

**MIGES VIULES, VIUELAS, MEZZEVIOLE... Y HASTA
AQUÍ PUEDO LEER. INSTRUMENTS MUSICALS AL
*TIRANT***

ANGEL LLUÍS FERRANDO MORALES

(CIM Apolo d'Alcoi)

«En les sues tendes los huns luyten, los altres salten; e juguen los huns a taules, los altres a escachs; los huns se fan folls, los altres asenats; los huns parlen de guerra, los altres de amors; los huns sonen laüt, los altres arpa; huns mija viula, altres floutes e cantar a tres veus per art de música» (*Tirant lo Blanch*, cap. 154, p. 662-663).

«En sus tiendas unos luchan, otros saltan y juegan, unos a tablas, otros al axedrez; los unos se hacen locos, los otros asesados; unos tañen laüt, otros harpa, unos viuelas, otros flautas, y cantan a tres bozes por arte» (*Tirante el Blanco*, cap. 50, p. 428).

«Nelle sue tende alcuni lorano, alcuni saltano, & giutano alcuni a tavole, altri a scacco, alcuno si fa pazzo, alcun di gran senno, alcun parla di guerra, alcuni d'amore, alcuni sonano lauti, altri arpa, altri mezzeviole, altri flauti, & cantano a tre, & a quatro voci, per arte di musica» (*Tirante il Bianco* f. 108 v).

La versemblança, les abundants referències històriques i els punts de contacte amb la realitat de la baixa edat mitjana (Alemany 2007: 63) fan que, malgrat ser una obra de ficció, el *Tirant lo Blanch* sembla en molts moments una crònica d'un esdeveniment històric i no gaire una ficció literària (Riquer 1990: 9). Aquesta qualitat de l'obra de Martorell, amplement conreada pels diferents estudiosos, també la trobem en l'aspecte musical. Tot i que les referències d'àmbit musical no hi són força abundants com en altres textos literaris (Gómez 2010: 28), el que sí que sembla cert és la seua pertinència i la utilització no sols com a simple ornamentació, sinó com a element estructural de la narració interna. Martorell reflectia, també en el cas de la música, el que era present a la societat contemporània en el moment de la redacció del *Tirant*. De la mateixa manera, il·lustrava els usos i costums dels músics i de les diferents formacions instrumentals de l'època seguint fidelment els abundants testimonis iconogràfics (Gómez 2010: 33).

Les traduccions primerenques del *Tirant lo Blanc* valencià, la castellana de 1511 i la italiana de 1538 ens poden ajudar a concretar certs aspectes instrumentals que no han estat mai del tot resolts o dels quals, senzillament, no s'ha ocupat ningú. La traducció al francès, molt més lliure i plenament en-

quadrada en el context del segle XVIII, s'aparta una mica de la nostra finalitat. Una qualitat de la traducció italiana del XVI a càrrec de Lelio Manfredi, denostada precisament al famós *avertissement* que precedeix la traducció francesa del XVIII, és però una bona aliada per a la nostra causa. La traducció «excessivament literal» que denuncia Fréret —o potser siga millor dir la voluntat de traducció literal— és en molts moments una font vàlida per poder fer un exercici comparatiu dels noms dels instruments musicals, l'aspecte que ara ens ocupa. Fins i tot, al llarg de la narració trobarem que eixa voluntat de ser literal pel que respecta al procés de traducció, duu Manfredi a una intencionada vocació de «complementarietat», molt adient per al nostre estudi i que, sens dubte, ens aporta moltes sorpreses i suggerents matisos. De la seua qualitat i interès, a més de les encertades intervencions personals sobre el text original tendents a donar al lector una traducció al més coherent possible, ja se n'han fet ressò estudiosos com Calvo Rigual (1997: 441). Al seu torn, la quasi certesa que per a fer la traducció de la edició francesa Caylus va utilitzar la rara edició castellana de 1511 (Calvo 1991: 69), fa recomanable també la consulta, per bé que de manera esporàdica, de la traducció francesa de 1737. Per al nostre objectiu, doncs, la traducció de Manfredi serà d'ajuda segura i la seua voluntat de fer i fer-se entendre en una altra llengua i amb els tradicionals perills i «traïcions» d'una traducció, ben rebuts per al nostre treball. La mancança en la traducció castellana d'alguns passatges instrumentalment molt interessants per les combinacions tímbriques que hi presenten —a més de les raons esmentades en la francesa— la farà menys funcional per al nostre objectiu.

1 ELS INSTRUMENTS MUSICALS EN *TIRANT LO BLANCH*

La vida i les aventures de Tirant també tenen, com la vida quotidiana medieval i molt especialment la valenciana del segle XV, la música com a decorat sonor. Un context musical que va molt més enllà del lloc on se situen les accions específiques de la novel·la de Martorell i que presenta un concepte més global, menys cenyit a un lloc geogràfic concret (Gómez 2010: 28) que, tal vegada per aquesta mateixa raó, provocava en el seu moment complicitats lectores majors (Ferrando 2012: 390). A banda de la pràctica musical com a manifestació artística més o menys independent —el que en el cas de la societat medieval és, potser, anar molt lluny—, dins aquesta ambientació sonora de la vida medieval, trobem diferents instruments ben documentats. En primer lloc, podem establir l'ús heràldic dels instruments de metall, en què destaquen trompetes i trompes, tot i que cal afegir-hi els clarons, anafils i botzines. Amb tot, no és ni de bon tros la funció principal de la presència instrumental, però sí la que genera major nombre d'aparicions en la novel·la. Les manifestacions musicals al si de la cort, fent ús del que en

cada cas és la combinatòria més adequada, és l'altre gran apartat instrumental del text. Diferents usos i combinacions instrumentals hi estan presents dins l'obra de Martorell, situant en el context de la investigació la pertinença i la validesa dels textos literaris medievals com a fonts complementàries de documentació musical. Fet i fet, en un moment en què les dades no abunden precisament, la literatura medieval pot ser d'ajuda per a esbrinar o completar altres informacions ben interessants (Gómez 2010; Ferrando 2012). Podem dir, amb l'ajut de la saviesa popular, que no són tots els que hi ha, però sí tots els que hi són:

«La música, partida en diverses parts per les torres e finestres de les grans sales: trompetes, anafils, clarons, tamborinos, charamites e musetes e tabals, ab tanta remor e magnificència que no's podien defendre los trists de molta alegria. En les cambres y retrets, símbols, flautes, miges viules e concordades veus humanes que angelicals s'estimaven. En les grans sales, laüts, arpes e altres sturments qui donaven sentiment e mesura a les dances que graciosament per les dames y cortesans se ballaven» (*Tirant lo Blanch*, cap. 452, p. 1451).

«Assí por las torres y salas y plaça del palacio como por toda la ciudad, que parecía que el mundo se hundía. Y por las salas y cámaras los estormentos suaves y muy acordados, las bozes y música de gran melodía y dulçor, que parecían más angélicas que humanas. Las danças y bayles de los galanes con las damas y otros infinitos plazerres ennoblecían tanto la fiesta que jamás se acordaban aver visto fiesta tan solemnizada y tan aplazible así a los estraños como a los naturales» (*Tirante el Blanco*, cap. 157, p. 1003).

«La música partita in diverse parti: per le torri e finestra delle gran sale trombetti, clarini, tamburi, tromboni, cornetti, cornamuse, e tímpani, con tanto rumore e magnificèntia, che gli triste dalla molta letitia difendere non si potevano. Nelle càmere e nelle guardacamere cembali, flauti, mezzevirole, Salterii, e concordate voci humane che angeliche si estimavano. E nelle gran sale leuti, arpe, & altri instormenti, che dávano sentimento, e misura alle danze, che graciosamente per le damme, et cortogiani si ballavano» (*Tirante il Bianco*, f. 226 v).

A partir d'aquestes dues traduccions relativament properes en el temps, podem establir una taula de correspondències entre la denominació que els traductors van donar als diferents instruments musicals. Aquest acarament ens ajudarà a establir relacions, associacions, i farà palesa l'evolució dels instruments i la mateixa música des de la meitat del segle XV fins al primer terç del segle XVI.

Tirant lo Blanch (1490)	Tirante el Blanco (1511)	Tirante il Bianco (1538)
anafils	añafiles	clarini
arpa	harpa	arpa
botzines	bozinas	
charamites	xeremias	cornetti (ç)
clarons		tromboni
corn	cuerno	
flauta, flautes	flauta, flautas	flauta, flauti
laüt, lauts	laút	lauti, leuti
mija viula, miges viules	viuela	mezze viole
musetes		cornamuse
		salterii
símbols	címbalos	cembali
tabals	atabales	timpani
tamborinos	tamborines	tamburi
trompetes	trompetas	trombetti

1.1 Els instruments de vent metall: trompetes, anafils, clarons i botzines

Són el grup més nombrós per la seua omnipresència i diversa funcionalitat: heràldica, al camp de batalla, com a element de comunicació i com a element musical. Pel que fa a la primera de les funcions, estan presents des del segle XIV en documents tan significatius com les *Leges Palatinae* de Jaume III de Mallorca (1337) o les *Ordenacions* de la casa reial de Pere III (1344), on s'estipula el seu nombre i ús amb molta concreció: dels quatre joglars, dos han de ser *trompadors*, un tabaler i un trompeta. Unes altres citacions conegudes —de caire més poètic, però— les trobem en obres com *Espill* de Jaume Roig, quan descriu Crist com un rei humil: «sens sons clangir / d'anyafils, trompes, tals reials pompes» (Roig 1978: 185).¹ Al camp de batalla, trobem descripcions ensordidores —pensades per aterrir els enemics i encoratjar els aliats— com les que fa Muntaner a la seua *Crònica* en descriure les accions dels almogàvers durant el setge de Mallorca per les tropes d'Alfons el Franc l'any 1285 (Muntaner 1979: c. 152 II, 9). També dins la cacera, una activitat ben apreciada per la noblesa i la reialesa, trobem corns que servien per a la comunicació interna dins la complexa estratègia de la caça major. Bernat Metge farà confessar al rei Joan I, literàriament parlant és clar, la seua afició a la caça i a la música en *Lo Somni* amb «Jo m'adelitava molt més que no devia en caçar e escoltar ab gran plaer xandres e ministrers» (Metge 1980: 67).

1. Com que es tracta d'il·lustrar breument alguns d'aquests exemples, farem ús d'edicions de caire divulgatiu en aquest paper, tot i que si es tractés d'un estudi més exhaustiu, fariem referència a les edicions crítiques pertinents.

Tocant a l'aspecte musical estricte, sempre des del punt de vista funcional, podem veure com els diferents músics —i els variats conjunts instrumentals— amenitzen els banquets, els àpats, els convits, les coronacions, els casaments reials i les grans festes. Descripcions que, seguint aquesta línia, també hi són dins la *Crònica* de Muntaner, com ara la que fa amb motiu de la coronació a Saragossa d'Alfons el Benigne l'any 1328, amb paraules tan grandiloqüents com «Així, altre no gosava a cavall anar ab ells, ans cascun se n'anava així ab trompes, e ab tabals, e ab flaütes, e ab cembes e ab molts d'altres esturments; que en veritat vos dic que més de tres-cents parells de trompes hi havia» (Muntaner 1979: c. 296 II, 207). Els instruments musicals tenen, doncs, una presència notable en la vida i en la documentació escrita, on podem incloure la producció literària d'un moment concret, del qual la novel·la de Martorell és referència incontestable.

La trompeta és en el context medieval l'instrument heràldic per excel·lència, així com protagonista sonora de la novel·la de Martorell en totes les seues vessants, els seus models i els seus usos (Gómez Muntané 2010: 28). Fins a 81 vegades apareix reflectida al text, 31 en singular i 50 en plural. En algunes ocasions, Martorell escriu «trompeta» tant per referir-se al mateix instrument com per a fer-ho respecte de la persona que fa el paper de missatge, de pregoner o transmissor d'avisos, aquell que, essent soldat o herald, fa senyals, anuncia una presència o transmet ordres mitjançant la trompeta. A més, sempre presenta la trompeta junt amb altres instruments de metall —i per tant de broquet—, que fan encara més completa la seua descripció i més contundent la seua presència.²

Fins a nou vegades podem llegir en les pàgines de la novel·la la referència a l'anafil o nafil. Derivat de l'àrab, és l'homòleg a la nostra trompeta, també com aquella amb el canó recte i construïda de metall de tub cònic o cilíndric. Com que la nostra trompeta presenta a l'inici del segle XV algunes curvatures en el seu tub, en l'època de redacció de Martorell la recta es referirà sempre a la d'ascendència àrab. Encara que present en les grans cròniques catalanes (Jaume I 1982: c. 176, 193), té un cert interès en aquest sentit la no diferenciació de Muntaner entre els dos instruments en «E hi menam trompadors, e tabaler, e nafir e dolçaina, los quals vestim tots de senyal, ab los penons reals, e tots bé encavalcats (Muntaner 1979: c. 295, II 204), cosa que fa Martorell de forma taxativa; així com la presència del terme «dolçaina»

2. Es tracta d'un instrument recte, sense forats, que per aquesta raó només podia fer sonar notes naturals i els seus harmònics associats a la seua nota d'afinació bàsica. A partir del segle XV, però, els artesans i constructors aniran aprenent a corbar els tubs sense distorsions sonores, el que acurta la llargària de la trompeta sense problemes en la emissió i facilita la pràctica quotidiana. En aquest sentit, aniran apareixent els primers models de trompeta en forma de «s», que progressivament tancaran la seua forma per mostrar-ne una de llaç, força coneguda a Europa. El segle XV serà també testimoni de la seua integració en les cobles d'instruments de llengüeta que amenitzaven festes i banquets, i assumirà una funció també artística, no sols heràldica, que a més vindrà reforçada per la incorporació d'un mecanisme d'estirament del tub per guanyar algunes posicions més.

—que encara que no apareix al *Tirant lo Blanch*, podem associar al terme «charamita»—, denominació que encara perdura en algunes zones geogràfiques de l'àmbit del català. Aquesta distinció ben marcada entre anafil o nafil i la trompeta «cristiana» l'observem també clarament en altres textos catalans, com ara l'exòtica *Història de Jacob Xalabín*, que dins un context turc del segle XV, assenyala que «vingueren al palau, e aquí vírets sons d'anafils, e d'atzemares e de moltes maneres d'esturments» (1996: 78) o encara de forma més contundent en il·lustrar sonorament l'eixida de la ciutat de la germana del senyor de Setalia, poc abans, amb «e ab gran so de trompetes e d'anafils aquesta isqué de la ciutat» (1996: 72). Per altra banda i també com en altres casos, en trobem referències a la literatura cavalleresca castellana dins l'*Amadís de Gaula* (com a *añafil*) o fins i tot en l'erudita poesia de March (CXXVII, *anafil*). Com que es tracta d'escenes i descripcions bèl·liques o heràldiques en el cas del *Tirant lo Blanch*, sempre apareix amb plural i generalment acompanyat per algun instrument de percussió com el tabal o el tamborino.

Sis vegades trobem la referència als clarons en la novel·la. Del seu caràcter complementari en les mixtures del metall i de l'efecte polifònic de les propostes de Martorell ja n'hem parlat (Ferrando 2012: 391). Però, què eren els clarons? Quina diferència hi ha entre els altres instruments de la seua família? Si acceptem la validesa de les obres literàries per al nostre estudi, cal observar algunes qüestions. Alguns estudiosos no fan distincions entre clarí i claró; altres però, sí. Tot podria resumir-se en una qüestió de transcripció, però no obstant, trobem un exemple a les poesies de Pero Martines —del qual ens informa Faraudo— que ens fa pensar en una distinció tímbrica. Parlar de «subtil claró» ens evoca un so més serè, menys incisiu que el que tradicionalment se li atribueix al clarí. Les propostes sonores i fins i tot la descripció del lloc físic que ocupaven en molts moments aquests instruments, ens acosta de nou a la iconografia contemporània a la redacció de la novel·la, i una vegada més, a la seua versemblança.

La botzina també hi apareix citada en dues ocasions. Instrument que consisteix en una banya o tub corbat, i produeix un so semblant al d'una trompa, s'usarà principalment per fer senyals o avisos a gran distància. Les seues referències apareixen fonamentalment dins l'àmbit de la caça i sense cap vinculació directa amb l'art musical. Ben documentada a l'època medieval, aquesta font sonora apareix en diversos inventaris reials.³ També es troba present en les grans cròniques amb aquesta voluntat instrumental, a mig camí entre l'heràldica i el senzill avís (Desclot 1982: c. 159, 335). Aquest ús, més funcional

3. En un d'aquests, l'inventari d'Alfons el Magnànim, amb el registre 282 podem llegir «una botzina de vori, ab una trena de seda negra, en que ha texides terraces blanques ab flors verdes e vermelles e alsguns altres obratges de fil dor e de seda vermella, ab un boto de fil dor e de seda vermella e ·j· boto de seda negra» (González 1908: 177).

que musical, és també el que li donarà Martorell, formant un conjunt sonor amb altres instruments de metall, com a ofensiva sonora enfront a l'enemic. Una estratègia apresada, precisament, de les ofensives enemigues musulmanes (Ferrando 2012: 392).

1.2 Els instruments de vent fusta: flautes, *charamites* i musetes

Les flautes són els representants més emblemàtics dels instruments de vent fusta amb embocadura de bisell. Presents a les grans cròniques (Muntaner 1979: c. 296 II, 207) i també a la literatura medieval (Curial 1979: III, 1, 234), les flautes són una gran família. Sabem de l'existència de la flauta recta, la flauta doble, el flabiol i fins i tot, encara que en menor mesura, de la flauta travessera, que per influències del terme àrab es coneixerà amb el nom de *xabeba*. La iconografia en aquest sentit torna a ser generosa i presenta exemples de totes aquestes i amb diferents grandàries, formes i embocadures. A la novel·la de Martorell hi apareix reflectida, però, de forma genèrica, sense cap aproximació o especificació. Una manera de citació que la relaciona amb les grans cròniques o els documents de la cort i que, en certa forma, aporta noves dosis d'aquella versemblança tantes vegades invocada. Trobem, a desgrat d'això, contradiccions o incongruències pel que respecta a les combinacions instrumentals —com, per exemple, la de Muntaner, que, a falta d'especificar de quin tipus de flauta ens està parlant, sembla d'una desproporció del tot desmesurada respecte a les trompes, que en fa, si més no, molt complicada l'audició a menys que no es tracte d'una mena de flauta agudíssima i penetrant semblant al nostre flautí actual— que Martorell en certa forma soluciona. Les dues vegades en què apareix dins el text —precisament les citacions que apareixen en aquest treball—, són en aquest sentit, extremadament funcionals a més d'instrumentalment i tímbricament possibles i plausibles.

Els instruments medievals de llengüeta doble són, bàsicament les xeremies, les bombardes, les cornamuses i les dolçaines. Dins la novel·la de Martorell, però, no en veiem cap amb aquesta denominació concreta. Apareixen una vegada les musetes, que podem vincular amb la cornamusa i que alguns estudiosos assenyalen com un sinònim d'origen provençal per designar el mateix instrument (Martorell 2005: 1451). Les *charamites* de Martorell les associem ràpidament amb d'altres semblants que, a hores d'ara, s'anomenen encara així en el valencià meridional (Martorell 2005: 1531). Aquests instruments apareixeran en grups instrumentals, acompanyats per tabals o tamborinos (Martorell 2005: 138, 144). Pel que respecta a les combinacions instrumentals, Martorell aposta sempre per combinacions possibles, realitza- des bàsicament per afinitat tímbrica, qualitat aquesta que li atorga un coneixement obligat de les característiques bàsiques dels instruments.

1.3 El corn i els símbols

Clarament emparentat amb la botzina trobem el corn, encara que el seu material de construcció ens fa situar-lo en el grup d'instruments mixtos (Ferrando 2012: 392). No obstant, convé remarcar la seua capacitat evocadora i la seua extraordinària funcionalitat en la literatura medieval, en aquest cas Llull: «E l'àngel Serafin cornarà lo corn altra vegada, e les gents resucitaran e secudiran la terra de lur cap» (Llull 1993: 177) o «anava cridant per les carreres e cornant ab un corn per ço que l'oïssen» (Llull 1982: c. 74, 199). En el cas dels símbols resten obertes diverses propostes, ampliades ara amb aquest paper (Ferrando 2012: 394).

1.4 Els instruments de corda: arpa, llaüt i *mija viola*

El llaüt té en la novel·la de Martorell una presència molt modesta (2005: 663) i un ús personal, íntim, quasi solitari.⁴ Potser Martorell, amb aquesta poètica aparició reflecteix un camí ja iniciat anys abans, on els instruments baixos de corda anaven perdent el favor enfront als denominats alts i la brillant escola dels llaüts àrabs anava deixant pas a una escola nacional que va obrir el camí cap al renaixement i els seus magnífics vihuelistes (Gómez 1979: 58).

Deixant de banda l'arpa (Ferrando 2012: 393), dins dels instruments de corda el cas de la *mija viola* és paradigmàtic. Haurem de veure l'enciclopèdic treball dels germans Espasa, als anys vint del segle passat, per trobar una definició concreta al terme *mija viola*: viola tiple. Es tracta d'un membre menut, i agut consegüentment, de l'extensíssima família de les violes –implícit en el terme tiple–, que comprèn els instruments que es tocaven amb un arc, amb un plectre o ploma, o els que es tocaven directament amb les mans.⁵

Fent una mica d'història sobre aquest punt, sembla que les primeres notícies són les que publica l'arxiver municipal de Girona Julián de Chía (1918-1998) en els seus treballs *La festividad del Corpus en Gerona* (1883) i *La música en Gerona* (1886). Chía va contactar amb el musicòleg Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) per demanar-li informació sobre els instruments que va trobar referenciats. Aquest és el cas, entre d'altres, de la *mija viola*. L'arxiver gironí en documenta una primera aparició a la processó de l'Àngel

4. De llarga tradició en la literatura medieval, trobem ja en Llull una de les primeres mencions (Llull 2009: 283).

5. Per altra banda, dins les habituals confusions entre guitarra, *vibuela* i llaüt al segle XV —que en canvi s'aclariran un segle després a la literatura per a cada un dels instruments— en els poquíssims exemples que hem pogut localitzar de *mija viola* a banda dels dos de Martorell dins el *Tirant*, sempre s'intenta desvincular de la denominació que puga tenir alguna relació amb la guitarra medieval, un instrument que té molt poc que veure amb la imatge que tots en tenim ara. Trobem per una banda documentació al voltant dels «lahuts guitarrenchs» que el futur rei Joan demana en 1379 (Gómez 1979: 183) i per altra la documentació municipal recollida per Julián de Chía.

Custodi del 1471, fent colla amb l'arpa i dos llaüts, i dos aparicions posteriors en 1513 i en 1516 (Barbieri 1988: 226). A més, la processó del Corpus de 1481 va comptar, entre d'altres músics, amb un curiós sextet d'instrumentistes vestits d'àngel que incloïa, a més de la *mige viula*, arpa, llaüt, flauta, i «*singulas citaras sive guitarras*» (Chía 1883: 30). Barbieri explica en la correspondència amb Chía que «siendo lo probable que el escritor gerundense dijera arbitrariamente *media viola* para significar una *viola* más pequeña, o intermedia entre el *rabeu* y la *viola* común» (Barbieri 1988: 220).

Pocs anys després, referint-se ara concretament al text de Martorell i dins del seu treball *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española* (1901), Felip Pedrell (1841-1922) accepta la possibilitat d'una viola xicoteta —sense especificar quina modalitat concreta: d'arc, de mà, de penyola o de flandes—, influenciat notòriament pels treballs de Chía-Barbieri, com es palesa en la redacció «Las *miges viules* significan, sin duda, una *violas* más pequeñas entre el *rabel* y alguno de los numerosos individuos de la familia de *violas* antiguas, de arco, de *peñola*, etc.» (Pedrell 1901: 125). Més que més, la *mija viula* martorellana potser es tracte d'un instrument com la «*viola* petita bona e fina» que l'infant Joan manà comprar el 1371 (Gómez 1979: 179).

Es tracta, doncs, d'una qüestió de grandària i molts autors aposten per aquesta possibilitat. Aquest és el cas de Curt Sachs (1881-1959) en el seu mític *Das Lexicon der Musikinstrumente* publicat a Berlín en 1913 (2010: 259). Per la seua banda, Higiní Anglès (1888-1969), que no va parlar gens ni mica de la *mija viula* en el seu magne treball *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (1935), negà, però, la possibilitat de la traducció directa entre viola catalana i *vibueta* castellana com «alguns han volgut suposar» (Anglès 1988: 85-86). Tot i que la seua obra abraça solament fins al segle XIII, l'explicació és difusa pel que fa al tipus d'interpretació, que el monsenyor relega solament a la tipologia de viola d'arc i, per aquesta raó, no polifònica.

Dins les seues notables aportacions d'organologia, José M. Lamaña també ens prevé d'aquesta ambigüitat, adjectivant molts d'aquests instruments documentats com «imprecisos y dudosos» (1969: 32). No obstant, però, l'autor es fa ressò del perill de les combinacions instrumentals que surten a la iconografia (1969: 25), i fins i tot ens ofereix, a desgrat d'això, una breu reflexió sobre l'assumpte, tot dient que podria tractar-se d'«una 'pequeña fídula' que se empleó en la Corte catalano-aragonesa con el nombre de *mige viula* (media viola) y que, dado su manejable tamaño, podía tocarse apoyada en el hombro o sobre la rodilla, indistintamente» i que finalment associa també amb la denominació de *rabequet* observant la iconografia de l'instrument en una petita arqueta aragonesa decorada de 1390 (Lamaña 1969: 63). Aquests arguments exposats per l'autor són, bàsicament, els que

s'utilitzen ampliat en treballs posteriors (1981: 28). En qualsevol cas es tracta sempre d'una petita viola d'arc.⁶

Com hem vist, la versió castellana fa servir *viuela* com a traducció de *mija viula* al Valladolid de 1511. Alguns autors parlen, en el cas de la *media vigüela* o *media vibuela*, d'un possible ajust en l'afinació de les cordes, tot i que aquesta manipulació sembla més coherent en altres casos com la *cuarta vibuela* que apareix al poema *Coronación de Nuestra Señora* de Fernán Ruiz (Devoto 1975: 42). Alfonso Martínez de Toledo en el seu *Corbacho* presenta la *media vigüela* agrupada amb altres instruments com «laúdes, guitaras, farpas, e banborras, rabé, media vigüela, panderos con sonajas...» (1989: 109). Devoto, que utilitza l'edició torinesa de Mario Penna, assenyala que *media* hi surt entre parèntesi per la seua presència al manuscrit de 1466, però no a l'incunable sevillà de 1498. Potser és massa tard, com suposa Devoto, per a la denominació castellana amb l'adjectiu, cosa que justificaria en part la utilització de *viuela*, per la seua proximitat en el temps, en l'edició val·li-soletana (Devoto 1975: 42). La inclusió martorelliana suposa, en qualsevol cas, una «cierta tendencia arcaizante que se ajusta bien a su argumento» (Gómez 2010: 28) o una varietat de l'àmbit catalanoparlant que es corrobora amb l'aparició a la documentació que presenta Germà Colón a *Les Regles d'esquivar vocables a revisió*, donant notícia de «dues mitges viules y una guitarra» a la Mallorca de l'any 1571 (Colón 2011: 76). Tot plegat, sembla que l'ús al *Tirant lo Blanch* d'aquesta fórmula determina una època, un lèxic i una situació geogràfica més o menys concrets, fins i tot més del que podíem pensar en un primer moment.

2 CONCLUSIONS

Queda palès el coneixement, en major o menor mesura, dels instruments musicals per part de Martorell i els seus traductors. Totes les combinacions que presenta són coherents i superen en aquesta qualitat versemblant, al seu torn, les que trobem dins les grans cròniques. Al llarg de les pàgines de la novel·la, Martorell utilitza les referències instrumentals de dues formes: d'una banda un ús merament «decoratiu», tal vegada inspirat o directament extret de la documentació que tenia a l'abast, però en altres ocasions descobrim un escriptor preocupat per la presència del lèxic musical, la seua interpretació i el context on apareix. La informació que ens aporta la utilització que fa Martorell del lèxic musical i de l'organològic en particular, ens apropa als instruments musicals com a recurs narratiu i com a elements ornamentals

6. És curiosa també l'aparició en la documentació gironina de la *mige dolsayne*, que ens aporta alguna novetat més pel que fa a l'ús de l'adjectiu *mige* —en aquest cas concret una dolçaina triple que encara es fabrica artesanalment—, més habitual en la zona per a designar, sembla, menor grandària i major altura aguda.

de la mateixa descripció de situacions o espais, però també ens mostra formes i maneres d'ús, diferents instrumentacions i textures, processos evolutius de la pràctica vocal i instrumental, repertoris específics..., característiques i peculiaritats que poden convertir l'estudi d'una narració en una eina més al servei de l'estudi literariomusical.

D'igual manera, i centrant-nos concretament en els noms dels instruments, podem extreure més informació si fem un procés d'acarament de la nomenclatura present a les diferents traduccions coetànies de la novel·la. En aquest sentit, i fonamentalment en la traducció italiana de Manfredi, trobem també una voluntat expressa d'enriquir encara més aquest univers sonor amb nous instruments que no apareixen a l'original i que ens ha de fer pensar no sols en l'obvietat que representa assenyalar la importància de la cultura i de la música italianes en les nostres lletres, sinó més enllà, en el pes de la música i de la cultura que genera en aquell moment concret. L'ampliació en les veus de la polifonia és un bon exemple de tot plegat. La traducció castellana de 1511, en canvi, aporta alguns detalls que ens ajuden a fer una proposta instrumental relacionada amb el desenvolupament de la música al llarg dels cinquanta anys, més o menys, que separen els dos textos.

La versemblança és una qualitat indiscutible del *Tirant*. El cas de la *mija viola* ens situa en un context geogràfic i temporal concret, i un repàs per les seues aparicions literàries i documentals aporta més dades i major seguretat pel que respecta a les seues possibles característiques: una petita viola tiple d'arc, aguda i manejable. Tot i admetent que amb aquest nou material l'assumpte no està encara tancat (Ferrando 2012: 394), aquesta documentació ens proposa una nova interpretació de la segona aparició de l'instrument en la novel·la (Martorell 2005: 1451), atès que se'ns parla de «concordades veus humanes que angelicals s'estimaven» en l'original, «bozes y música de gran melodia y dulçor, que parecían más angélicas que humanas» en la versió castellana, i «concordate voci humane che angeliche si estimano» en la italiana. A tall de resum, hi ha la possibilitat que no es tracte de música polifònica, la qual cosa s'especifica en el primer cas amb un explícit «cantar a tres veus per art de música», ampliat a quatre veus en la traducció italiana. Les possibilitats com a única referència rítmica estable dels *símbols* també obren ara noves interpretacions, per bé que no són arguments concloents, tot considerant l'addició –única a la versió italiana– dels *Salterii*. Potser no és fàcil establir una conclusió, però el camí és cada vegada més estret.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALEMANY FERRER, RAFAEL (2007): *Introducció al Tirant lo Blanc*. Alzira, Bromera.
- ANGLÈS, HIGINI (1988): *La Música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

- BARBIERI, FRANCISCO ASENJO (1988): *Documentos sobre música española y epistolario*. Madrid, Fundación Banco Exterior.
- BELTRÁN, RAFAEL (2006): *Tirant lo Blanc, de Joanot Martorell*. Madrid, Síntesis.
- CALVO RIGUAL, CESÁREO (1991): «Alguns aspectes de la traducció francesa del Tirant lo Blanc». *Actas del primer Coloquio Internacional de Traductología: (2, 3, 4 de Mayo de 1989)*. València, Publicacions de la Universitat de València, p. 67-70.
- CALVO RIGUAL, CESÁREO (1997): «Tirante il Bianco: aspectes de l'elaboració de la traducció italiana cinc-centista del Tirant lo Blanc». BARBERÀ, JEAN MARIE (ed.): *Actes del Col·loqui Internacional Tirant Lo Blanch l'albor de la novel·la moderna europea*. Montserrat, PAM, p. 437-468.
- CHÍA, JULIÁN DE (1883): *La festividad del Corpus en Gerona*. Gerona. Hospicio Provincial.
- COLÓN, GERMÀ / FERRANDO, ANTONI (2011): *Les regles d'esquivar vocables a revisió*. València/Barcelona, Institut Interruniversitari de Filologia Valenciana/ PAM.
- CURIAL E GÜELFA (1979): A cura de Marina Gustà. Barcelona, Edicions 62.
- DESCLOT, BERNAT (1982): *Crònica*. A cura de Miquel Coll i Alentorn. Barcelona, Edicions 62.
- DEVOTO, DANIEL (1975): «Los instrumentos de la Coronación de Nuestra Señora, de Fernán Ruiz, según un texto nuevo». *Anuario Musical*, 30, p. 35-47.
- FERRANDO MORALES, ÀNGEL L. (2012): «Alguns aspectes del Tirant lo Blanch i la música». MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA / BAQUERO ESCUDERO, ANA LUISA (ed.): *Estudios de literatura medieval*. Murcia, Universidad de Murcia, p. 389-395.
- GÓMEZ MUNTANÉ, MARICARMEN (1979): *La música en la casa real catalano-aragonesa 1336-1442*. Barcelona, Antoni Bosch.
- GÓMEZ MUNTANÉ, MARICARMEN (2010): «El papel de la música en Tirant lo Blanc (Valencia, 1490)». *Tirant*, 13, p. 27-38.
- GONZÁLEZ HURTEBISE, EDUARDO (1908): «Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragon como infante y como rey». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, p. 148-188.
- HISTÒRIA DE JACOB XALABÍN (1996): A cura de Lola Badia. Barcelona, Edicions 62.
- JAUME I (1982): *Crònica o Llibre dels feits*. A cura de Ferran Soldevila. Barcelona, Edicions 62.
- LAMAÑA, JOSÉ M. (1969): «Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona». *Anuario Musical*, 24, p. 9-118.
- LAMAÑA, JOSÉ M. (1981): «Els instruments musicals en un tríptic aragonès de l'any 1390». *Recerca Musical*, 1, p. 9-69.
- LLULL, RAMÓN (1982): *Llibre d'Evast e Blanquerna*. A cura de Maria Josepa Gallofré. Barcelona, Edicions 62.
- LLULL, RAMÓN (1993): *Llibre del Gentil e dels tres savis*. A cura d'Antoni Bonner. Palma de Mallorca, Patronat Ramón Llull.
- LLULL, RAMÓN (2009): *Llibre de contemplació*. A cura de Josep Enric Rubio. Barcelona, Barcino.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, ALFONSO (1989): *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Edición, introducción y notas de J. González Muela. Madrid, Castalia.

- MARTORELL, JOANOT (M. Joan de Galba) (2005): *Tirant lo Blanch*, introducció i notes d'A. Hauf. València, Tirant lo Blanch.
- MARTORELL, JOANOT (M. Joan de Galba) (2005): *Tirante*, prólogo y edición de Vicent Josep Escartí. València, Tirant lo Blanch.
- METGE, BERNAT (1980): *Lo somni*. A cura de Marta Jordà. Barcelona, Edicions 62.
- MUNTANER, RAMÓN (1979): *Crònica*, 2 vol. A cura de Marina Gustà. Barcelona, Edicions 62.
- PEDRELL, FELIP (1901): *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona, Juan Gili.
- RIQUER, MARTÍ DE (1990): *Aproximació al Tirant lo Blanc*. Barcelona, Quaderns Crema.
- ROIG, JAUME (1978): *Espill o llibre de les dones*. A cura de Marina Gustà. Barcelona, Edicions 62.
- ROIG, JAUME (1980): *Lo somni*. A cura de Marta Jordà. Barcelona, Edicions 62.
- SACHS, CURT (2010): *Das Lexikon der Musikinstrumente*. Bremen, Europäischer Hochschulverlag GmbH & Co KG.

