

EL PAPEL DE LA MÚSICA EN *TIRANT LO BLANC* (VALENCIA, 1490)

Maricarmen Gómez Muntané
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

Este artículo presenta, en su contexto, las relativamente escasas alusiones a la música que encontramos en *Tirant lo Blanc*. Se analiza la presencia constante de la “trompeta” en la obra. Y se comprueba cómo la novela aporta un excelente testimonio sobre la circulación de un ingente repertorio musical que jamás fue escrito y que, en todo caso, fue escrito muy tardíamente o de forma marginal: el específico de los ministriles, fuesen instrumentos altos o bajos, danzas y en general música funcional; e igualmente testimonia un importante repertorio vocal de tradición oral o de carácter efímero.

PALABRAS CLAVE: Música, *Tirant lo Blanc*, instrumentos, trompeta.

ABSTRACT

This article studies the relatively few allusions to music appearing in *Tirant lo Blanc*. It discusses the constant presence of the trumpet in the text and it reveals how the novel brings excellent knowledge on the circulation of an extraordinary musical repertoire that was apparently never written or, if it ever was, it was composed much later or marginally for the minstrels's musical wind instruments and dances. This analysis also testifies to an important vocal repertoire of oral tradition or of other type of ephemeral nature.

KEYWORDS: Music, *Tirant lo Blanc*, instruments, trumpet.

Cuando se habla de las fuentes para el estudio de la música, sea medieval o de cualquier otra época, se suelen entender por tales los manuscritos e impresos musicales, la documentación histórica, incluida la prensa escrita, y los materiales iconográficos referidos a todos aquellos aspectos que tengan que ver con la creación y la práctica de la música. La literatura raramente se tiene en cuenta como fuente de información musical, a no ser que haga mención a algún fragmento o repertorio específico, con la particularidad de que la novela es entre sus géneros el menos favorecido, porque cuando alude a la música suele hacerlo de forma anecdótica y en un contexto un tanto al margen del devenir histórico.

No obstante en una novela, por imaginativa que sea, aquellas referencias que se relacionan con la actividad musical son reflejo de la realidad incluso cuando trata de mundos míticos. Su valor como fuente de información es por fuerza relativo, pero esto no impide que en determinados ca-

sos merezca tenerse en cuenta, especialmente cuando la narración pertenece a una época sobre la que los datos de que se dispone no son exhaustivos.

Tirant lo Blanc, la famosa novela de caballerías que Joanot Martorell escribiera allá por el último tercio del siglo xv de cuya primera edición en español se cumple ahora el quinto centenario (Valladolid, Diego de Gumiel, 1511) —coincidiendo con el quinientos veintiún aniversario de la primera edición en catalán (Valencia, Nicolau Spindeler, 1490)—, tal vez no sea un ejemplo tan ideal como podría ser el *Quijote*, por sus muchas alusiones a la música frente a las muy escasas del *Tirant*, reducidas en la traducción al español. Ello no le resta validez al ejercicio de tratar de averiguar aquello que puedan aportar como fuente de información musical, a modo de homenaje a un texto «mina de pasatiempos» como dijera Cervantes, a quien la obra de Martorell, si le llamó la atención fue, entre otras razones, por sus toques realistas, cosa poco o nada frecuente en las obras de género caballeresco.¹

Las andanzas del famoso caballero *Tirant lo Blanc* transcurren en un marco geográfico muy amplio, que va desde Inglaterra y la Bretaña francesa hasta el norte de África y el Imperio griego, pasando por las islas de Rodas y Sicilia, lo que para nada se traduce en una variedad de «contextos» musicales, antes al contrario. La uniformidad de cuantas referencias tienen que ver con la música es total de principio a fin de la narración, y ello tanto en lo referido al mundo cristiano como al de los moros, sobre lo que se indica apenas va más allá del uso en sus ejércitos de ciertos instrumentos musicales. En términos generales puede afirmarse que a Joanot Martorell la música le interesaba bastante poco, en contraste, por cierto, con todo lo relacionado con las armas. Cuando se refiere a ella lo hace aludiendo a lugares comunes o, lo que es lo mismo, a determinadas constantes válidas en su época en cualquier país de Occidente, que es en lo que justamente radica su valor como fuente o testimonio musical: en primer lugar por el hecho de que cualquier lector de su época, no importa su nacionalidad, podía dar fe de que cuanto ocurre y se interpreta en el *Tirant*, musicalmente hablando, tenía que ver con la práctica real, hecha salvedad de la acusada tendencia a la exageración que tanto gustaba a Martorell y que tanto debió divertir como sigue divirtiendo. En segundo lugar y por extensión, porque quien se interese por la práctica musical de la segunda mitad del siglo xv hallará en *Tirant lo Blanc* lo más elemental al respecto, aquello que todo el mundo sabía porque formaba parte de la cotidianidad, aunque con cierta tendencia arcaizante que se ajusta bien a su argumento.

Cuanto se describe en el *Tirant* tiene que ver o con los hechos de armas, guerras y torneos sobre todo, o bien con la vida cortesana. Nadie, por ínfima que sea su condición, queda al margen de los acontecimientos en los que, si no toma parte, sí al menos es testigo ocular. Todo o casi todo gira en torno a las hazañas bélicas de su protagonista, en cuyo mundo la música cuando no suena con fines militares lo hace básicamente para acompañar el baile en los momentos de ocio.

Si hay algo que quepa destacar de todo lo que a lo largo de la novela tiene que ver con la actividad musical es sin duda el extraordinario papel de la trompeta, al que apenas sí aluden las Historias de la música y que en cambio la documentación histórica y la iconografía no cesan de subrayar. La trompeta no como instrumento de los ministriles sino como instrumento heráldico, limitado a la serie básica de armónicos naturales sin que por ello sus toques no fuesen muchos y

1. A lo largo de nuestro ensayo, fruto de un proyecto I+D+I del Ministerio Español de Ciencia y Tecnología dedicado al estudio de «La música histórica en Valencia entre los siglos xv y xviii», citamos la novela *Tirant lo Blanc* siguiendo la edición de Martín de Riquer (Barcelona, Ariel: Clàssics Catalans 1, 1979), que reproduce el texto original en valenciano. Las citas de la traducción al español, que damos regularmente en las notas a pie de página, proceden de la edición de *Tirante el Blanco* a cargo de Martín de Riquer (Barcelona, Planeta: Clásicos Universales, 1990), que reproduce la de Valladolid de 1511.

variados.² Todo indica que su aprendizaje debió realizarse por vía auditiva al menos hasta el siglo XVI, algo por lo demás habitual en el aprendizaje del repertorio instrumental a lo largo del Medioevo salvo en el caso de los instrumentos de tecla.

Entre los toques de una trompeta destaca en primer lugar el de «alarma» —«Feu tocar alarma, e feu demostració que enemics vénen», leemos en el *Tirant* (cap. 164)—, con la consiguiente asociación del instrumento a la guerra, fuese por tierra —«E com Tirant estava en guerra [...] dues hores ans del dia, feia sonar les trompetes per a ensellar» (cap. 133)— o por mar —«les trompetes de les galeres tocaven a recollir» (cap. 292)—.³ Tan esencial era su intervención para la correcta coordinación de las tropas que cuando Tirant, desde Sicilia, se dispone a pasar a Constantinopla para acudir en socorro del emperador griego, se ocupa personalmente de adquirir trompetas en un elevado número —«Tirant no curà de res sinó de fer preparatori d'armes e comprar cinc caixes grans de trompetes» (cap. 116)—,⁴ y sin embargo confía a otros el suministro de algo no menos esencial como eran los caballos.

Si la trompeta recta fue el instrumento por excelencia del ejército cristiano a lo largo del Medioevo, su equivalente en el de los moros fue el nafir o añafil, de características similares a las de la trompeta de la que visualmente se distingue por su pabellón cónico. El momento previo al choque de las fuerzas cristianas contra las moras lo describe Martorell como una tempestad sonora de trompetas y añafiles acompañando al griterío —«Com les batalles foren prop, que es veren, començaren d'esclafir les trompetes e anafils, e los crits foren tan grans d'abdues les parts que paria que cel e terra se'n degués entrar» (cap. 387)—,⁵ instrumentos a los que se sumarían en no pocas ocasiones los timbales, en uso entre los moros. En un inevitable cruce de culturas y por lo que dice Martorell, estos tampoco desdeñaban el empleo de trompetas —«Com clarejar començà l'alba, los moros feien grans alegries, sonant tabals, trompetes e anafils, e ab multiplicades veus cridaven batalla» (cap. 24); «E prestament [lo Soldà] manà sonar les trompetes e anafils del camp» (cap. 106)—,⁶ ni los cristianos el de añafiles y bocinas, un instrumento de origen islámico parecido a la trompeta recta cuya longitud podía alcanzar hasta dos metros, que fue introducido en Europa a raíz de las Cruzadas. Si en una ocasión Tirant había hecho acopio de trompetas, en otra y con idénticos fines les suma añafiles y bocinas, que todo al parecer valía para incitar a la batalla —«E així mateix manà a tots los patrons que com ferrien en l'estol dels moros, que fessen molt gran esclafit de trompetes e anafils e de botzines, de les quals Tirant havia fet molt gran forniment» (cap. 418)—.⁷ Un último instrumento a reseñar de los de la familia del metal, usado en la Edad Media con fines heráldicos, es el clarín, trompeta de cortas dimensiones y de sonos más agudos que combinada con

2. Nos referimos a aquel instrumento al que en el entorno de las cortes de Francia y Borgoña se denominaba, desde principios del siglo XV, «trompette de guerre», para distinguirlo de la «trompette des ménestrels», según señala Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages* (Cambridge University Press, 1992), p. 49.

3. «Hazed tocar al arma con demostración que los enemigos vienen»; «En tanto que Tirante andava en guerra [...] dos horas antes del día, hazía sonar las trompetas para ensillar»; «las trompetas de las galeras tocaban a recoger».

4. «Tirante no curó de otra cosa sino de hazer adereçar las armas y [...] compró cinco caxas grandes de trompetas».

5. «Como las batallas fueron cerca, que se vían los unos a los otros, començaron de sonar reziamente las trompetas y añafiles, y los gritos fueron tan grandes y tantos de ambas las partes que parecía que el cielo y la tierra se deviesen entrar».

6. «Quando començó a esclarecer el alba, los moros hizieron grandes alegrías sonando atabales, trompetas y añafiles, e con multiplicadas voces [...] demandavan la batalla»; «Y muy presto [el Soldán] mandó tocar las trompetas y añafiles del real».

7. «E mandó a los patrones que, al tiempo que començasen de herir, hiziessen desparar gran ruydo de trompetas y añafiles y bozinas, de lo qual Tirante avía hecho hazer gran provisión».

añafles y trompetas imprimiría al conjunto un efecto polifónico —«Com l'Almirall véu venir a Tirant, féu tocar les trompetes e anafils e clarons, e ab grans crits saludaren al Capità» (cap. 448)—.⁸

Fuera del terreno militar, las tareas del trompeta eran equivalentes a las de un heraldo que cuando la ocasión lo requiriera asumía las funciones de mensajero. En este sentido es famosa la actividad de Anthoni Tallander alias mosén Borra (+1446), trompeta que estuvo al servicio de la casa real de Aragón por más de treinta años, oficio que, en su caso unido al de bufón, le reportó una considerable fortuna.⁹ Un trompeta, por lo que se desprende de las nóminas de las casas de la nobleza europea tardomedieval, solía cobrar bastante más que cualquier otro músico de la plantilla, con el incentivo de que si se le encargaba alguna misión especial y era o se pretendía que fuese realizada con éxito, la recompensa no se hacía esperar. Es un detalle que no escapa a Martorell —«e ans de llur partida trameteren un trompeta a la ciutat per demanar salconduit. [...] Com lo trompeta fonc dins la ciutat, lo comte de Salasberi parlà ab ell e [...] donà-li una roba de seda e cent dobles. Lo trompeta se'n tornà molt content» (cap. 14)—, quien por cierto en alguna ocasión se sirvió para enviar sus cartas de un trompeta de Alfonso el Magnánimo llamado Joan Carauig.¹⁰

Era costumbre de los trompetas al servicio de la nobleza anunciar toda suerte de acontecimientos relacionados con sus señores, solapándose su actividad con la de los trompetas al servicio del municipio, en caso de haberlos. Si la noticia a comunicar era de excepcional interés, similar en la ficción al nombramiento de Tirant como capitán general del ejército griego, no dudarían en unirse a ellos otros músicos que imprimiesen al anuncio el tono adecuado —«Les trompetes e los ministres per manament de l'Emperador començaren a sonar e publicaren per tota la ciutat ab imperial crida com Tirant lo Blanc era elet per Capità major per manament del senyor Emperador» (cap. 117)—.¹¹ Y es que el son de la trompeta, portador no pocas veces de malas nuevas, a la gente en general le causaría cierta ansiedad, o al menos así lo da a entender Martorell que si alguna vez lo califica de desagradable —«so pijor que de trompeta» (cap. 262)—, en otras lo asocia al sentimiento de dolor —«ab més adolorit so que de trompeta» (ibidem)—.¹²

Para el anuncio de un suceso de importancia desde luego que la trompeta no era el único instrumento a mano, porque los había cuyo sonido era más potente, como el cuerno —«E l'Emperador féu sonar un gran corn que de més d'una llegua podia ésser oït» (cap. 222)— y por supuesto la campana, que si es obvio que las había en las iglesias —«e fon molt aconsolat de la bona e benaventurada nova, e prestament tramès per totes les esglésies de la ciutat que tocassen totes les campanes» (cap. 464)— también debió haberlas en algunos edificios civiles —«fins que del seu palau tocàs una petita campana que hi havia, la qual podien bé sentir per tota la ciutat» (cap. 124)—.¹³

8. «Como el Almirante vio venir a Tirante, hizo tocar las trompetas y añafles [y clarines] [...] y con grandes gritos saludaron al capitán».

9. Otros datos biográficos sobre Anthoni Tallander en Maricarmen Gómez, *La música medieval en España* (Kassel, Reichenberger: DeMusica 6, 2001) pp. 289-291.

10. «e antes que partiesen embiaron delante un trompeta a demandar salvoconducto. [...] Como el trompeta fue dentro en la ciudad, el conde de Salasberi habló con él y [...] le dio una ropa de seda y cien doblas. El trompeta se tornó muy contento». La información sobre Carauig la da Riquer, *Tirant lo Blanc*, p. 23 (Introducción).

11. «E luego començaron a tocar las trompetas y ministriles por mandado del Emperador, e publicaron por toda la cibdad con pregón imperial como Tirante el Blanco era elegido por capitán general por mandado del señor Emperador».

12. «son [peor que de trompeta]»; «con más dolorido son que de trompeta».

13. «El Emperador hizo tocar un gran cuerno que de más de una legua se podía oyr»; «y fue muy consolado de la buena y bienaventurada nueva [...] Y luego embió por todas las yglesias de la ciudad que tocasen campanas»; «hasta en tanto que él hiziesse tañer una campana pequeña que tenía en su posada, la qual quando la tañían se oya bien por toda la cibdad».

Dejando a un lado la guerra, una de las actividades colectivas a las que fue más dada la sociedad medieval, sobre todo a partir del desarrollo de los núcleos urbanos, fue la de organizar procesiones. Las hubo de todo tipo y se celebraban con cualquier pretexto, destacando por su brillantez la procesión del Corpus, que se desarrolló a partir de la instauración de la festividad a principios del siglo XIV, y también aquellas que servían para acompañar a una autoridad civil o eclesiástica en su primer recorrido por una ciudad, más espontáneas y por lo mismo catalizadoras del sentir colectivo. Salvo que se tratase de repertorio litúrgico, de la música que solía interpretarse en las procesiones tampoco queda nada escrito hasta el siglo XVI, dado su carácter efímero y porque sus principales protagonistas seguían siendo los instrumentos heráldicos, viento y percusión, a los que se unían los de aquellos ministriles aptos para el desfile.¹⁴

Coincidiendo con lo que sucedía en la vida real, las procesiones más elaboradas que se describen en el *Tirant* son aquellas que incluyen tanto la participación de elementos teatrales —entremeses y rocas— como la del clero, algo que era característico, aunque no exclusivo, de las procesiones del Corpus en las que los participantes podían ser de lo más variopinto —«Aprés dels menestrals venien moltes maneres d'entramesos. Aprés venia tot lo clero [...] Aprés d'elles venien totes les dones de la terça regla, [...] cantant totes lo *Magnificat* [...] Aprés venien totes les dones públiques e les qui vivien enamorades [...] E anaven ballant ab tamborinos» (cap. 42)—.¹⁵

En cualquier procesión civil nunca faltaban los trompetas —«E per aquest orde mateix anaven sis trompetes que portava» (cap. 189)—,¹⁶ cuyo número y el de cualesquiera otros instrumentos era por fuerza variable. En aquellas en las que participan los protagonistas principales del *Tirant* intervenían con gran estruendo trompetas, clarines, añafles, chirimías, tambores y timbales —«Tirant cavalcà ab lo rei Escariano e ab los altres reis e grans senyors dels dos camps, e ab gran triümf, ab multitud de tabals, trompetes, clarons e tamborinos, entraren dins la ciutat, on los fon feta honor grandíssima» (cap. 456); «E fet l'ofici, tornaren-se'n al palau ab aquell orde mateix, ab multitud de trompetes, clarons e anafils, tamborinos e xaramites e altres diversitats d'esturments» (cap. 483)—.¹⁷ Si hay algo que sorprende es que en alguna ocasión figura que todos estos instrumentos hacen acto de presencia en el interior del templo, destino habitual de la mayoría de las procesiones —«E Tirant [...] entrà per l'església de Sant Jordi ab molts ministres, trompetes e tamborinos» (cap. 78)—,¹⁸ lo que debió suceder en circunstancias especiales pero que para nada se documenta de una forma oficial, aunque se tenga noticia de que hacia mediados del siglo XV en algunas capillas privadas, como la de Alfonso el Magnánimo, los ministriles empezaron a intervenir en los actos litúrgicos.

14. Para una visión histórica de las procesiones del Corpus en España véase Francis G. Very, *The Spanish Corpus Christi Procession* (Valencia, Tipografía Moderna, 1962). Sobre las entradas de los monarcas en las principales ciudades de sus dominios la visión más amplia sigue siendo la de Bernard Guenée y Françoise Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515* (París, CNRS: Sources d'Histoire médiévale, 1968).

15. «Después de los oficiales venían muchas maneras de entremeses. Luego venía toda la clerizía [...] Luego, tras éstas, venían todas las dueñas de la tercera regla, [...] cantando todas el cántico de *Magnificat* [...] A la postre venían todas las mugeres públicas, y las que vivían enamoradas [...] E yvan todas bailando con tamborinos».

16. «y con esta librea traya seys trompetas».

17. «Y como el César ovo la respuesta, cavalgó con el rey Escariano y con los otros reyes e grandes señores y con gran triunfo e multitud de [timbales], trompetas, [clarines e tamborines,] entraron en la ciudad, donde fueron recibidos con grandíssima alegría»; «Y acabado el oficio, tornáronse al palacio con la misma orden, [con multitud de trompetas, clarines e añafles, tamborines e xeremías e otros muchos instrumentos]».

18. «Tirante [...] entró por la iglesia del señor San Jorje con muchos ministriles, trompetas, atabales».

El conjunto de instrumentos altos que desfilan en las procesiones del *Tirant* coincide con los que animan en la ciudad y en las residencias nobiliarias la mayoría de celebraciones —«Com fon nit escura, lo castell e la ciutat estava ab molt gran lluminària e gran alegries de tocar trompetes, tabals e d'altres maneres d'insturments» (cap. 105)—.¹⁹ En el *Tirant* la nobleza no parece concebir la diversión sin algún tipo de actividad musical, incluidos los torneos —«Com [los cavallers] foren en la primera ralla estigueren per bon espai, e tornà a tocar la trompeta, la qual està alt al cadafal del Rei o dels jutges, e com hagué tocat so adolorit, dix un rei d'armes» (cap. 81)— y los paseos en barca —«anam a la ribera ab moltes barques, totes cobertes de drap de seda, [...] e anam per lo riu solaçant e peixcant e prenent plaer ab moltes trompetes, clarons e tamborinos» (cap. 55)—.²⁰ Claro que en este último caso todo apunta a que la música aún quedaba muy lejos de la sofisticación que alcanzaría siglos después y cuyo máximo exponente es la famosa *Música acuática* de Georg Friedrich Händel.

Ya en tiempos de Pedro el Ceremonioso las Ordenanzas de la casa real de Aragón regulaban la presencia y actividad de los músicos al servicio de la corte, subrayando en particular el tipo de actividad de los instrumentos altos —metal y percusión—. «Queremos y ordenamos que en nuestra corte haya cuatro juglares de los cuales dos sean trompas, y el tercero sea timbalero y el cuarto sea trompeta, a cuyo oficio corresponde que cuando nos comamos públicamente al comienzo trompen, y el timbalero y el de la trompeta ejerzan su oficio conjuntamente, y vuelvan a hacer lo mismo al final de nuestra comida», dicen en catalán las Ordenanzas, que datan de 1344, que a continuación precisan que en caso de hallarse en la corte otro tipo de sonadores de instrumentos «al final del almuerzo nos queremos escucharles» y, por supuesto, también en las fiestas. Las Ordenanzas concluyen el apartado dedicado a los músicos subrayando que en tiempos de guerra se esperaba de los sonadores de trompa y similares que ejerciesen su oficio con más diligencia que nunca.²¹

Lejos del arquetipo del caballero del Renacimiento, avisado tanto en las armas como en las artes y las letras, los caballeros del *Tirant*, incluido su protagonista, son gentes de armas —«e les nostres mans no són veades de sonar arpa ni esturments, mas de tenir contínuament, nit e dia, l'espasa al costat e altres armes ofensives; [...] los nostres peus no acostumen de dansar ni anar a solaços ni a deportes, mas los ulls miren los enemics» (cap. 134)—,²² sin que ello excluya su participación en actos sociales que implican regularmente la danza, una actividad en la que el cortejo fue siempre un componente esencial —«¿Qui em faria a mi estar [...] de no dansar e festejar segons a nosaltres, donzelles cortesianes, és dat? [...] e cavaller molt virtuós, si aquest tal ama una donzella, a ella li és molta d'honor que totes les altres sàpien que aquest dansa o juny o entra en

19. «Como fue de noche oscuro, el castillo y la cibdad estava con muchas lumbres y hogueras e hazían grandes alegrías, tañiendo trompetas y atabales y otras maneras de instrumentos».

20. «Quando [los cavalleros] llegaron a la primera raya, estuvieron allí buen rato, e tornó a tañer la trompeta otra vez, la qual estava alto en el cadahalso del Rey o de los juezes; como la trompeta ovo fecho su triste son, dixo un rey de armas»; «fuymos a la ribera con muchas barcas, todas cubiertas de paños de seda [...] y andovimos por el río solazándonos y pescando y tomando plazer con muchas trompetas, clarines, tamborines».

21. Archivo de la Corona de Aragón, reg. 1529/2ª parte, fols. 38v-39.

22. «nuestras manos no están vezadas de sonar harpa ni otros instrumentos, mas de tener continuamente, noche y día, el espada al lado y otras armas ofensivas [...] nuestros pies no se exercitan en dançar ni de yr a solazes ni passatiempos o a otros deportes; mas los ojos miran los enemigos».

batalla per amor d'ella» (cap. 127)—.²³ Sólo excepcionalmente la tropa, que no sus mandos, se entretiene tocando y cantando, actividades que estarían en paralelo con la vida real. Lo que llama la atención, si acaso, es la alusión en alguna de esas ocasiones al canto polifónico, cuyo sentido para nada cambiaría si la narración se hubiese escrito un par de siglos antes o después —«En les sues tendes, los uns lluiten, los altres salten, e juguen los uns a taules, los altres a escacs; [...] los uns parlen de guerra, los altres d'amors; los uns sonen llaüt, los altres arpa, uns mija viola, altres flautes e cantar a tres veus per art de música» (cap. 154)—.²⁴

Según las Ordenanzas del Ceremonioso, el momento idóneo para que actuasen los ministriles, y por extensión para la danza, era después del almuerzo —«Llevades les taules, començaren a dansar» (cap. 463)—.²⁵ A veces el baile se prolongaba hasta la cena —«Aprés del dinar vengueren les danses. E com hagueren un poc dansat vengué la gran col·lació» (cap. 121)—, tras la cual podía reiniciarse —«Com les taules foren llevades, vengueren los ministres e davant lo Rei e la Reina dansaren per bon espai; aprés vengué la col·lació. Lo Rei se n'entrà en la cambra per reposar e la Infanta no es volgué deixar de dansar» (cap. 109)— y durar hasta altas horas de la madrugada —«feren moltes danses, qui duraren tota la nit fins prop del dia» (cap. 84)—,²⁶ sin que en el *Tirant* importen mucho las arduas tareas que aguardaban a los caballeros al día siguiente.

Durante el baile podían ocurrir pequeños accidentes, como la deliciosa anécdota que cuenta Martorell referida al origen de la Orden de la Garrotera ('Order of the Garter') —«com, un dia de solaç que es feien moltes danses, e lo Rei havent dansat restà per reposar al cap de la sala, e la Reina restà a l'altre cap ab les sues donzelles, e los cavallers dansaven ab les dames, e fon sort que una donzella, dansant ab un cavaller, aplegà fins en aquella part on lo Rei era, e, al voltar que la doncella féu, caigué-li la lligacama de la calça» (cap. 85)—,²⁷ pero por regla general transcurría sin más contratiempos que los derivados de los lances amorosos.

La iconografía referida a la danza nos enseña que en el siglo xv era habitual que los ministriles actuasen subidos en pequeños estrados o desde los balcones que daban a las salas —«E los ministros, per trones que eixien en la sala, sonaven» (cap. 463)—, a veces diseñados para su especial actuación, aunque cuando el baile se celebraba al aire libre se imponía la informalidad —«E com fon en mig d'una gran praderia, trobam moltes tendes parades, e molts ministrers e altres diverses maneres d'esturments que contínuament sonaven. [...] e tots los esposats ab les esposades [...] e en la bella praderia començaren a dansar» (cap. 44)—.²⁸ Otra cosa era que quienes danzasen fuesen las gentes de a pie, que no disponían de mejor espacio para hacerlo que la plaza pública —«E la

23. «¿Quién me haría a mí [...] dexar de dançar [...] y festejar según que a nosotras, las donzellas cortesananas, es dado? [...] quando algún gran señor [...] ama alguna donzella, que a ella es mucha honra que todas las otras sepan que este tal dança o justa o entra en batalla por servicio della».

24. «En sus tiendas unos luchan, otros saltan y juegan, unos a tablas, otros al axedrez; los unos se hazen locos, los otros asesados; unos tañen laüt, otros harpa; unos viuelas, otros flautes, y cantan a tres voces por arte».

25. «Levantadas las mesas començaron las danças».

26. «Después de comer vinieron las damas; e, quando ovieron un poco dançado, traxieron muy abundosa colación»; «Después que las mesas fueron alçadas, vinieron los ministriles y delante del Rey y de la Reyna dançaron un rato y después truxeron colación. El Rey se entró en su cámara por reposar; la Infanta no quiso dexar de dançar»; «Después de cenar uvo muchas danças que duraron toda la noche hasta cerca del día».

27. «Como un día de fiestas y plazer, que se hazían muchas danças, el Rey oviesse dançado y se apartasse a reposar al un cabo de la sala, y la Reyna al otro con sus donzellas, y los cavalleros dançavan con las damas, acaeciò que una donzella, dançando con un cavallero, llegò a donde el Rey estava, y al bolver que hizo la doncella, cayòsele la cinta con que tenía atada la calça».

28. «[E los ministriles, en balcones que salían en la sala, sonaban]»; «E quando llegamos en medio de una gran pradería, hallamos muchas tiendas aparejadas e muchos ministriles y otros de diversas maneras de instrumentos que continuamente sonavan e tañían».

plaça era plena de la popular gent de la ciutat, qui miraven la tan graciosa festa e altres qui ballaven de diversos balls» (cap. 450)—.²⁹ Se tratase de danzas cortesananas o populares, ni se conserva su coreografía, y ello hasta muy avanzado el siglo xv (recordemos que el primer manual de danza, *L'Art et instruction de bien dancier*, fue publicado en París hacia 1480/90), ni apenas existe rastro escrito de su música, que se limita a un par de breves colecciones de los siglos XIII y XIV básicamente con *ductia*, estampidas y saltarellos que enlazan con el libro de las bajas danzas de Margarita de Austria (Bibliothèque Royale de Belgique, Ms 9085) que data de hacia el año 1470.

Cuando en el *Tirant* se alude a la danza es siempre de forma genérica, al estilo de las crónicas referidas a las actividades de la nobleza de los siglos XIV y XV, algunos de cuyos pasajes apenas si difieren de cuanto se dice al respecto en la novela. La única danza a la que su autor hace especial mención es la moresca —«E de continent foren fetes moltes danses e balls moriscs» (cap. 370)—,³⁰ un baile que representaba de forma estilizada un enfrentamiento entre moros y cristianos, que se puso de moda en la segunda mitad del siglo XV aunque sus fuentes conservadas más antiguas no sean anteriores al siglo XVI.³¹ En otra ocasión se hace referencia a una danza abierta, por oposición a las típicas danzas medievales en círculo del tipo de la carola, y que no era otra cosa que una danza en cadena que permitía a quienes tomasen parte en ella desplazarse de un lugar a otro, siendo susceptible de cerrarse en círculo a voluntad —«Com fon mija hora ans del sol post prengueren-se a ballar e feren una bella dansa llarga; e prengueren la Princesa e totes les dames, e així ballant anaren fins a la ciutat de Contestinoble» (cap. 222)—.³²

En el transcurso de los banquetes y otras fiestas cortesananas los ministriles, aparte de amenizar la danza, interpretaban un variado repertorio —«música de ministros» (cap. 450)— sobre cuya naturaleza poco puede decirse puesto que tampoco ha quedado por escrito, salvo cuando se trata de aquel repertorio vocal cuyos intérpretes por excelencia fueron los chantres de capilla, al que dedicaron todos sus esfuerzos los grandes polifonistas de la Edad Media tardía y, por supuesto, del Renacimiento. Referencias a las capillas de la nobleza y a sus cantores en el *Tirant* solo aparecen una vez, cuando se dice que su protagonista contaba con capilla propia, que con motivo de la celebración de una Misa une sus fuerzas vocales a las de la capilla de cierto rey —«Com foren dins l'església, l'ofici se començà molt singular, car aquí eren los xantres de la capella de Tirant e los de la capella del rei Escariano, e lo bisbe dix la missa» (cap. 459)—.³³ Si a lo largo de la novela *Tirant* siempre se comporta como un héroe, era obligado dotar a la grandeza de su persona de una proyección sonora, a imagen de lo que hiciera la más alta nobleza al menos desde mediados del siglo XIV, con la que Martorell ensalza a su personaje que de no haber fallecido joven estaba llamado a convertirse en el emperador griego.

Se da por sentado que determinadas partes del repertorio vocal polifónico, en particular el no sacro, eran dobladas o interpretadas por los ministriles con sus instrumentos, que no consta do-

[...] y todos los desposados con sus esposas [...] en el lindo prado començaron a dançar.» Una colección de imágenes al respecto en Edmund A. Bowles, *Musikgeschichte in Bildern III./8 Musikleben im 15. Jahrhundert* (Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1977).

29. «Y la plaça estava plena de la gente del pueblo, que assimismo baylavan [muchas maneras de bailes] y hazían [...] juegos y plazeress».

30. «E luego fueron hechas muchas danças y bayles moriscas».

31. Entre sus primeras descripciones figura la de Thoinot Arbeau en su *Orchésographie* (Langres, 1588). En su edición en inglés, a cargo de Mary S. Evans, Julia Sutton y Mireille Backer (New York, Dover, 1967), aparece en las pp. 177-178.

32. «Como fue una hora antes de la noche hizieron una dança larga, en la qual yva la Princesa y todas las damass; y assi se fueron dançando hasta la cibdad de Constantinopla».

33. «Y luego se començó el oficio muy solene, y el obispo dixo la missa y los cantores de [la capilla] de Tirante y [los de la] del rey Escariano la oficiaron, y era tanto el ruydo de la música acordada, que los moros estaban maravillados».

cumentalmente que cantasen en grupo pero que en alguna ocasión sí debieron hacerlo, algo a lo que apunta algún que otro pasaje del *Tirant* —«no han hagut treball los ministres de sonar ni de cantar» (cap. 163)—.³⁴ Sin embargo no era esta su especialidad, y el mismo *Tirant* deja claro que una cosa eran los instrumentistas y otra los cantores profesionales.

En un pasaje de la novela se describe una curiosa escenografía —roca— con participación musical, que recuerda a alguna otra preparada con motivo de la coronación de los monarcas aragoneses en la primera mitad del siglo xv, alguno de cuyos elementos, como el de un cielo construido de forma artificial con una puerta que se abre con gran estruendo, todavía perdura en la representación del *Misteri d'Elx*, que debió gestarse no mucho más allá de cuando Martorell escribiera su *Tirant*. En ese cielo hay ángeles que tocan y cantan, un tópico al que eran muy dados escritores y artistas plásticos de la tardía Edad Media, que coinciden en diferenciar la actividad de tocar de la de cantar, que se atribuye a dos distintos tipos de intérpretes equivalentes en el mundo real al colectivo de ministriles y al de los chantres —«sobtosament ab un gran tro s'obrí la porta de la roca. E lo Rei e la Reina ab tots los estats a peu entram dins un gran pati [...] Lo cel era tot cobert de draps de brocat blau, e alt, sobre los draps de ras, havia entorn naies on se mostraven àngels tots vestits de blanc, ab ses diademes d'or al cap, sonant diverses maneres d'esturments, e altres cantant per art de singular música, que los oints estaven quasi alienants d'oir semblant melodia» (cap. 54)—.³⁵ El teórico repertorio a interpretar en una escenografía como la de que es cuestión en la anterior cita estaría constituido por canciones y motetes de tema sacro en lengua vernácula, al estilo de los del *Misteri d'Elx* que en modo alguno, antes al contrario, desdeña incorporar la polifonía, asimismo presente en las representaciones que desfilaban en de la procesión del Corpus de Valencia.³⁶ Lo prueban sus primeros ejemplos de música conservados, coetáneos de aquellos otros que constituyen el núcleo del Misterio ilicitano.

El instrumentario de los ministriles comprendía, aparte de los consabidos instrumentos altos hasta aquí mencionados —trompetas, clarines, añafles y chirimías, por la parte del viento, y timbales y tambores por la de la percusión—, algún otro como la cornamusa, que en los conjuntos o coblas de ministriles altos cedió su puesto en el siglo xv a la trompeta bastarda, antepasado directo del trombón de varas. No eran éstos instrumentos habituales para acompañar el canto, aunque algunos fragmentos tan famosos como el rondel de Pierre Fontaine *J'ayme bien*, con la voz del contratenor destinada a ser ejecutada por una trompeta bastarda, den fe de que nunca

34. «los ministriles no an avido trabajo en tañer y cantar».

35. «súbitamente con un gran trueno se abrió la puerta de la roca, y el Rey y la Reyna con todos los estados entramos dentro de un gran patio [...] El cielo estava todo cubierto de paños de brocado azul, y encima de los paños de ras avía al derredor cierto edificio donde se mostravan ángeles todos vestidos de blanco, con sus diademas de oro en las cabeças, tañendo diversas maneras de instrumentos, e otros cantando por arte de música tan singular que los que la oyan estavan como enajenados de sí de oyr tal melodia». Este tipo de descripciones del Paraíso se inspiran en la que San Agustín hace en *La ciudad de Dios*. Edmund A. Bowles, «The role of musical instruments in medieval sacred drama», *The Musical Quarterly* xlv (1959), p. 74 núm. 33, da noticia de una representación que tuvo lugar en Florencia a fines del siglo xiv en la que centenares de cirios rodeaban el trono de Dios «while children garbed as angels produced music of the spheres on cymbals, flutes and harps», representación que guarda un notable paralelismo con la que tuvo lugar en Zaragoza con motivo de las fiestas de la coronación de Fernando I de Aragón, en 1414. Para su descripción y la de otros entremeses patrocinados por la casa real aragonesa véase Maricarmen Gómez, «Secular Catalan and Occitan music at the end of the Middle Ages: looking for a lost repertory», *Studi Musicali* xxi (1992), pp. 11-12.

36. Véase *Misteri d'Elx / Misterio de Elche. Consuetud de 1709*, Maricarmen Gómez y Francesc Massip eds. (Valencia, *Tirant lo Blanch*, 2010), pp. 13-45 (Introducción).

los compositores cerraron sus puertas a la experimentación.³⁷ Es interesante que en un pasaje del *Tirant* referido a la «grandíssima festa e alegría» con la que figura se celebraron los esponsales de su protagonista con Carmesina, la hija del emperador griego, que menciona no menos de doce instrumentos musicales al estilo de la literatura medieval, flautas, violas y címbalos sean los instrumentos escogidos para acompañar el canto, polifónico o no. En cambio el laúd, instrumento de cámara por excelencia del siglo xv junto con el arpa, que lo venía siendo desde siglos antes, se unen a otros instrumentos para acompañar la danza —«Fetes les esposalles, grandíssima festa e alegría fon feta en lo palau e en la ciutat [...] la música, partida en diverses parts per les torres e finestres de les grans sales: trompetes, anafils, clarons, tamborinos, xaramies e musetes e tabals, ab tanta remor e magnificència que no es podien defendre los trists de molta alegría. En les cambres i retrets, simbols, floutes, miges viules e concordades veus humanes que angelicals s'estimaven. En les grans sales, llauts, arpes e altres esturments, qui donaven sentiment e mesura a les danses que graciosament per les dames i cortesans se ballaven» (cap. 452)—.³⁸

Si a lo largo del *Tirant* nunca se hace mención específica del tipo de repertorio que interpretaban todos estos instrumentos y, en su caso, los cantores a los que acompañaban, apenas si se hace del repertorio litúrgico a pesar de la continua asistencia de sus protagonistas a la celebración de la Misa. En un par de ocasiones un grupo de religiosas o, en su caso, de doncellas cantan, desfilando, el Magníficat —«e moltes altres donzelles venien après d'ella cantant totes lo *Magnificat*» (cap. 6)—.³⁹ En otro pasaje en el que figura que la galera en la que viajaba Tirant está apunto de zozobrar, los marineros, arrodillados, cantan la *Salve Regina* (cap. 296), y en otro más se alude al *Te Deum* (cap. 249), pero en general las referencias son genéricas y se limitan a poco más que a salmos, antífonas y letanías.

Más allá del repertorio sacro, en todo el *Tirant* la única mención a un fragmento del repertorio vocal se refiere a un romance, en España un género derivado del poema épico que empezó a formar parte del repertorio de algún sonador de laúd como Juan de Sevilla, que estuvo primero al servicio de Alfonso el Magnánimo y luego en el del emperador de Bizancio.⁴⁰ El primer ejemplo conservado con su música es el famoso *Lealtat, jo lealtat!* inserto en el manuscrito de los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo* (Madrid. Biblioteca Nacional, Ms 2092 fols. 234bis-[235]), que fue mandado componer, letra y música, por Enrique IV de Castilla a raíz de una incursión militar del Condestable por la vega de Granada en 1462. Muy otra es la naturaleza del romance que canta el personaje de la emperatriz en el *Tirant*, que no es sino un romance sobre Tristán e Iseo, seguramente el célebre *Ferido está don Tristán* ninguna de cuyas fuentes conservan la parte de la música —«e tenint Hipòlit lo cap en les faldes de l'Emperadriu, ell la suplicà que cantàs una cançó per amor sua, la qual cantava ab molt gran perfecció e de bona gràcia. La senyora, per fer-li plaer, cantà un romanç ab baixa veu, de Tristany com se planyia de la llançada del rei

37. Edición en Guillelmi Dufay, *Opera Omnia: Cantiones*, Henricus Besseler y David Fallows eds. (Neuhausen, American Institute of Musicology-Hänssler: Corpus Mensurabilis Musicae I.VI, 1995), núm. 86.

38. «Hechos los desposorios, se comenzó grandísima fiesta por el palacio y por toda la ciudad, [...] [la música, partida en diversas partes por las torres y ventanas de las grandes salas:] infinitas trompetas, [añafiles, clarines, tamborines, xeremías, gaitas y] atabales [...], era tan grande el estruendo que en el palacio se hacía [...] que parecía que el mundo se hundía. Y por las salas y cámaras [címbalos, flautas, vihuelas] y muy acordadas, las bozes [...] que parecían más angélicas que humanas. [En las grandes salas, laudes, harpas e otros esturmentos, que daban sentimiento e medida a] las danças y bayles de los galanes con las damas».

39. «y otras muchas doncellas que venían tras ella cantando: *Magnificat anima mea, etc.*».

40. Maricarmen Gómez, *La música medieval en España*, pp. 286-287.

Marc» (cap. 263)—.⁴¹ Curiosamente, y frente a la fama de la narración épica del Tristán, apenas si se conservan fragmentos suyos musicados de época medieval, la mayoría recogidos en un único manuscrito de la Biblioteca Nacional austriaca (Ms 2542).⁴²

Tan centrados están nuestros estudios sobre la música del pasado en las fuentes primarias, música y documentación musical, que nos olvidamos muchas veces de aquello sobre lo que *Tirant lo Blanc* aporta un excelente testimonio, que no es otra cosa que la circulación en la Edad Media y al menos hasta el Renacimiento temprano de un ingente repertorio musical que jamás fue escrito y que a lo sumo lo fue muy tardíamente o de forma marginal: el específico de los ministriles, fuesen instrumentos altos o bajos, danzas y en general música funcional, y todo aquel repertorio vocal de tradición oral o de carácter efímero. Nos equivocamos si creemos que la teórica reconstrucción de la música de aquellas épocas sería posible con poder disponer de todas sus fuentes manuscritas, y ello no sólo por todo aquello de relativo que hay que dar por sentado en un documento musical práctico sino porque la música que nos queda de aquel entonces es más la excepcional que la que sonara en el día a día.

41. «estando en las faldas de la Emperatriz, la suplicó que por amor dél cantase un romance. Y ella por hazerle plazer, a su boz, cantó un romance de Don Tristán, como se quexava de la lançada que le avie dado el rey Mares, y cantóle con muy gentil boz y gran perfición».

42. Editados por Tatiana Fotich y Ruth Steiner, *Les lais du Roman de Tristan en prose* (Munich, Münchener Romanistische Arbeiten 38, 1974).

