desarrollan los diversos tratadistas franciscanos medievales que escriben sobre música para la formación espiritual y para la práctica de la predicación, desde Bartholomeus Anglicus o Robert Grosseteste a Juan Gil de Zamora. Daban respuesta así a los consejos del propio Francisco, que decía a sus hermanos que anunciaran al pueblo: “Somos los juglares del Señor, y esto es lo que queremos como recompensa: que viváis en verdadera penitencia”³⁹. Por tanto, el mensaje franciscano se debía transmitir en predicación, en canto llano y en canciones, lo que llevaban a cabo los hermanos por los caminos y las vías de peregrinación.

El repertorio mariano del *Llibre Vermell* tiene un importante precedente en el repertorio de cantigas a la Virgen recopiladas y confeccionadas bajo el impulso de Alfonso X de Castilla en la segunda mitad del siglo XIII⁴⁰. Por supuesto, esta imponente recopilación de centenares de melodías representa un testimonio excepcional del encuentro entre el mundo devocional y el arte profano asociado a la actividad de los trovadores. Además de la participación del propio rey Alfonso y, sin duda, la de un nutrido equipo de poetas y trovadores –así se manifiesta en varias de las cantigas alfonsinas, en texto e imágenes, y en otras obras del Rey Sabio–, debió de tener un papel relevante en la compilación de estas cantigas el franciscano Juan Gil de Zamora, quien ya había redactado una colección de milagros de la Virgen en su *Libro Mariae*, considerado un precedente directo de la compilación alfonsina. Fray Gil había redactado además un tratado, *Ars musica*, en el que se refiere a ciertos instrumentos musicales coincidentes con otros que aparecen representados en diversas miniaturas de la recopilación de Cantigas de Alfonso X⁴¹. Otro franciscano, Pedro Gallego, había sido confesor del príncipe Alfonso, quien siendo ya rey lo nombró obispo de Cartagena tras la incorporación del reino de Murcia a Castilla. Siguiendo el ejemplo del papel jugado por Pedro Gallego en la corte castellana, Gil de Zamora sería también tutor del hijo de Alfonso, el futuro Sancho IV y sirvió además como secretario a padre e hijo. No es extraño, pues, que el franciscano tuviese una mano decisiva en texto y música de las cantigas alfonsinas.

39 “Finitis autem laudibus, volebat quod praedicator diceret populo: Nos sumus joculatores Domini, et pro iis volumus in hoc remunerari a vobis, videlicet ut stetis in vera paenitentia.” Citado en Loewen, P. V., *Music in Early Franciscan...*, op. cit., p. 59.

40 Alfonso X, *Cantigas*, edición de Jesús Montoya, Madrid, 2008, p. 33. Gómez Muntané, M., “La lírica medieval”, en Gómez Muntané, M. (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 1, Madrid, 2009, p. 172 y ss.

41 Se trata del canon, medio canon, guitarra y rabel. Son instrumentos de origen árabe que aparecen asimismo relacionados en el *Libro de buen amor del Arcipreste de Hita* (h. 1330). Véase Gómez Muntané, M. *La música medieval en España*, op. cit., p. 146.

Otra pieza destacada en el *Llibre Vermell* es la última copiada en el mismo, el virelai “Ad mortem festinamus”, la cual puede constituir la primera versión conservada de la Danza de la Muerte medieval, que en el manuscrito montserratino aparece dirigida a unos “fratres carissimi” que bien podrían ser los hermanos franciscanos del autor de la composición⁴². La composición aparece en el manuscrito seguida de una ilustración que muestra un cadáver en un sarcófago, sobre el cual una inscripción reza lo siguiente: “O mors, quam amara est memoria” (“Oh, muerte, que amarga es tu memoria”). Precisamente se conserva una copia de esta melodía final del *Llibre Vermell*, realizada casi un siglo después en forma de fresco en la sala de *profundis* del monasterio franciscano de Morella, en Castellón⁴³. Esta copia, como decimos, copia de la última pieza del *Llibre Vermell*, “Ad mortem festinamus”, parece aportar evidencia del papel de los peregrinos franciscanos en la diseminación de repertorio musical tan cercano al espíritu de los sermones de esta orden, como apunta la profesora Gómez Muntané. La “danza macabra” representada en Morella aparenta mostrar cómo los frailes franciscanos despedían a sus hermanos fallecidos con un baile circular, tal como aparecen representados los personajes del fresco cogidos de la mano y desfilando alrededor del sarcófago, baile circular cuya melodía e iconografía en la copia del *Llibre Vermell* parece ser su precedente en el monasterio montserratino.

Es difícil concretar en qué contexto se podía usar esta danza en Montserrat pensando solo en su relación con los peregrinos, pero sí tiene más sentido suponer que los monjes del cenobio catalán adoptasen esta tradición escatológica por influencia de algún peregrino franciscano, y llevasen a cabo estas danzas funerarias para despedir a sus propios hermanos benedictinos. Además, como apunta la profesora Gómez Muntané, resulta sorprendente que la melodía para la danza macabra aparezca en Morella copiada en un contexto tan relacionado directamente con el acto de bailar, pero en cambio la notación musical usada en el fresco sea una que no especifica los ritmos de las notas, a diferencia de la versión del *Llibre Vermell* que sí lo hace⁴⁴. Es difícil imaginar la razón por la que la melodía copiada en el siglo XIV se hizo con ritmo, y la versión bastante posterior en cambio se “simplificó” en su notación, eliminando información la rítmica. Pudiera ser por la misma popularidad de la melodía, que hacía innecesario la copia del ritmo. Esto sería razonable si, además, el responsable de la escritura de la melodía en el fresco de Morella fuera un monje, educado en la lectura de los neumas cuadrados propios del canto llano, pero quizás ignorante de las sofisticaciones de la escritura mensural. Siendo así, el monje se vería capaz de anotar solo las notas de la danza, sin ritmo, como mero adorno

42 Gómez Muntané, M., *El Llibre Vermell...*, op. cit., p. 77 y ss.

43 *Ibidem*, p. 91. Massip, F., “Bailotear con la muerte: en la iglesia *conductus*, en la plaza danza popular”, *Manti-chora*, 10 (2020), p. 92. Massip, F., “Teatre i dansa en els camins de pelegrinació a l’Edat Mitjana”, en *El camí de Sant Jaume i Catalunya...*, op. cit., pp. 477-484.

44 Gómez Muntané, M., *El Llibre Vermell...*, op. cit., p. 93.

para acompañar las figuras del fresco, sin intención de plasmar un texto normativo para la ejecución musical, innecesario si la danza se venía transmitiendo de manera oral de celebración funeraria en celebración, durante décadas –seguramente desde los trágicos años de la peste negra, que dieron sentido tan intenso a este tipo de rituales– en el contexto monástico.

Queda, por tanto, mucho trabajo por hacer, pues es preciso no solamente seguir recuperando fuentes y evidencias de las prácticas musicales relacionadas con las vías de peregrinación y los santuarios asociados, sino también reevaluar las que ya se conocen. El lugar exacto de realización de las fuentes musicales conocidas no aporta ni mucho menos toda la información relevante, ya que con un estudio más amplio será posible identificar o proponer vías de transmisión del repertorio que identifiquen con precisión el origen real de los usos musicales, así como los contextos diversos en los que estos usos tuvieron lugar. Se debe aumentar la cantidad y calidad de las evidencias disponibles, pues precisamente así se podrá reducir el elevado nivel de especulación que acompaña el estudio de los fenómenos cuando estos son escasamente conocidos. Una mejor comprensión, amplia y profunda de la música y las danzas asociadas al fenómeno de la peregrinación medieval, tiene que ayudar a enriquecer el complejo paisaje sonoro de esos siglos, revelando con más detalle y profundidad las relaciones entre repertorio sacro y profano, entre la creación y transmisión musical por medios orales o escritos, entre cultura popular y cultura institucional (monasterios, cortes...), entre prácticas locales, periféricas y centrales, o la pervivencia en el espacio y el tiempo del repertorio devocional y profano que circuló por los caminos que recorrieron los peregrinos.

Fecha de recepción / *date of reception* / data de recepción: 15/II/23

Fecha de aceptación / *date of acceptance* / data de aceptación: 5/III/23

