

[DISC 1]

I) LA TRADICIÓ CAVALLERESCA

“En la fèrtil, rica e delitosa illa d’Anglaterra habitava un cavaller valentíssim, noble de llinatge e molt més de virtuts, lo que per la sua gran saviesa e alt enginy havia servit per llong temps l’art de cavalleria ab grandíssima honor, nomenat lo comte Guillem de Varoic...” “Seguís que un gentilhom, de llinatge antic e natural de Bretanya, anant en companyia de molts altres gentilshòmens aturà’s més darrer de tots e dormí’s sobre el rossi; son cavall lleixà lo camí e pres per una senda qui dreçava a la delitosa font on un ermità, abans afamat cavaller Guillem de Varoic, estava, qui en aquell cas se delitava llegir un llibre qui és nomenat Arbre de batalles, e feia contínuament gràcies a Nostre Senyor Déu de les singulars gràcies que en aquest món havia aconseguides servint l’orde de cavalleria.”

L’ermità féu principi a tal parlar:

–Gentilhom, prec-vos per vostra cortesia e gentilesa que em vullau dir lo vostre nom, e com sou en aquest desert vengut ni per quins negocis.

No tardà gran espai que lo gentilhom repòs ab tal raonament.

“–Pare reverent, puix a la santedat vostra plau tant saber mon nom, jo só molt content dir-lo-us. A mi dien Tirant lo Blanc, per ço com mon pare fon senyor de la Marca de Tirània, la qual per la mar confronta ab Anglaterra, e ma mare fon filla del duc de Bretanya e ha nom Blanca; e per ço volgueren que jo fos nomenat Tirant lo Blanc. Fama és per tots los regnes de cristians com lo sereníssim rei d’Anglaterra ha manada celebrar cort general en la ciutat de Londres e ha contractat matrimoni ab la filla del rei de França, qui és la més bellíssima donzella que sia en tota la cristiandat...”

* Els fragments perteneixen a la versió valenciana de l’obra de Joanot Martorell de l’edició de Martí de Riquer (Barcelona, Ariel: Clàssics Catalans 1, 1979), basada en el text original (València, Nicolau Spindeler, 1490).

L'AUTOR DAVANT L'OBRA

Joanot Martorell anuncia, tot copiant el propòsit del gran savi mallorquí Ramon Llull, al seu *Llibre de l'orde de cavalleria*, que escriurà un "llibre de cavalleria (...) per demostrar la honor e senyoria que los cavallers deuen haver sobre lo poble". Però naturalment –i sortosament per tots nosaltres, els seus lectors– no escriurà un llibre de demostració teòrica, és a dir, un llibre doctrinal, sinó la millor novel·la sobre el millor cavaller possible: Tirant lo Blanch. L'autor medita, imagina. Necessita ordenar un caos vital, el disbarat de la seua vida a València, a Nàpols, mitjançant el món idealitzat de la cavalleria. Vindran mil idees, mil lectures al cap, però la retòrica ensenya clarament el camí d'obertura, d'accessus a l'obra. Tenia Martorell el propòsit de novel·lar el *Llibre de l'orde* de Llull, que serví durant moltes generacions com a guia ideològica per a definir l'esperit cavalleresc? El cas és que decideix que Guillem de Varoic, un dels herois més famosos i llegendaris per als anglesos –qui llargament havia mantingut l'ordre de cavalleria en guerres i torneigs, elegí la vida ermitana, feu la seua llar en un bosc i fugí del món–, encarne el model vital de saviesa i cavalleria com a mestre de Tirant.

1. *Propiñán de Melyor* – Anònim (s.xv) Instrumental

L'única font d'aquesta peça instrumental breu és el Cançoner musical de la Biblioteca Colombina de Sevilla (ms. 7-I-28), el primer dels cançoners espanyols del Renaixement. El títol suggereix que es tracta d'una dansa, tot i que que se'n desconeix el significat.



Figura 2: Visita del duc Felip el Bo a l'obrador de l'il·luminador, Ms. 6, f. 9r. Bibliothèque royale de Belgique.

LA PARTIDA DEL COMTE GUILLEM DE VAROIC EN PELEGRINATGE

El comte Guillem de Varoic, “cavaller valentíssim, noble de llinatge e molt més de virtuts”, ho té tot a la seua “fèrtil, rica e delitosa illa d’Anglaterra”. Tanmateix, en arribar als cinquanta-cinc anys, decideix abandonar la vida de les armes i emprendre un pelegrinatge a Jerusalem, per tal d’obtenir el perdó dels seus pecats. Fa donació del comtat a la Comtessa, la seua esposa –ja que el fill de tots dos era massa petit– i parteix... Si fem servir el símil del retaule gòtic, veurem que la història de Guillem de Varoic, el “pare simbòlic” de Tirant, és com la cimera superior, celeste, distanciada i dominant sobre la resta del conjunt pictòric. Si acceptem la preeminència simbòlica d’aquest altre heroi, gaudirem també les seues aventures, i entendrem el seu tarannà estòlid i romànic, que s’enfronta a la humanitat de la seua muller, la Comtessa, quan li diu que vol assolir a Jerusalem, com un croat, la perfecció espiritual, i ella li contesta: “Quina consolació puc jo haver de la vostra ànima sens lo cos?”

2. *Ave maris stella* – John Dunstable (ca. 1390-1453)

Potser John Dunstable és el compositor anglès més influent de la música culta occidental, a causa de les peculiaritats del seu llenguatge. Al servei de Joan de Lancaster, duc de Bedford i germà d’Enric V d’Anglaterra, va tindre l’oportunitat de residir durant bastant de temps a França ja que el duc va ser primer regent d’aquell país i, posteriorment, governador de Normandia entre 1423 i 1435. Després de la mort del duc va passar a servir el duc de Gloucester. L’estil de Dunstable s’identifica amb la que ja en aquell temps va ser denominada “*contenance angloise*”, fent al·lusió probablement a l’ús de sonoritats plenes, és a dir, que inclouen la tercera, un interval pel qual aquest compositor va sentir una predilecció especial. Tot i que Dunstable, a diferència de la majoria de compositors de la seua generació, no va ser clergue, la pràctica totalitat de l’obra que se’n conserva és sacra. Inclou dues Misses i fragments de l’Ordinari, motets i diverses peces litúrgiques entre les quals hi ha l’himne maria *Ave maris stella*, a tres veus i amb la melodia del cant pla en la part superior.

Ave maris stella,
Dei Mater alma,
atque semper Virgo,
felix caeli porta

Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans Hevae nomen.

Solve vincla reis,
profer lumen caecis:
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.

Monstra te esse matrem:
sumat per te preces,
qui pro nobis natus,
tulit esse tuus.

Virgo singularis,
inter omnes mitis,
nos culpis solutos,
mites fac et castos.

Vitam praesta puram,
iter para tutum:
ut videntes Jesum,
semper collaetemur.

Sit laus Deo Patri,
summo Christo decus,
Spiritui Sancto, tribus honor unus.
Amen.

Salve, Estrella del mar,
Mare de Déu excelsa,
i sempre intacta Verge,
feliç porta del cel.

Rebent la salutació
que de Gabriel sentíreu,
doneu-nos la pau,
mudant el nom d’Eva.

Trenqueu les cadenes,
doneu llum als cecs,
allibereu-nos dels nostres mals,
doneu-nos tots els béns.

Mostreu-nos que sou Mare,
per vós, els nostres prec
reba el que, naixent,
us trià per Mare.

Verge singularíssima,
entre totes benèvola,
lliures de culpes, doneu-nos
mansuetud i puresa.

Doneu-nos vida sense pecat,
feu segura la senda,
perquè, veient el vostre Fill,
gaudim la joia eterna.

A Déu Pare, la glòria,
a Crist, honra suprema,
i l’Esperit Sant, tinga també glòria plena.
Amén

3. *Il sera pour vous /L'homme armé* – Robert Morton (ca. 1430-ca. 1479?)

Les poques dades que hi ha sobre Robert Morton el situen en la cort dels ducs de Borgonya, al servei de la capella dels quals va estar entre 1457 i 1476. La seua pista desapareix tres anys després, si no és que es tracta del bisbe de Worcester Robert Morton que va morir en 1497. Només se'n conserven huit rondells d'atribució segura, el més conegut dels quals és *Il sera pour vous*, que glossa una de les melodies més famoses del segle xv, la de *L'homme armé*, que va servir de *cantus firmus* a una quantitat considerable de Misses al llarg del Renaixement; la lletra s'associa amb l'enfrontament d'Europa occidental al poder turc. El rondell de Morton al·ludeix a Simon le Breton, membre com ell de la capella de Borgonya, i segurament el va escriure amb motiu de la jubilació del seu col·lega al maig de 1464. Hi ha dues versions de la peça, una a tres veus que és l'original i una altra amb una quarta veu afegida i sense lletra, que apareença ser una versió instrumental.

Il sera pour vous combatu,
le doubté turcq, maistre Symon.
Certainement ce sera mon,
et de crocq de ache abatu.
Son orgueil tenons abatu,
s'il chiet en vos mains le felon.
Il sera pour vous combatu,
le doubté turcq, maistre Symon.
En peu de heure l'arés batu,
au plaisir dieu, puis dira on:
Vive Symon et le breton,
que sur le turcq s'est enbatu.
Il sera pour vous combatu,
le doubté turcq, maistre Symon.

Tenor/Contratenor
L'homme armé doibt on doubter.
On a fait par tout crier:
a l'assault, et a l'assault,
que chascun se viengne armer
d'un haubregon de fer.

Per vós serà combatut,
el temut turc, mestre Simó.
No hi ha dubte,
abatut serà, d'un colp de destrai.
El seu orgull serà vençut,
si el traïdor cau a les seues mans.
Per vós serà combatut,
el temut turc, mestre Simó.
Prompte l'haureu vençut,
per complaure Déu, i direm:
Visca Simó el Bretó,
que ha vençut el turc.
Per vós serà combatut,
el temut turc, mestre Simó.

Tenor/Contratenor
L'home armat ha de ser temut.
S'ha proclamat per totes parts:
A l'atac, a l'atac!
Que cada home ha d'armar-se
amb una armadura de ferro.

EL REGRÉS D'INCÒGNIT DEL COMTE DE VAROIC

Guillem ha tornat a Varoic de Jerusalem, però hi roman d'incògnit. El rei moro, que ha passat a Anglaterra, envia una carta de batalla al rei anglès, desafiant-lo a combat singular en camp clos: si ell ix guanyador, tot Anglaterra serà seua; si, al contrari, venç el rei anglès, ell abandonarà l'illa. El rei accepta i disposa que vaja en comptes d'ell –que és ja molt gran– l'ermità (Varoic incògnit). El rei-ermità allibera el país definitivament dels moros mitjançant diverses estratègies i engins de guerra. Després d'uns dies de repòs, el rei-ermità es dona a conèixer a la Comtessa com el seu marit i Comte. Es queda cinc mesos a Varoic, transcorreguts els quals abandona la vida mundana i es retira a la seua ermita definitivament, no sense grans protestes i lamentacions de la Comtessa.

4. *Alla battaglia, su su chavagli* – Anònim (s. xv), *Instrumental*

Unicum del cançoner Pixérécourt (París, Biblioteca Nacional, f. fr. 15123), d'origen florentí. La peça segueix la tradició realista de la *caccia del Trecento*, i anticipa així el gènere de la *battaglia* posat de moda en el segle xvi.



Figura 4: Titus Livius, *Histoire romaine*, Ms. Fr. 264, f. 138r. Bibliothèque nationale de France.

LA LLIÇÓ DE L'ERMITÀ

Un gentil hom bretó de vint anys, separat del seu seguici i adormit sobre un rossi, va a parar a l'ermita on porta vida santa Guillem de Varoic. Li diuen Tirant lo Blanch. Tirant confessa el seu desconeixement del que és exactament l'orde de cavalleria. L'ermità li llegeix uns capítols de doctrina cavalleresca i li dona exemples de cavallers mítics i contemporanis. Varoic li regala el llibre de l'*Arbre de batalles*. Tirant parteix cap a les grans festes i torneigs que el nou rei d'Anglaterra celebra amb ocasió del seu casament amb la filla del rei de França. Però li promet que tornarà per tal de contar-li els fets. Del mestre al deixeble, del pare al fill, de la teoria a la pràctica. La secció doctrinària, amb el resum del catecisme lul·lià que Varoic transmet a Tirant, és l'eix que articula la sortida d'un protagonista i l'entrada –legitimada literàriament– d'un altre com a substitut, després d'un procés d'ensenyament i aprenentatge, és a dir, de reproducció ideològica. Lligam de continuïtat sota un trencament de tradició i de concepció.

5. *Sit nomen Domini benedictum* - Anònim (s. xv)

Antífona de vespres del diumenge, l'única font de la qual és el manuscrit 871 de la Biblioteca de l'Abadia de Montecassino, d'origen napolità. L'entonació, en cant pla, es presenta seguida d'una secció polifònica a tres veus.

Sit nomen Domini benedictum in secula

Beneït siga pels segles el nom del Senyor



Figura 5: Jean Dreux, *Young Knight in Armor Kneeling in Prayer before Saint Anthony*, Ms. Ludwig. J. Paul Getty Museum

II) TIRANT A ANGLATERRA

“Com tot lo dessús fon fet, partim d’allí e anam prop de la ciutat en una gran praderia molt arborada que hi ha, per on passa un gran riu; e enmig d’aquella praderia ven una cosa de gran magnificència...” “... una gran roca feta de fusta per subtil artifice tota closa; e sobre la roca se demostrà un gran e alt castell on havia cinc-cents hòmens d’armes que el guardaven, tots armats en blanc.” “E diré a la senyoria vostra cosa de gran admiració d’aquesta roca: que de continent que los draps foren fora, la vem en quatre parts partida”

“E trobaren que en l’alleujament del Rei estava una dona tota d’argent quasi ab lo ventre un poc ruat e les mamelles que un poc li penjaven, e ab les mans les estava expremet, e per los mugorons eixia un gran raig d’aigua molt clara qui venia del riu per canons d’argent, e l’aigua que caïa de les mamelles dava en un bell safareig de cristall. En l’altra estància on la Reina estava, havia una donzella tota d’or esmaltada e tenia les mans baixes en dret de la natura, e d’allí eixia vi blanc molt fi e especial, e aquell vi dava en un safareig de vidre crestallí. En l’altre apartament estava un bisbe ab sa mitra al cap, qui era tot d’argent, e tenia les mans plegades mirant devers lo cel, e per la mitra li eixia un raig d’oli qui dava en un safareig fet de jaspis. En l’altre apartament estava un lleó tot d’or, ab una molt rica corona d’or al cap, ab moltes pedres fines, e per la boca llançava mel, qui era molt blanca e clara, e dava en un safareig qui era fet de calcedònies.

E enmig d’aquestes quatre estàncies, estava un nan molt diforme a natura e tenia l’una mà al cap e l’altra al ventre, e eixi-li per lo melic un raig de vi vermell molt fi e especial, e dava en un safareig qui era fet de pòrfir: e cascú podia pendre llibertament de tot lo que hi havia. E un poc més amunt del nan estava un home tot d’argent, mostrava’s ésser vell ab la barba molt blanca, era molt geperut, ab un bastó en la mà, e en la gran gepa que tenia estava carregat de pa molt bell e blanc, que tothom ne podia pendre.”

“Senyor, jamés acabaria de recitar a la senyoria vostra les grans magnificències que són estades fetes en aquestes festes”

LA MAGNIFICÈNCIA D'ANGLATERRA

Formen part de les festes d'Anglaterra "les magnificències de la Roca", una al·legòrica muntanya on es representa el setge al Castell de l'Amor, símbol de la inaccessibilitat de la dama. S'hi simula un atac de cinc-cents homes al Castell, però les llances i pedres són de cuir, per tal de no ferir els "actors". "Los qui no ho sabíem –contarà Diafebus–, pensam, en lo primer combat, que anava de veres (...) emperò prestament conequem que era burla". Quan el Castell s'obri, es troben amb un paisatge idíl·lic que s'obri amb unes "meravelloses fonts", com la de la "donzella, tota d'or esmaltada, e tenia les mans baixes en dret de la natura, e d'allí eixia vi blanc molt fi...". Som a l'Europa de la tardor de l'Edat Mitjana que va veure Johan Huizinga representada per la cort del duc de Borgonya. El luxe, la sensualitat i l'exotisme d'aquests escenaris resulten eficaçment ambigus, provoquen llampecs de desconcert i encisador torbament al lector. Però artificis com aquests tingueren lloc a les grans solemnitats, com ara les festes de la coronació de Martí I, a Saragossa, l'any 1399, o les noces del rei Enric IV amb Margarida d'Anjou, a Tours, l'any 1445. La fundació de l'Orde de la Garrotera és altra de les magnificències que relata Martorell i es relaciona amb el món de l'orde cavalleresca més famosa, la del Toisí d'Or, que rep Alfons el Magnànim del seu aliat, el duc de Borgonya, i que arriba fins avui.

6. *Dit le bourguignon* – Anònim (s. xv) Instrumental

La publicació a Venècia, en 1501, de l'*Harmonice Musices Odhecaton* va ser un fet determinant en l'evolució posterior de la Història de la música per dos motius. En primer lloc, l'editor, Ottaviano Petrucci, que havia obtingut en exclusiva el permís de les autoritats venecianes per a editar música polifònica durant vint anys, va posar en pràctica un sistema d'impressió revolucionari que des d'aleshores permetria la publicació de partitures complexes. La tècnica consistia en una triple impressió, primer delAUTAT, a continuació de la lletra i finalment de la música. En segon lloc, les peces escollides per a l'edició eren majoritàriament d'autor francoflamenc tot i que l'obra s'imprimiria a Itàlia, fet que va contribuir de forma decisiva perquè l'estil dels compositors nòrdics s'imposara al llarg del segle XVI en tot Europa. L'edició, amb noranta-sis peces obra d'alguns dels compositors més famosos de l'època com ara Ockeghem, Josquin, Busnois, Obrecht i Agrícola, va córrer a càrrec del frare dominicà i mestre de capella venecià Pietro Castellani. Curiosament, la majoria dels fragments es van editar sense la lletra original, que en canvi sí que s'indiquen en les fonts manuscrites. Això no exclou la presència en l'*Odhecaton* d'algunes danses com ara *Dit le burguygnon*, que és un exemple de la dansa anomenada "de Borgonya" que es considera precedent del *passamezzo*.

7. *Princesse of youth* – Anònim (s. xv)

Princesse of youth, una de les escasses composicions del segle XV amb la lletra en anglès, és la primera que transmeten les fonts continentals. S'inclou en el manuscrit Escorial B (Biblioteca del Monestir, ms. IV.a.24), probablement d'origen milanes, que data de 1465 aproximadament. La composició, amb entrades imitatives en les dues seccions de què consta, és a tres veus amb la lletra en la part superior.

Princhesse of youth and floure of gentylesse,
ensaumple of vertu, ground of courtesye,
of bountee roote, queen and ek maystresse,
to alle wyymen how they shal hem guye.
The sothefast myroure good t'esemplyfy,
the right way to the porte of wommanhed,
what I shal sey, of mercy take heed.

Beseching first unto youre hye noblesse
With qwaking hert, of my unware drede,
Of grace and pitee and not of rightwysnesse,
Of verry route to helpen in this neede;
This is to say, o welle of goodelyheed,
That I ne rechche thoughte ye do me dye
So you list firste to here what I seye.

Princesa de joventut i flor de gentilesa,
exemple de virtut, terra de cortesia,
arrel d'abundàncies, reina alhora que ama,
per a tota dona sigueu la guia.
El fidel espill i bon exemple
de la via recta a la porta de la feminitat.
El que diré, per compassió, ateneu.

Suplicant, de primer, a la vostra alta noblesa
amb cor tremolós, pel meu temor intern,
per compassió i mercé, que no per fur ni dret,
per vertadera pietat, que m'assistiu en la meua desgràcia.
Això és, oh, font de bondats,
que no m'importa que em feu morir
si ateneu, de primer, el que jo ací diré.

LA LLUITA CONTRA EL GOS ALÀ

Tirant s'enfronta amb el gos alà del príncep de Gal·les –quan passava per una plaça va ser atacat per ell– i ho fa sense armes, és a dir, amb igualtat de condicions, amb les armes mateixes de l'animal: urpes i dents. Després de mitja hora de queixalades, una darrera en la gola deixa l'animal mort. Els jutges li donen l'honor de la batalla “com si hagués vençut un cavaller en camp”. Una variant de la lluita individual de l'heroi és la batalla contra l'animal (Hèrcules contra el lleó, Alexandre el Gran dominant Bucèfal, Pero Ninyo matant el porc senglar). El motiu de l'estrany enfrontament de Tirant té nombrosos antecedents en la literatura bíblica, èpica, hagiogràfica, artúrica i fins i tot històrica.

8. *Alla caccia, su su a cacciare* - Anònim (s. xv) Instrumental

Unicum del cançonier Pixérécourt. La peça segueix la tradició realista de la *caccia* del *Trecento* italià.

9. *La Lucha* (selecció: 'Lailaila turlura') – Pere Vila (ca. 1465-1538)

Organista de la catedral de València des de 1525 fins que va morir, el català Pere Vila va ser un dels seguidors de Mateu Fletxa, mestre de capella de la seu valenciana entre 1526 i 1531. L'absència d'onomatopeies i els processos cadencials vinculen l'ensalada *La Lucha* amb la producció més primerenca de Fletxa. L'argument, de tipus al·legòric i idèntic al de *La Justa* de Mateu Fletxa, contraposa la figura d'Àdam amb la de Satan, que en derrotar-lo obliga Crist a substituir-lo. El fragment seleccionat incorpora una tornada que juga amb el terme àrab *layla* ('la nit'), que designa un gènere musical andalusí que va continuar sent conreat pels moriscos després de la presa de Granada.

–Lailaila, turulá,
lailaila, turulera.
Pues aqueste derribé
la victoria es ya ganada,
cuantos vendrán prenderé
y llevaré a mi posada.
Lailaila, turulá,
lailaila, turulera.
–Guarda, guárdate traidor,
ya viene otro luchador:
oye el canto por tu afán.
–Por luchar contra Satán
vienen disfrazados dos,
Dios y hombre y hombre y Dios.
Salen viendo que es tramposo
el perverso luchador,
y porque es engañador
quieren dalle mal reposo.
Por librar Adán del pozo
salen disfrazados dos,
Dios y hombre y hombre y Dios.
.....

–Lailaila, turulá,
lailaila, turulera.
Com que aquest vaig derrotar
la victòria és ja guanyada,
tots els qui vindran vull agafar
i portar-los a la meua posada.
Lailaila, turulá,
lailaila, turulera.
–Vigila, vigila bé, traïdor,
ja ve un altre lluitador:
sent el cant pel teu afany:
–Per lluitar contra Satan
en vénen disfressats dos,
Déu i home i home i Déu.
Ixen veient que és trampós
el pervers lluitador,
i, com que és enganyador,
volen donar-li mal repos.
Per alliberar Adam de la presó
n'ixen disfressats dos,
Déu i home i home i Déu.
.....

LA LLUITA CONTRA ELS DOS REIS I ELS QUATRE DUCS

Figura 1 (pag. 13)

Enfrontament amb els reis de Frísia i Apol·lònia, i els ducs de Borgonya i Baviera, germans d'armes, que s'han presentat d'incògnit a la cort anglesa. Tirant els venc, d'un en un, vestit d'armadures diferents, com ja ho feia el protagonista de *Cligès*, de Chrétien de Troyes, una de les primeres novel·les de la tradició artúrica europea. Sembla com si Martorell, a poc a poc, s'haja adonat de les possibilitats humorístiques de les seues invencions, i vaja augmentant l'originalitat d'aquestes fins a límits propers al grotesc. Els reis i ducs es presenten amb una sumptuositat i un luxe que deixen admirat tothom. Encara que els enfrontaments mantinguen una seriosa formalitat, els cerimonials hieràtics que empren els nobles són aportacions iròniques reeixides: la mudesa –cap dels quatre no pronuncia paraula, tot va per escrit–, l'incògnit i la màscara, l'ús de lleons mansuets, ensinistrats com a missatgers...

10. *Non toches a moy* – Bernard Ycart (actiu segona meitat s. xv)

Natural de Tortosa, l'única cosa que se sap del clergue i cantor Bernard Ycart és que va estar al servei de la capella reial a Nàpols entre 1476 i 1480 i que va mantindre algun tipus de controvèrsia professional amb el famós teòric Johannes Tinctoris. Se'n conserven set peces, tres de les quals deuen pertànyer a la seua etapa napolitana. Una d'aquestes és la cançó a quatre parts *Non toches a moy*, que s'inclou en el cançoner Pixérécourt. També cita aquesta composició la *Farce donis deux savetiers* (ca. 1500), d'autor anònim.

Non toches a moy
car son trop mygnotte,
vostra barba me fa male,
nichi, nichi, nioch.

No em toqueu
perquè sóc molt bonica;
la vostra barba em fa mal,
nitxi, nitxi, nioc.

11. *La Guerra* (final: 'Haec est victoria') - Mateu Fletxa el Vell (ca. 1481-ca. 1553)

Principal representant del gènere musical de l'ensalada, al llarg de la seua carrera, Mateu Fletxa el Vell va ser mestre de capella de les catedrals de Lleida, València i Sigüenza fins que va ingressar com a tal al servei de les infantes Maria i Joana, filles de l'emperador Carles V. Es conserven diversos villancets d'ell, un Miserere i onze ensalades, huit de les quals van ser editades pel seu nebot (Praga, 1581). Una d'aquestes és *La Guerra*, deutora de *La Guerre* de Janequin, primera de les tres ensalades de Fletxa en les quals la figura de Luzbel, símbol de Soliman el Magnífic, es contraposa a la de Crist, símbol de l'emperador. Probablement escrita arran de l'aixecament del primer setge de Viena per part de les tropes turques (octubre de 1529), l'ensalada conclou amb una citació de l'epístola primera de sant Joan, a la qual precedeix una invocació a l'apòstol sant Jaume, crit de guerra dels exèrcits espanyols des de temps immemorial.

Haec est victoria,
quae vincit mundum,
fides nostra.

Aquesta és la victòria
que venc el món,
la nostra fe.

EL GEGANT FURIÓS: KIRIELEISON DE MUNTALBÀ

Kirieleison de Muntalbà mor inopinadament davant de les tombes dels quatre reis (el de Frísia era el seu senyor): “pres-li’n tanta de dolor, mesclada ab extrema ira, que la fel li esclatà, e aquí de continent morí”. El seu germà, el superbiós Tomàs de Muntalbà, en voler venjar el germà, va requerir batalla a Tirant i va ser derrotat. Després d’haver estat deshonrat públicament, acaba com a frare en l’orde de Sant Francesc. La inesperada demostració de força per part del David jovenet, contra el monstroús Goliat de torn, és una de les “passes iniciàtiques” més gràfiques de la vida heroica. La mítica lluita bíblica, feta versemblant, es converteix en lluita del feble contra l’enemic corpulent, de dimensions gairebé extraordinàries. Muntalbà “venia de natura de gegants”, però seria de l’alçada avui en dia d’un jugador de bàsquet: “tan alt de cos que Tirant escassament li plegava a la cinta”. El contrast entre la grandíssima mola com l’imagineu i la ridícula religiositat del nom i de la seua mort, quan li esclata la fel per la ira, el farà inoblidable.

12. *Missa L’homme armé: Kyrie* – Guillaume Dufay (1397?-1474)

Fill il·legítim d’un clergue, el francoflamenc Guillaume Dufay va ser el compositor més il·lustre del seu temps. Va iniciar la carrera com a xiquet de cor a la catedral de Cambrai, posteriorment va servir a les capelles d’alguns dels grans senyors d’Itàlia, inclosa la del papa, així com a la dels ducs de Savoia; no obstant això, al llarg de la seua vida va tornar diverses vegades a Cambrai, on va passar els seus últims anys com a canonge de la seu. Autor prolífic de peces tant sacres com profanes, les Misses que va compondre ocupen un lloc destacat dins de la seua producció per l’aportació decisiva que va fer al desenvolupament unitari del cicle de l’ordinari. Per primera vegada en el gènere, dues de les Misses es basen en sengles melodies d’origen no sacre: la *Missa se la face ay pale* i la *Missa L’homme armé*. En aquesta última crida particularment l’atenció la voluntat del compositor d’ocultar la melodia sobre la qual es basa, que passa desapercebuda per a l’oïdor al llarg de tot el Kírie.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Senyor, tingueu pietat.
Crist, tingueu pietat.
Senyor, tingueu pietat.

III) TIRANT A SICÍLIA I RODES

“L'ànima de la Infanta fon posada en fort pensament, e dix:

—Tostemps oí dir que del mal que hom té por d'aquell hom se mor. E més estime ésser monja o muller de sabater que haver aquest marit, encara que fos rei de França.

Lo Rei havia fet parar un llit molt singular, ab coixins brodats. Al costat, havia-hi un altre llit tot blanc. Havia-hi molt gran diferència de l'un a l'altre.” “Com Felip vèu lo tan pompós llit, pensà que més valia que es gitàs en l'altre. E aquella nit, dansant, havia romput un poc de la calça.” “Felip se llevà de lla on seia per prendre l'agulla e cosir-se la calça, e pres-se a cercar d'un cap del llit fins a l'altre e alçà la vànova ab malencolia que en aquell cas tenia, e tant regirà la vànova que caigué en terra. Aprés llevà los llançols e desfèu tot lo llit, que jamés pogué trobar l'agulla. Pensà de tornar a fer lo llit e de gitar-se en ell; però com vèu que tot estava desfet, dix:

—Com!, ¿no val més que en gite en aquest altre que no tornar-lo a fer?

Molt singular agulla fon aquella per a Felip. Gità's en lo llit de parament e deixà tota la roba en terra. La Infanta, que hagué vist tot l'entramès, dix a les sues donzelles:

—Mirau, per vida vostra, quant és lo saber dels estrangers, pensí que Felip, si era grosser ni avar, no tendria ànimo de gitar-se en tal llit com aquest ans se posaria en lo més subtil. E ell ha tenguda altra art, que ha desfet lo més subtil e ha llançada la roba per terra, e és-se gitat en lo millor de mostrar que és fill de rei e li pertany. Ara puc conèixer que aquell virtuós de Tirant, com a lleal cavaller, m'ha dit tostemps veritat; e tot lo que em deia a l'orella era per mon bé e honor.”

SICÍLIA: RICOMANA, PRINCESA DE RONDALLA TRADICIONAL

L'ignorant i grosser Felip, cinqué fill del rei de França, viatja amb Tirant a Sicília. A Palerm, són rebuts pel rei i la seua filla, la bellíssima Ricomana, de la qual s'enamora Felip. Pretén conquerir-la, però la seua condició nobiliària no casa molt bé amb el seu comportament, sempre desmanyotat, tacany i grosser. Ricomana, tanmateix, resta erròniament convençuda –gràcies o per culpa de la intervenció de Tirant– de les virtuts cortesanes del seu promés, i l'acceptarà com a marit. Elegància, refinament, ambient absolutament cortès..., també falsedat. Per això, el paper de Tirant hi és el d'amagar constantment la realitat, afavorir Felip i que passe desapercibuda la seua estupidesa. Per exemple, la beneiteria de Felip, quan estan seguts a taula, en llescar i adobar el pa abans que ningú, com un rústec, l'arranja Tirant quan col·loca una moneda sobre cada llesca i l'adoba per als pobres, tot al·legant un vell costum francès. L'episodi de l'agulla al llit acaba demostrant que Ricomana és com la princesa de conte: tan llesta, tan llesta, que es deixa enganyar pel més estúpid dels pretendents, que endevina l'endevinalla per pura casualitat.

13. *L'amor, dona, che io te porto* – Anònim (ca. 1500), Instrumental

El *Cancionero Musical de Palacio* (Biblioteca del Palau Reial de Madrid, ms. II-1335), la col·lecció de música més important del Renaixement espanyol en llengua vernacle, inclou alguns fragments amb lletra en italià que devien ser ben coneguts al regne de Nàpols, integrat des de 1504 a la Corona espanyola. Un d'aquests és aquesta *frottola*, que va merèixer l'atenció d'Ottaviano Petrucci que la va incorporar al seu setè quadern de *Frottole* (Venècia, 1507). De les quatre parts de què consta només la superior té lletra, mentre que les altres tres conviden a la interpretació instrumental.

14. *Non val acqua* – Bartolomeo Tromboncino (ca. 1470-1535)

El compositor italià Bartolomeo Tromboncino va ser doblement cèlebre en el seu temps: com a compositor de cançons i per dur durant anys una vida al marge de la llei –se li atribueix, entre altres fets, l'assassinat de la seua esposa. Pel que sembla, del pes d'aquest delictes es va salvar gràcies al favor d'Isabel d'Este, a instàncies de la qual Niccolò di Correggio va traduir *Tirant lo Blanch* a l'italià (1501). En 1502 Tromboncino va ingressar al servei de Lucrecia Borja, escrivint música per a diversos *intermedii* i especialment per al seu casament amb Alfons d'Este. De la seua producció destaquen les *frottole*, un tipus de canço que es considera entre els precedents del gènere madrigal de la qual *Non val acqua* constitueix un exemple significatiu. Les *frottole* de Tromboncino es distingeixen de les d'altres compositors del seu temps per l'acurada elaboració polifònica i la llibertat formal que presenten.

Non val acqua al mio gran foco
che per pianto non s'amorza,
anzi ogn'hor più se rinforza
quanto più con quel mio sfoco.

El mio foco ha tal usanza
che per pianto ogn'hor più cresce
e magior prende possanza
se'l mio intento non riescìe.
El mio foco è come el pescie
che ne l'acqua ha el proprio loco.
Non val acqua ...

L'aigua no serveix per al meu foc
que plorant no s'apaga;
ben al contrari, s'aviva més
com més em desfogue.

El meu foc té aquest costum
que com més plora més creix
i pren més força
si no aconseguisc el que vull.
El meu foc és com el peix
que té el seu lloc a l'aigua.
L'aigua no serveix...

Ho nel petto un mongibello
e negli occhi un largo mare
che per mio maggior flagello
son concordi al mio penare.
Piango et ardo e il lachrymare
Col mio ardor m'han tolto a ioco.
Non val acqua ...

Non mi val getar sospiri
per scemar l'ardor ch'io sento,
chè per un che fuor ne tiri
poi ne nascon più di cento,
dove per menor tormento
morte acerba ogn'hor invoco.
Non val acqua ...

Non mi val el lamentarmi,
chè per gridi el duol non scema.
Qual saran donch a donarmi
alla pena mia sì extrema?
Star paziente e con tal tema
ben servir chi m'ama pocho.

Non val acqua ...

Tinc en el pit un Mongibello
i en els ulls un ample mar
que, per a més gran suplici,
s'alien per fer-me penar.
Plore i m'encenc, i el plor
i la cremor es burlen de mi.
L'aigua no serveix...

No em val sospirar
per pal·liar l'ardor que sent:
per un sospir que faig
després n'hi ha més de cent,
així és que per penar menys
invoque la mort a tota hora.
L'aigua no serveix...

No em val de res lamentar-me,
perquè cridant el dolor no minva.
Quines seran, doncs, bones armes
per a aquesta pena tan extrema?
Tindre paciència i amb aquest temor
servir bé a qui m'estima poc.

L'aigua no serveix...



Figura 8: Escut de parada amb pintura del s.xv, British Museum.

RODES: LA FAM DELS ILLENCES

Arriba a Palerm una nau amb notícies de la tràgica situació dels assetjats de Rodes, els quals, sense ajut ni menjar, estaven a punt de lliurar-se a l'enemic. En vistes d'això, Tirant decideix partir immediatament. Amb un cop d'audàcia, la seua nau trenca el cercle de l'esquadra genovesa i arriba al port de Rodes, on són rebuts amb gran alegria pels assetjats, als quals proporcionen aliments. Amb diverses estratagemes resta alliberada l'illa de Rodes gràcies a Tirant. El sentit de les aventures del cavaller ja no es mesura pel fet de la fama personal, sinó per la funció pràctica, pel profit que se'n trau. Per això, quan la necessitat dels assetjats a Rodes és anguniosa, quan "los de dins havien a menjar los cavalls, los gats", fins a les rates, i "moltes dones se són afollades e los petits infants se moren de fam"..., aleshores Tirant es converteix en un cavaller de la caritat que organitza el repartiment d'oli, llegums, carn, etc., "entre la gent popular". Malgrat tanta invenció, els capítols de Rodes es fonamenten en una realitat històrica, el setge de 1444 per part del soldà d'Egipte.

15. *Ayo visto lo mappamondo* – Anònim / Johannes Cornago (ca. segon terç s. xv)

Documentat al servei de la capella d'Alfons el Magnànim des d'abril de 1453, després de l'òbit del monarca el frare aragonés Johannes Cornago va continuar en la capella napolitana, de la qual en 1466 era l'almoier, passant després a la de Ferran el Catòlic en qualitat de cantor. Compositor plenament integrat en el Renaixement, la seua obra sacra més coneguda és la *Missa Ayo visto*, l'única còpia de la qual és la del manuscrit 88 del Museu Provincial de Trento. Es tracta d'un dels primers cicles de l'Ordinari amb un *cantus firmus* d'origen laic, la *barzelletta* anònima *Ayo visto el mappamondo*; la melodia només és recuperable a través de la Missa de Cornago, única font de música culta que la utilitza. La lletra original es conserva en una font alternativa i al·ludeix al rei Alfons. No ocorre el mateix amb la lauda espiritual que es cantava al so de la *barzelletta*, que és la que s'interpreta ací precedida per la primera estrofa de la seua versió original.

Ayo visto lo mappamondo
et la carta de navigare,
ma Cicilia pure me pare
la più bella de questo mondo.

Haggio visto il cieco mondo
e'l suo falso delectare,
ogni suo dolce me pare
pien d'amaro e grieve pondo.

Vidi il corpo e sua bellezza
perder per un breve male,
vidi il ricco in grande altezza
presto scender quelle scale.

Del gran seggio magistrale
vidi trarne uom' degno e saggio,
po di basso e vil legnagio
vidi far signore immondo.

He vist el mapamundi
i la carta nàutica,
però, tot i això, trobe que Sicília
és la més bella del món.

He vist el cec món
i el fals delit,
crec que tots els dolços
estan carregats d'amargor.

Vaig veure el cos i la bellesa
perdre's per un breu mal,
vaig veure el ric, a dalt de tot,
baixar ràpidament aquests esglaons.

De la gran poltrona magistral
vaig veure que feien alçar un home digne i savi,
i d'un baix i vil llinatge
vaig veure que nomenaven un senyor impur.

IV) TIRANT A L'IMPERI GREC

“Dient l’Emperador tals o semblants paraules les orelles de Tirant estaven atentes a les raons, e los ulls d’altra part contemplaven la gran bellea de Carmesina. E per la gran calor que feia, perquè havia estat amb les finestres tancades, estava mig descordada mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als ulls de Tirant, que d’allí avant no trobaren la porta per on eixir, e tostemps foren apresonats en poder de persona lliberta, fins que la mort dels dos féu separació. L’Emperador pres per la mà a sa filla Carmesina e tragué-la fora d’aquella cambra. E lo Capità pres del braç a l’Emperadriu e entraren en una altra cambra molt ben emparamentada e tota a l’entorn hestoriada de les següents amors: de Floris e de Blanxesflors, de Tisbe e de Píramus, d’Eneas e de Dido, de Tristany e d’Isolda, e de la reina Ginebra e de Lançalot, e de molts altres, que totes llurs amors de molt subtil e artificial pintura eren divisades. E Tirant dix a Ricard:

–No creguera jamás que en aquesta terra hagués tantes coses admirables com veig. E deia-ho més per la gran bellea de la Infanta. Emperò aquell no ho entès.

Tirant pres llicència de tots e anà-se’n a la posada, entrà-se’n en una cambra e posà lo cap sobre un coixí als peus del llit. No tardà molt que li vengueren a dir si es volia dinar. Dix Tirant que no, que lo cap li dolia. E ell estava ferit d’aquella passió que a molts engana. Diafebus, que véu que Tirant no eixia, entrà a la cambra e dix-li:

–Capità senyor, prec-vos per amor mia que em digau lo vostre mal quin és, car si per mi vos porà ésser donat algun remei ho faré ab molt bona voluntat.

–Cosí meu –dix Tirant–, lo meu mal a present no fretura vós saber-lo, e jo no tinc altre mal sinó de l’aire de la mar.”

CONSTANTINOBLE: L'ENCONTRE AMB CARMESINA

A Constantinoble ha arribat la fama de Tirant. L'emperador “contracta” els seus serveis per a defensar l'Imperi, i li atorga la capitania general. Al palau Tirant és rebut magníficament. Tirant fa portar torxes que il·luminen la fosca cambra on ingressen, per conèixer la infanta. Carmesina reposa –“Trista che spera”– en un llit envoltat per cent seixanta dames i donzelles: “E per la gran calor que feia, perquè havia estat ab les finestres tancades, estava miig descordada mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada al ulls de Tirant, que d’allí avant no trobaren la porta per on eixir...” L'escena és allò que Vargas Llosa anomena un “cràter actiu”, és a dir, un punt en què es registra una forta concentració de vivències, de tensions i d'energia. S'hi obri una escletxa per la qual el lector pot entrar en el món interior de Tirant i descobrir la seua vida afectiva. Tot el passatge és dominat per l'exaltació dels sentits, realitat sensorial compacta, món conformat per objectes i éssers que es revelen com color, gest, grandària. La perspectiva de la mirada, amb el goig *voyeurista* de Tirant en contemplar l'objecte de desig, trenca el tòpic literari de la contemplació sublimada de la dama.

16. *Tzivaeri* – Anònim Instrumental

Cançó tradicional grega procedent de l'Àsia Menor.

17. *Trista che spera* – Pere Oriola (ca. segon terç s. xv)

Nadiu –se suposa– de la localitat alacantina d'Oriola, Pere Oriola va formar part a Nàpols de la capella d'Alfons el Magnànim i a continuació de la del seu fill Ferrante I, en qualitat de cantor. Més tard va passar a servir en la capella de Ferran el Catòlic, nebot del rei Alfons. Es conserven quatre composicions seues, dues de les quals figuren en el manuscrit 431 de la Biblioteca Pública de Perusa: l'una és *Trista che spera morendo* i l'altra, una cançó la lletra de la qual no es conserva (vegeu núm. 21 [Disc 1]). De *Trista che spera*, a dues parts iguals sobre un contratenor, hi ha una segona versió que és de Johannes Vincenet.

Trista che spera morendo
finire ogni dolore.
Trista che jamay non more
et va da foco in foco ardendo.

Trista che tene speranza
et a lo suo tempo servuto.
Trista chi mai nulla avança
sinon pena per aiuto.

Mísica que espera que morint
s'acabarà el dolor.
Mísica que mai mor
i va de foc en foc cremant.

Mísica que té esperança
i ha servit en el seu moment.
Mísica que mai aconseguix res
sinó pena per ajuda



Figura 10: Vittore Carpaccio, *Incontro di Orsola ed Ereo*. Gallerie dell'Accademia di Venezia

LA CONFESSIÓ A L'AMIC I LA MALENCONIA AMOROSA

Tirant passa a la cambra veïna, tota pintada amb motius dels grans amors de Píram i Tisbe, Dido i Enees, Tristany i Iseu, Lançolot i Ginebra... I comentarà al seu company Ricard: “No creguera jamás que en aquesta terra hagués tantes coses admirables com veig”. Les paraules són equívokes, com aclareix Martorell: “E deia-ho per la gran bellea de la Infanta. Emperò aquell [Ricard] no ho entès”. És a continuació quan li confessa a Diafebus: “Jo ame”. Tirant s’ha enamorat de Carmesina. Però Martorell no pot evitar la burla irònica d’aquest pas tòpic del cavaller amador. Un equívoc semblant es produeix en una obra amb altres moltes similituds amb la nostra: *La Celestina*. Calisto juga amb els mateixos equívocs davant Melibea: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios”. Les reaccions d’ambdós amants, Calisto i Tirant, presos del “mal d’amar”, són igualment paral·leles: abatuts després de l’encontre amb la dama, ploren tristos en la cambra fosca; un interlocutor (Diafebus en Tirant), preocupat per la malaltia, rep la confessió vergonyosa; i ambdós cauen en la més malaltissa malenconia.

18. *Lloremos, alma, lloremos – Anònim (ca. 1500) Instrumental*

La presència espanyola a Nàpols va afavorir que algunes composicions en llengua espanyola trobaren acollida en les primeres antologies que es van imprimir a Itàlia amb repertori de cançoner. És el cas d’aquesta cançó, inclosa en el segon llibre de *Frottole* que va editar Andrea Antico (Venècia, 1516), de la qual no conserven còpia les fonts hispanes.



Figura 11: *Le Coeur d'Amours Espris*, Cod. 2597, Österreichische Nationalbibliothek

LA DECLARACIÓ D'AMOR AMB L'ESPILL

Figura 23 (pag. 141)

La princesa Carmesina vol saber el motiu de la malenconia de Tirant. La declaració de Tirant a la Princesa és en principi tímida i delicada: “Senyora, puix la altesa vostra me força dir-ho, no puch més dir sinó que ame”. Però quan Carmesina li pregunta quina és la dama que estima, Tirant respon el·lípticament, donant-li un espill que portava preparat i amagat a la màniga, i dient-li: “la imatge que hi veureu me pot donar mort o vida”. La imatge –“Quel fronte signorille”– correspon, naturalment, a Carmesina. *Tirant lo Blanch* és la primera obra que coneguem on es presenta aquest elegant i graciós equívoc cortès de la declaració d’amor amb l’espill, que després veurem que fan servir els millors poetes, des de Sannazaro (*Arcadia*) i Garcilaso (*Égloga II*) fins a Lope de Vega (*Peregrino en su Patria*). L’ús d’aquest motiu a la conversa connecta amb la tradició del més alt i virtuós refinament culte i aristocràtic. L’esplèndida i elegant Carmesina ha de confessar la seua sorpresa davant l’original resposta de Tirant, que ací guanya en distinció i enginy: “Ne en quants llibres he lests de històries no he trobada tan graciosa requesta”.

19. *Quel fronte signorille* – Guillaume Dufay

Seguint el costum de l’època, la condició eclesiàstica de Dufay no li va impedir escriure un nombre considerable de cançons, que ocupen un lloc preferent dins del repertori de cançoners del segle xv. Les va escriure al llarg de tota la vida, tot i que la producció en aquest sentit va ser més gran durant els anys en què va estar al servei de la noblesa i al final de la seua carrera, quan gràcies a la fama adquirida es pogué permetre escriure amb absoluta llibertat. Amb lletra en francès o en italià, predominen els rondells, dels quals *Quel fronte signorille* és exemple. L’única font, el manuscrit 213 de la Biblioteca Bodleiana a Oxford, indica que Dufay el va compondre a Roma, cal suposar que durant els anys en què va servir com a cantor de la capella papal (1428-33). Més tard va adaptar la música a la lletra d’un altre rondell, *Craindre vous vueil*.

Quel fronte signorille in paradiso
scorge l’anima mia,
mentre che in suo balia
stretto mi tiene mirando il suo bel viso.

I ochi trapassa tuti dei altri el viso
con si dolce armonia,
che i cor nostri s’envia
pian pian in suso i vanno in paradiso.

Aquest front noble, cap al paradís,
guia la meua ànima
mentre en el poder
em reté fixament la bella mirada.

Els ulls traspassen el rostre dels altres
amb una harmonia tan dolça
que els nostres cors marxen
a poc a poc en ascens cap al paradís.

LA GUERRA I LA PAU A CONSTANTINOBLE

Tirant obté victòries incessants que alegren tota la cort. El Soldà escriu a Tirant demanant-li una treva i envia Abdal·là Salomó com a ambaixador seu a Tirant en demanda de concòrdia. Tirant disposa el desarmament general de l'exèrcit enemic. El botí i els presoners arriben a Constantinoble, on l'emperador s'assabenta de les proeses de Tirant. Mentre, Diafebus exalta davant la Princesa l'amor que el capità sent per ella. La Princesa li encomana que porte a Tirant un riquíssim present en diners, de part seua, i Estefania es lliura com a esposa a Diafebus amb un graciós albarà. La lluita ja s'ha desdoblat en dos fronts: el militar o públic, i el sentimental o privat. Tirant, inferior a Carmesina en riquesa, en noblesa i en senyoria, aplan a aquest desnivell amb el seu ajut ja plenament realista: com a estrateg, com a capità, i ja no mai com a aventurer individual. Cada acció militar redunda en un increment de la consideració cap a ell per part de l'emperador, que compense la seua insuficiència nobiliària inicial. Des de la perspectiva pública, l'"emprèstit" social que ofereix pot suposar un avanç en l'apropament a Carmesina; des de la privada, cada apropament amorós suposa un estímul per a la lluita.

20. *Lamentatio sanctae matris ecclesiae Constantinopolitanae* – Guillaume Dufay

El títol d'aquesta composició, a quatre veus, al·ludeix a la caiguda de Constantinoble en poder dels turcs otomans al maig de 1453. La classificació formal d'aquesta peça és complexa. D'una banda, presenta l'estructura d'un motet, atès que la part del tenor s'organitza en dos colors i dos talees, és a dir, repeteix la mateixa melodia seguint una relació rítmicament proporcional; la lletra cita un fragment de les Lamentacions de Jeremies referit a la caiguda de Jerusalem. D'altra banda, les dues veus superiors comparteixen la mateixa lletra, en francès, a l'estil d'una cançó; es tracta d'un lament de la Mare de Déu pel sofriment del seu Fill, que evoca la imatge de l'Església com a mare de tots els fidels. Hi ha dues teories respecte del context per al qual va ser escrita aquesta peça sacra. Alguns opinen que va ser interpretada durant el banquet "del faisà" que Felip el Bo, duc de Borgonya, va organitzar a Lille al febrer de 1454; entre els espectacles o entremesos que s'hi van oferir n'hi havia un que representava l'Església de Constantinoble, la qual cosa brindava una ocasió òptima per a la interpretació. Uns altres, en canvi, la vinculen amb l'elecció a l'abril de 1455 del valencià Alfons de Borja com a papa Calixt III, en el programa del qual figurava l'organització d'una croada per a salvar Constantinoble.

O très piteux de tout espoir fontaine,
Pere du filz dont suis mère explorée,
plaindre me viens à ta court souveraine,
de ta puissance et de nature humaine,
qui ont souffert telle durté villaine
faire à mon filz, qui tant m'a hounourée.

Dont suis de bien et de joye esgarée,
sans qui vivant veuille entendre mes plains.
A toy, seul Dieu, du forfait me complains,
du gref tourment et douloureux oultrage,
que voy souffrir au plus bel des humains
sans nul confort de tout humain lignage.

Tenor

Omnes amici ejus spreverunt eam.

Non est qui consoletur eam ex omnibus caris ejus.

Oh, misericordiosa font de tota esperança,
Pare del fill de qui sóc desconsolada mare,
vinc a queixar-me davant la cort sobirana,
pel vostre poder i per la naturalesa humana,
que han consentit que tan gran mal
es fera al meu fill, que tant m'ha honrat.

Per això desprovista de goig i alegria estic,
sense que cap ànima vulga sentir els meus laments.
Davant vostre, Déu únic, denuncie,
el gran turment i dolorós ultratge,
de veure el més excel·lent dels homes patir,
sense cap consol, per a l'estirp humana.

Tenor

Tots els amics l'han menyspreada.

Entre tots els amants no hi ha qui la console.

CARMESINA I L'EXÈRCIT DE DAMES

L'Emperador decideix acompanyar Tirant a l'escenari de la guerra per poder veure les batalles. Carmesina també ho vol fer, i formant un gentil exèrcit de dames, vestides a l'estil militar, s'uneix a l'expedició. Se fa fer pels argenters un arnès especial, amb malles "la meitat d'or, l'altra d'argent", amb celada també d'argent i "sobre la celada una corona molt rica". La seua companyia la formaran seixanta donzelles, "les més belles e galanes de tota la cort". És el "*Triumpho de le done*" en el doble sentit del mot "*triomf*": victòria i desfílada o parada militar. Tot i que no era molt lluny el record de Joana d'Arc, el tema de la donzella guerrera és exclusivament literari. Aquesta parada femenina és una sofisticació quimèrica, basada en la influència, més que de guerres llegendàries, com ara les amazones, dels anomenats "tornei di dami" o "tournoiement des dames" cortesans, que es troben a la literatura: "...les dames en sont hardies / les dames qui sont de grant pris..."

21. *Dansa (cançó sense lletra) – Pere Oriola Instrumental*

Vegeu el comentari de la composició núm. 17 [Disc 1]. Tot i que no es conserva la lletra d'aquesta peça, deu tractar-se d'una cançó i no d'un fragment instrumental, fet que no n'impedeix l'adaptació. La delicada elaboració contrapuntística que presenta la converteix en l'obra de més qualitat atribuïble al seu autor.

22. *Triumpho de le done – Anònim (s. xv)*

La lletra d'aquesta composició del manuscrit Escorial B correspon a la primera estrofa d'un *capitolo* o *terza rima*, amb els tres versos hendecasil·labs característics.

Triumpho de le done, o chiara luce,
de l'affanato cor che tanto t'ama
e de sospir, l'anima mia conduce.

Triomf de les dones, oh clara llum,
de l'afanyat cor que tant t'estima
i, de sospirs, la meua ànima guia.

NIT DE LES BODES SORDES

Al castell de Malveí, on és la cort, Tirant i Diafebus fan una visita nocturna a la cambra on dormen la Princesa i Estefania. Plaerdemavida espia els jocs amorosos –la "dansa grega"– per l'esclatxa de la porta i ho explica maliciosament, al sendemà, com si ho hagués somniat. Contarà com els quatre es gitaren al mateix llit, com Diafebus i Estefania –tot i que potser no cavalcant "tuta la note", com faria el Sinisbaldo del tema instrumental– feren el que havien de fer ràpid, sense vergonya; i com, en canvi, Carmesina es va resistir a Tirant i cap dels dos no donaren fi als seus desitjos tan alegrement. Estefania i Carmesina escolten, avergonyides i divertides alhora, el relat de les empreses nocturnes que elles mateixa han protagonitzat. Una sensualitat i llibertat moral s'alien amb un domini de la tècnica narrativa extraordinari, i originen aquest "entremés" insòlit. Diafebus i Estefania representen naturalitat, la espontaneïtat, l'alegre llibertat de la pràctica amorosa gens traumàtica del sexe. Tirant i Carmesina volen, però no poden viure l'amor de la mateixa manera que els seus cosins i amics. Plaerdemavida frueix veient, escoltant, fomentant l'amor i no practicant-lo; però s'encén tant –confessa– que ha de córrer a mullar-se. El seu paper d'inductora d'amors, malgrat la seua joventut, és idèntic al de la vella Celestina.

23. *Letsi – Anònim grec Instrumental*

Cançó tradicional grega procedent del mar Negre.

24. *Cavalcha Sinisbaldo tuta la note – Anònim (s. xv) Instrumental*

Villanella que té com a única font el cançoner francès de la Biblioteca Colombina (ms. 5-I-43), de probable origen napolità. Data aproximadament de 1480, tot i que el cançoner va ser adquirit per Hernando Colón a Roma en 1515.

GRANS FESTES A CONSTANTINOBLE

L'emperador organitza unes justes i un torneig en honor dels ambaixadors del Soldà, que demanen per aquest la mà de Carmesina. Quan se celebra un sumptuós banquet, arriba al port una nau de veles negres (pel dol), en què viatja la fada Morgana, que va a buscar el seu germà, el mític rei Artús de Bretanya. Artús respon a una sèrie d'enginyoses consultes. Les festes duren vuit dies. Representen el millor espectacle, el gran teatre de la cavalleria, l'eclosió i disbauxa cavalleresca en tots els sentits. Hi ha almenys cinc espectacles: un judici simbòlic i amorós presidit per la Sibila, unes justes cavalleresques, un torneig, l'escenificació de l'arribada de la nau d'Artús, amb Morgana, y els vots solemnes –i burlescos– de quatre cavallers, a propòsit d'una burla que ha rebut Tirant.

25. *Las Cañas* (selecció: 'Ya tocan los atabales') – Joan Brudieu (ca. 1520-1591)

Mestre de capella de la catedral de la Seu d'Urgell i provisionalment de l'església de Santa Maria del Mar a Barcelona, Brudieu és un dels pocs compositors que van conrear a Espanya el gènere del madrigal. El seu llibre *De los madrigales* (Barcelona, 1585), dedicat a l'arxiduc Carles Manuel de Savoia amb motiu del seu matrimoni amb la infanta Caterina Micaela, filla de Felip II, inclou una versió de l'ensalada *Las Cañas*, amb lletra de Mateu Fletxa i música pròpia. L'original de Fletxa celebra el matrimoni en 1534 de Diego Hurtado de Mendoza, comte de Saldaña, amb la seua cosina Maria de Mendoza y de Fonseca, en un argument enginyós que descriu un joc de canyes al·legòric que enfronta dues quadrilles de contendents, una capitanejada per l'Amor i l'altra per la Majestat. El fragment seleccionat del madrigal-ensalada de Brudieu correspon a l'entrada en el terreny de joc del bàndol de la Majestat, perdedor de la contesa.

Ton, tonton, potonton.
 Ton, topo, topo.
 Tron, tron, tron.
 Ya tocan los atabales,
 trompetas y menestriles.
 ¡Oh, qué músicas reales!
 ¡Oh, qué fiestas tan sotiles!
 Tonton, potonton.
 Ton, topo, topo.
 La Majestad entra ya.
 ¡Afuera! ¡Afuera! ¡Afuera!
 Ya arremete la carrera.
 ¡Aparta! ¡Aparta! ¡Aparta!
 Lara, lalalera.
 Lara, lara, liralalarion.
 Ton, potonton.
 ¡Qué buena carrera dio!
 ¡Y qué lanza que metió,
 y qué bien que la rodea!
 Blanco y negro es su librea.
 Fan, fan.

Ton, tonton, potonton.
 Ton, topo, topo.
 Tron, tron, tron.
 Ja toquen les timbales,
 trompetes i ministrers.
 Oh, quines músiques reials!
 Oh, quines festes tan subtils!
 Tonton, potonton.
 Ton, topo, topo.
 La majestat entra ja.
 Fora! Fora! Fora!
 Ja arranca la carrera.
 Fuig! Fuig! Fuig!
 Lara, lalalera.
 Lara, lara, liralalarion.
 Ton, potonton.
 Quina bona carrera féu!
 I quina llança que clavà,
 i que bé que l'envoltà!
 Blanca i negra és la seua lliurea.
 Fan, fan.

L'ESVALOT DEL PALAU. TIRANT ES TRENCA LA CAMA

Plaerdemavida aconsegueix, gràcies a una sèrie de desimboltes astúcies, portar Tirant a la cambra i al llit de la Princesa, d'on el cavaller haurà de sortir precipitadament quan s'organitza un batibull al palau, i es trenca una cama en saltar des d'una finestra. És una de les escenes més plaents, atrevides i divertides de la novel·la. Tirant es mostra esporuguit, indecís i tímid. De resultes d'aquest intent frustrat, Tirant acabarà al jardí de palau amb la cama trencada. A la cambra de Carmesina tothom, començant per l'Emperador ridiculitzat amb l'espasa en mà, buscarà la rata inexistent que ha provocat tot l'aldarull.

26. *Fortuna desperata* – Antoine Busnois (ca. 1430-1492)

Després d'exercir com a capellà a Tours i, més tard, com a mestre de cant dels infants de cor a Poitiers, el compositor francès Antoine Busnois es va traslladar a la cort de Borgonya on va servir en qualitat de cantor i ajudant de càmera del duc entre 1467 i 1482. En el seu temps Busnois va ser famós per les cançons –en va compondre (lletra i música) més de seixanta. Es tracta bàsicament de rondells i *bergerettes* en francès a voltes basades en melodies tradicionals, que al seu torn van passar a engrossir el repertori popular. Entre les seues cançons més conegudes figura *Fortuna desperata*, de la melodia de la qual es van servir compositors com Josquin des Prez i Jacob Obrecht en el *cantus firmus* d'alguna de les seues Misses. Podria ser que Busnois fóra l'autor de la famosa melodia de *L'homme armé* (vegeu núm. 3 i 12 [Disc 1]), però no és segur.

Fortuna desperata
iniqua et maledecta,
che da tal donna electa
la fama ai denegata.

Sempre sia beslemmiata,
la tua perfida fede,
che in te non ha merzede,
ne fermeza fondata

O morte dispietata,
inimica et crudele,
amara piu che fele,
di malitia fondata.

Fortuna desesperada
injusta i maleïda,
que va embrutar el bon nom
de la dona incomparable.

Siga sempre blasfemada,
la teua perfida fe,
que en tu no té mercé,
ni fermesa fundada.

Oh, mort desprietada,
enemiga i cruel,
més amarga que la fel,
de malícia fundada.

EL AMORS IL·LÍCITS DE LA VELLA EMPERADRIU AMB EL JOVE HIPÒLIT

La madura Emperadriu és sol·licitada d'amors per Hipòlit, nebot de Tirant i consentirà que el jovenet ambiciós es pugui considerar el seu amant. L'Emperadriu reté Hipòlit amagat a la seua cambra, amb l'única complicitat de la seua donzella Eliseu. La relació dels primers encontres que mantenen –un del episodis més agosarats i divertits de la novel·la– tindrà implicacions importants, donat que, en morir l'Emperador, Hipòlit acabarà casant-se amb ella. Quan estan sols tots dos, ell abrigallat per ella, “ell la suplicà que cantàs una cançó [...] La senyora, per fer-li plaer, cantà un romanç ab baixa veu, de Tristany com se planyia...”. El “romanç” –i cançó– és el de “Ferido está don Tristán”. En tot cas, la història d'*amour fou* entre el jove *galant'uomo* i la vella Emperadriu és vertaderament inoblidable. L'Emperadriu està asseguda i trista, entre maternal i patètica, com la reina del *Cancionero de Palacio*: “Triste está la reina, / triste está, que no reyendo, / asentada en su estrado [...] / Palabras muy lastimeras / por su boca está diziendo”. El romanç trist de Tristany acaba amb un reconeixement de solitud: “e a la fi dix: ‘Dona, restaràs sola sens lo teu Hipòlit’”, que recorda la situació d'altres versos –“restant soleta”– d'una cançó de comiat de Pere Serafi, que pogué ser tradicional.

27. *Ferido está don Tristán (contrafactum)* – Juan de Urrede (actiu segona meitat s. xv)

La versió més antiga i difosa del romanç *Ferido está don Tristán*, referit a la llegenda de Tristany i Isolda, data de mitjan segle xvi i lamentablement les fonts obliden indicar-ne la música. Per a suplir-la s'ha escollit la composició de Juan de Urrede, mestre de capella de Ferran el Catòlic, *Nunca fue pena mayor*, molt difosa tant a Espanya com a Itàlia. La fama d'aquesta peça, amb què s'obre el *Cancionero Musical de Palacio*, es deu al fet que la lletra original s'atribueix a García Álvarez de Toledo, primer duc d'Alba.

Ferido está don Tristán
de una mala lanzada;
diérasela el rey su tío
por zelos que del cataba.

El fierro tiene en el cuerpo,
de fuera le tembla el asta:
valo a ver la reina Iseo
por la su desdicha mala.

Júntanse boca con boca
cuanto una misa rezada;
llora el uno, llora el otro,
la cama bañan en agua.

Allí nace un arboledo
que azucena se llamaba:
cualquier mujer que la come
luego se siente preñada.

Comiérala reina Iseo
por la su desdicha mala.

Ferit està don Tristan
d'una mala llançada;
li la donà el seu oncle el rei
per gelosia que d'ell tenia.

El ferro té trem del cos,
de fora li tremola el mànec:
va a veure'l la reina Iseo
per la seua desgràcia.

S'ajunten boca amb boca
el temps d'una missa resada;
plora l'un, plora l'altre,
banyen el llit amb aigua.

Allí naix un arbre
que assutzena s'anomena:
qualsevol dona que la menja
després se sent prenyada.

Se la menjà la reina Iseo
per la seua desgràcia.

LES INTRIGUES DE LA VIUDA REPOSADA

“La viuda [Reposada] se quiere casar”. La Viuda Reposada, qui havia reprimat fins ara l’expressió del seu amor incontrolat per Tirant, intenta assolir el seu objectiu amb una malvada intriga. Revela a Tirant que Carmesina és tan deshonest que manté amors secrets amb el negre Lauseta, hortolà de palau. Després de fer que Tirant s’amague dins una cambra del jardí per espiar l’escena, incita Carmesina a baixar a l’hort i convenç Plaerdemavida perquè, amb una màscara posada que reproduïx el rostre de Lauseta, acaricie agosaradament la Princesa, com per fer broma. El cavaller, que ho veu tot perfectament creu que realment Carmesina manté amors deshonestos amb Lauseta. L’episodi és la font palesa dels cants IV al VI, que protagonitza Ariodante, de l’*Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, el poema heroic més impressionant de l’Europa renaixentista. Quan es parla dels orígens de l’argument de l’*Ariodante* del compositor anglès Händel, es menciona sempre Ariosto, però mai la font d’aquests cants italians, *Tirant lo Blanch*. La imprevisible lògica de l’atzar vincula així, d’una manera estranya però històricament verificable, la gran òpera del segle XVIII i un dels millors músics de la història, Händel, amb la nostra més gran literatura.

28. *La Viuda* (selecció: ‘*La viuda se quiere casar*’) – Mateu Fletxa el Vell

L’ensalada *La Viuda* és l’última de les peces del gènere que es conserven de Mateu Fletxa. Escrita cap a 1540/1, durant el segon període de magisteri de Fletxa a la seu valenciana, ret homenatge a Ferran d’Aragó, duc de Calàbria i virrei de València, que al gener de 1541 es va casar en segones noces amb Mència de Mendoza, viuda d’Enric de Nassau. *La Viuda*, al·legoria de la Música, és l’única ensalada de Fletxa el Vell amb clares referències a institucions i personatges de la vida real. L’argument fa referència al desinterès general per la Música, viuda desamparada a la qual Fletxa presta la seua pròpia veu en un moment de crisi personal que el va dur a abandonar la catedral de València per desavinences amb el cabildo, coincidint amb el segon matrimoni del duc de Calàbria. El fragment seleccionat correspon als primers compassos de la composició i s’estructura en forma de villancet.

La viuda se quiere casar,
¡desdichado del que muere,
si no iba a buen lugar!
La Música buena y honrada
enviudó por desconcierto,
que el buen gusto yace muerto
y quedó desmamparada.
¿Dónde hallará morada
en que se pueda abrigar,
si no iba a buen lugar?

.....

La viuda es vol casar,
desgraciado del que mor,
si no va a bon lloc!
La música bona i honrada
enviudà per desconcert,
que el bon gust jau mort
i quedà desamparada.
On trobarà sojorn
on es puga abrigar,
si no va a bon lloc?

.....

[DISC 2]

V) TIRANT A L'ÀFRICA

“Melquisedec era home de gran eloqüència e pres-se a dir forma de semblants paraules.”
“Senyor molt sereníssim, bé deu ésser en record la majestat vostra com Tirant s’era mès e recollit en les galeres ab llicència de vostra altesa, per anar al camp per lliberar los cavallers que lo Soldà e lo Gran Turc tenen presos, e com fortuna no fon contenta que es complís lo desig de la majestat vostra e de Tirant. E après vèu vostra altesa com les galeres s’hagueren a partir ans d’hora per la gran tempesta e fortuna que en la mar havia, e ab aquella gran fortuna corregueren sis dies e sis nits, en tal manera que totes les galeres se separaren les unes de les altres, e perderen-se totes sinó la del capità Tirant, així com fon permissió divina que atès a la costa de barbaria, ço és, en la terra del rei de Tunis, e donà aquí a través on se perdé la demés gent. Los que escaparen foren catius.

Lo capità Tirant fon sort que fon pres per un cavaller qui es nomenava Cabdillo sobre los cabdillos, ambaixador del rei de Tremicèn, qui era vengut al rei de Tunis per ambaixador, e anant caçant per lo camí trobaren a Tirant en una cova, e pres-lo en tanta amor que el feia anar ab ell en la guerra que havia lo rei de Tremicèn ab lo rei Escariano, e per les grandíssimes cavalleries de Tirant ell fon mès en llibertat, e fon fet Capità. Lo qual pres ab son bon enginy lo rei Escariano, e féu-lo fer crestià, e aquest rei Escariano és ara rei de Tunis e de Tremicèn. E la majestat vostra deu saber com ha conquistada tota la Barbaria, que no li restava a pendre, com jo partí, sinó una ciutat, e après que haurà aquesta, de continent, senyor, té deliberat de venir ací ab tot aquell poder que haver porà, car Tirant pot traure de la Barbaria dos-cents cinquanta mília combatents.”

“Explicada que fon l’ambaixada, l’Emperador ab tots los del consell foren molt admirats e aconsolats de la gran prosperitat de Tirant, com de catiu era pujat a senyor de tota la Barbaria, e lloaren molt la sua gran cavalleria e digueren que en tot l’univers món no es trobaria un tal cavaller ab compliment de tantes virtuts e actes insignes.”

TORMENTA I NAUFRAGI: EL MÓN DESCONEGUT

Tirant se'n va al port, desesperat per l'engany de la Viuda. Ha de creure, pel que ha vist, que Carmesina és infidel –“Adieu m'amour”. Per causa d'una forta tempesta, les àncores de les galeres es desprenen del port i van mar endins. La que duia Tirant i Plaerdemavida naufraga a les costes de Barbaria –“Nam si pericula sunt in mari”. Se salven Tirant i la donzella, que arriben a la costa separats. Plaerdemavida és recollida per un vell moro, i una filla seua l'acull com a companya. Tirant amaga la seua identitat, i entra al servei del cabdillo (emir) del regne de Fes. La part africana de la novel·la, que ara s'enceta, suposa la transició del món conegut al desconegut; de la civilització a la barbàrie, del nord al sud. És un *ricominciare da capo* per a Tirant. Hi mancarà ara l'articulació entre les esferes militar i sentimental, i es modificarà la psicologia del Tirant complex de Constantinoble, el qual, pres per les circumstàncies, cedeix pas a un Tirant fred i estòlid, dominat per uns interessos religiosos i imperialistes, que –abandonats els sexuals– ocupen tot el seu horitzó d'objectius. Tirant s'assembla ací, més que mai, al seu model Varoic i a l'ideal croat i lul·lià de conversió religiosa.

1. *Rompeltier* – Jacob Obrecht (ca. 1450-1505) *Instrumental*

Malgrat l'admiració que va despertar la seua obra, el compositor holandés Jacob Obrecht va tindre una vida erràtica que el va dur d'un costat a un altre, sempre al servei de diferents institucions eclesiàstiques del nord d'Europa, exceptuant-ne el parèntesi breu en què va estar a Ferrara (1487), convidat pel duc Ercole I. Obrecht va tornar a aquella ciutat en 1504, i va morir poc després a conseqüència de la pesta. Malgrat que el gènere en què va brillar especialment va ser la Missa, es conserva una vintena aproximada de composicions seues de gènere profà, entre cançons i peces destinades als instruments. *Rompeltier* figura entre aquestes últimes. Tot i que Petrucci la va imprimir sense lletra en l'*Odhecaton* i el ritme viu convida a considerar-la una dansa, altres fonts la presenten amb lletra en flamenc. Tracta de la dona d'un moliner que adverteix el seu amant de la presència del marit.

2. *Adieu m'amour* – Guillaume Dufay

Aquest rondell, entre les fonts del qual figura el manuscrit 871 de Montecassino, d'origen napolità, és una de les cançons del compositor francoflamenc més conegudes hui dia. A tres veus, duu la lletra aplicada a les parts del tenor i el soprano, mentre que el contratenor aparenta ser una veu instrumental.

Adieu m'amour, adieu ma joye,
adieu le solas que j'avoie,
adieu ma leale maistresse

Le dire adieu tant fort me blesse,
qu'il me semble que morir doye.
De desclairer souvent ler moye
Il n'est reconfort que je voye,
quant vous eslongne ma princesse.

Je prie a dieu qu'il me convoie.
Et doient que briefment vous revoie,
mon bien, m'amour, ma deesse.
Car alors tout ennuy me delesse,
et apres payne joie aroie.

Adéu, amor meu; adéu, vida meua;
adéu, únic tresor que tenia;
adéu, lleial amant!

Dir-li adéu m'ofén tant,
que em sembla que és millor morir.
Disgustat sovint estic,
no hi ha res que em console
quan s'allunya la meua princesa.

Pregue a Déu que m'acompanye.
I prompte he de tornar-la a veure,
vida meua, amor meu, preciosa.
Perquè així tot tedi m'abandone,
i després de la pena, tinga alegria.

3. *La Bomba* (final: 'Nam si pericula sunt in mari') – Mateu Fletxa el Vell

Qualificada per Sebastián de Covarrubias (1611) com una de les millors ensalades “dels autors antics”, *La Bomba* va ser una de les obres del gènere que va obtenir més èxit en la seua època, i això tant a Espanya com a Hispanoamèrica. Fletxa el Vell degué escriure-la cap a 1531/4 en l'òrbita dels ducs de l'Infantat i l'argument al·ludeix a Francisco Pizarro, conqueridor del Perú. L'obra conclou amb una citació de l'Epístola segona de sant Pau als corintis, que potser cal interpretar com una referència a l'aventura americana de Pizarro que va acabar en tragèdia.

Nam si pericula sunt in mari
pericula sunt in terra,
et pericula in falsis fratribus.

Si hi ha perills al mar,
també n'hi ha a la Terra,
i en els falsos amics.



Figura 16: *Histoire du Roy d'Angleterre Richard II*, Ms. Harley. British Library

MARAGDINA, FILLA DEL REI DE TRECIMÉN

Maragdina, filla del rei de Tremicén, no ha volgut accedir a les apassionades sol·licituds de l'enemic principal del seu pare, el negre Escariano, rei de la gran Etiòpia. Tirant, com a ambaixador, intenta assolir aquest pacte matrimonial, però Maragdina confessa que està enamorada d'ell. Tirant respon que el seu amor pertany a una donzella cristiana, la convenç de les veritats del cristianisme i acaba batejant-la ell mateix. Finalment, Tirant casa Escariano amb Maragdina. Maragdina representa, com la Circe d'Ulisses, com la Dido d'Enees, com la Camar de *Curial e Güelfa*, el perill de l'extraviament amorós, de l'exotisme, de les diferències de raça, de la passió sensual, de l'orientalisme i l'alteritat. El món de l'Àfrica, però també el món bizantí i de l'Orient Mitjà, de les històries màgiques de *Les mil i una nits*. Aventures de sempre presentades amb les formes elegants d'una retòrica cerimoniosa que no fa perdre mai la coherència sumptuosa de personatges i acció. És una combinació impossible avui en la narració, molt teatral i operística.

4. *Nuba Ushak* – Anònim andalusí Instrumental

Cançó tradicional grega en mode frigi (*ushak*) procedent del la regió del Ponto, al mar Negre.

CONQUESTA I CONVERSIÓ RELIGIOSA

Com a capità d'uns regnes africans cristians i amb l'ajut d'un frare mercedari valencià –cosa que aprofita l'autor per dedicar unes frases de lloança a València–, que oportunament arriba per rescatar captius, Tirant empenh una ràpida tasca d'evangelització que el porta a batejar més de 44.000 moros, que es fan cristians, empresa més ràpida des del moment que segueixen l'exemple de conversió al cristianisme del seu rei Escariano. Tirant no té un programa d'actuació per a les seues accions de proselitisme. La seua *jihad* és inherent a l'expansió, a toc militar, del cristianisme per la Mediterrània, i la exposava ja clarament el major intel·lectual de la croada, Ramon Llull, dos segles abans. Tirant conquereix utòpicament una Àfrica, que després serà aliada contra els turcs per a la victòria definitiva de l'Imperi Grec. Però l'esperit de conversió messiànica de Martorell és el mateix que esperona els missatges homilètics del sant Vicent Ferrer.

5. *J'ayme bien celui qui s'en va* / *Trompette* - Pierre Fontaine († ca.1450) Instrumental

Ja ningú posa en dubte que el rondell *J'ayme bien* és obra del compositor francès Pierre Fontaine, que va servir com a cantor de la capella dels ducs de Borgonya des de 1403 fins al final de la seua vida, excepte un parèntesi que ho va ser de la capella papal a Roma. Heinrich Besseler, editor de les obres completes de Dufay, va formular la hipòtesi que potser es tractava d'una obra d'aquest autor, hipòtesi que va ser desmentida per l'adscripció a Fontaine en dues de les cinc fonts en què es presenta. Resulta especialment notable la part del contratenor, que el manuscrit Escorial A (Biblioteca del Monestir, ms. V.III.24), d'origen borgonyó, denomina "Trompette". Amb això al·ludeix al fet que es tracta d'una part instrumental destinada a la trompeta bastarda, avantpassat del trombó de vares, també coneguda com "trompeta dels ministrers" per ser un dels instruments obligats en els conjunts o cobles que acompanyaven la dansa. L'aparició d'aquest instrument no és anterior a les primeres dècades del segle xv, la qual cosa afegeix interès a la composició.

6. *La Guerra* (selecció: ‘¡Viva nuestro capitán!’) – Mateu Fletxa el Vell

Vegeu el comentari a la composició núm. 11 [Disc 1]. El fragment de l'ensalada que se selecciona ací correspon als versos 45-72; criden l'atenció els passatges onomatopèics que calquen altres de *La Guerre* de Janequin, i també l'al·lusió a la sang de Crist, que relaciona aquesta peça amb la festivitat del Corpus Christi.

Yo seré vuestro consuelo
acá en la tierra,
que asentar vengo a la guerra.
¡Viva nuestro capitán!
Falalala, lala, lalalá.
Tope, tope, top.
¡Sus! Poned la artillería
de devotos pensamientos
con guarda de mandamientos.
Démosle la batería.
Las trincheras bien están.
¡Hacia acá ese tiro grueso!
¡Oh, que tiene tan gran peso
que no le derribarán!
Bien está, ponedle fuego,
y luego
bom, bom, petí, patá,
suelte la arcabucería,
tíftif, tíftof, tíftif, tíftof.
¡La muralla se derriba
por arriba!
¡Sus! A entrar
que no es tiempo de tardar,
que el capitán va delante
con su ropa roceante
ensangrentada.
Nadie no vuelva la cara.
¡Sus, arriba!
¡Viva, viva! ¡Viva, viva!
.....

Jo seré el vostre consol
ací a la Terra,
que vinc a la guerra.
Visca el nostre capità!
Falalala, lala, lalalá.
Tope, tope, top.
Vinga! Prepareu l'artilleria
de devots pensaments
amb compliment dels manaments.
Donem-li la bateria.
Les trinxeres estan bé.
Cap ací aquest tret gros!
Oh, que té tant de pes
que no el faran caure!
Bé està, preneu-li foc,
i després
bom, bom, petí, patá,
solteu l'arcabuseria,
tíftif, tíftof, tíftif, tíftof.
La muralla s'enderroca
per dalt!
Vinga! Entrem-hi,
que no és temps de tardar,
que el capità va davant
arrossegant la roba
ensangonada.
Que ningú gire la cara.
Vinga, amunt!
Visca, visca! Visca, visca!
.....

7. *Da pacem Domine* – Pierre de la Rue (ca. 1452-1518)

Destacat compositor de l'escola francoflamenca, de la Rue, que va desenvolupar la primera part de la seua carrera com a cantor en diverses institucions eclesiàstiques del nord d'Europa, va ingressar en 1492 en la capella dels ducs de Borgonya en la qual va servir fins a pocs mesos abans de morir. Arran del matrimoni de Felip el Bell amb Joana la Boja en 1498, va viatjar a Espanya juntament amb altres membres de la capella ducal, primer en 1501-3 i, més tard, en 1506. Després de la defunció sobtada de Felip al setembre d'aquell any, de la Rue va romandre al servei de la seua esposa fins a 1508, any en què es va reincorporar a la capella borgonyona. La seua producció abraça tant obres sacres com profanes, però sempre destaca l'especial predilecció per la tècnica contrapuntística del canó i per l'ús del cromatisme. *Da pacem* és un dels seus característics motets a quatre veus que fan un ús notable de la imitació.

Da pacem Domine
in diebus nostris,
quia non est alius
qui pugnet pro nobis
nisi tu Deus noster.

Doneu-nos la pau, Senyor,
en el nostre temps,
perquè no hi ha ningú
excepte Vós, Déu nostre,
que lluite per nosaltres.

PLAERDEMAVIDA A MONTÀGATA

A Montàgata hi és Plaerdemavida, en qualitat de donzella de la Reina. En saber per informacions d'un presoner que el capità dels que volien destruir la ciutat era Tirant, es decideix, com una nova Judith, a intervenir per evitar el desastre. Abans de donar-se a conèixer, hi posa tanta passió en les seues paraules en parlar de la Princesa, que Tirant cau a terra, desmaiàt. Finalment Plaerdemavida li descobreix la seua personalitat. Tirant perdona la ciutat i convençuts per tots dos, la Reina de Montàgata i els súbdits reben baptisme. Tirant, com altres herois cavallerescos –com *Ivain* de Chrétien de Troyes– ha oblidat el seu deure sentimental pel militar. Estòlidament, com una talla romànica dura i inexpressiva, ja no mirava més que les seues victòries, les seues conversions. Però Plaerdemavida, com altres vegades, el fa tornar a la seua realitat, portant-li la memòria de la seua amada, quasi ja oblidada. Plaerdemavida fa que desperte de l'oblit i abandó d'allò que són també deures, els sentimentals, traient-lo del seu enjogassament bèl·lic.

8. *Non puedo* - Anònim (s. xv)

L'única font que inclou aquesta composició és el Cançoner musical de la Colombina, que no dona la lletra al complet. La peça presenta l'estil propi de la cançó d'influència francoflamenca, amb la part superior cantada i les altres dues (tenor i contratenor) destinades als instruments.

Non puedo si non querer
con la fe de bien amar,
pues mi vida, sin vos ver,
non puede mucho durar,
que dolores lastimeros
me dan la muerte forçado.

No puc si no voler
amb la fe de bé estimar,
perquè la vida, sense veure-us,
no pot molt durar,
que dolors planyívols
em donen la mort forçada.

EL CAVALLER ESPÈRCIUS A L'ILLA DE LANGO

El jove cavaller Espèrcius, que havia estat enviat com ambaixador de Tirant a Sicília, és arrossegat per una tempesta a l'illa del Lango, on desencanta la filla d'Hipòcrates, que vivia allà en forma de drac: "E lo drac que véu que l'home no es movia, ans estava esperant, e molt gentilment e suau s'acostà a ell e besà'l en la boca". Espèrcius es casa amb el drac desencantat i cristianitza l'illa. L'episodi d'Espèrcius és l'únic absolutament meravellós i increïble de *Tirant lo Blanch*, que és novel·la de fets sempre semblants. En aquest sentit no té res a veure amb la resta del llibre, tot i que sí amb una tradició de llegendes i mites cèltics i folklòrics sovint inclosa dins altres llibres de cavalleries. Per això, és una escaleta que ens connecta amb les dimensions màgiques i meravelloses de la millor tradició cavalleresca i artúrica.

9. *La Bomba* (selecció: '¡Bomba! ¡Bomba y agua fuera!') – Mateu Fletxa el Vell

Vegeu el comentari a la peça núm. 3 [Disc 2]. Els versos amb què comença *La Bomba*, que corresponen als seleccionats ací, tracten de reflectir el comportament dels tripulants d'una nau a punt de sotsobrar, símbol de la Humanitat, a la qual rescata una altra nau que simbolitza Crist nounat. El passatge s'inspira en el *Triunfo do Hiverno* del dramaturg Gil Vicente, estrenada davant de la cort portuguesa cap a mitjan 1529.

-¡Bomba! ¡Bomba y agua fuera!
 -¡Vayan los cargos al mar,
 que nos imos a anegar
 do remedio no se espera!
 -¡A la escota, socorred!
 ¡Vosotros id al timón!
 ¡Qué espacio! ¡Corred, corred!
 ¿No veis nuestra perdición?
 -Esas gúmenas cortad
 porque se amaine la vela.
 -¡Hacia acá contrapesad!
 ¡Oh, que la nave se asuela!
 -¡Mandad calafatear
 que quizá dará remedio!
 -¡Ya no hay tiempo ni lugar
 que la nao se abre por medio!
 -¿Qué haremos?
 ¡Si aprovechará nadar!
 -¡Oh, que está tan bravo el mar
 que todos pereceremos!
 Pipas y tablas tomemos.
 -Mas, triste yo, ¿qué haré?
 ¡Que yo que no sé nadar
 moriré!

-Bomba! Bomba i aigua fora!
 -Que vagen els càrrecs al mar,
 que ens ofegarem
 on remei no s'espera!
 -A l'escota, socorreu-la!
 Vosaltres, aneu al timó!
 Que a espai! Correu, correu!
 No veieu la nostra perdició?
 -Aquestes gúmenes, talleu-les
 per amainar la vela.
 -Cap ací contrapeseu!
 Oh, que la nau s'ensorra!
 -Maneu calafatar
 que potser hi posareu remei!
 -Ja no hi ha temps ni lloc,
 que la nau s'obri per mig!
 -Què farem?
 Si aprofitara nadar!
 -Oh, que està tan brava la mar
 que tots hi morirem!
 Tonells i taules agafem.
 -Però, trist de mi, què faré?
 Que jo, que no sé nadar,
 moriré!



Figura 18: Bernat Martorell, *Sant Jordi i la princesa*, Chicago Art Institute

VI) L'AMOR I LA MORT

“–Senyor Tirant –dix la Reina–, no tingau temps, que lo temps perdut no es pot cobrar. Despullau-vos prestament.

Lo virtuós Tirant llançà roba en mar, que en un moment fon despullat, descalç e en camisa. La Reina lo pres per la mà e portà'l al llit on era la Princesa.” “E no penseu que Tirant no estava ociós, ans les sues mans usaven de llur ofici. La Reina los lleixà estar, e anà-se'n a dormir en un llit de repòs que havia en la cambra. Com la Reina se'n fon anada, la Princesa féu-li principi a tals paraules.” “–Mon senyor Tirant, no canvieu en treballosa pena l'esperança de tanta glòria com és atènyer la vostra desitjada vista. Reposau-vos, senyor, e no vullau usar de vostra bel·licosa força, que les forces d'una delicada donzella no són per a resistir a tal cavaller. Los combats d'amor no es volen molt estrènyer; no ab força, mas ab ginyosos afalacs e dolços engans s'atenyen. Deixau porfídia, senyor; no siau cruel; no penseu açò ésser camp ni lliça d'infels; no vullau vençre la que és vençuda de vostra benvolença: cavaller vos mostrareu damunt l'abandonada donzella. ¡Ai, senyor! I com vos pot delitar cosa forçada? Ai! ¿E amor vos pot consentir que façau mal a la cosa amada? Senyor, deteniu-vos, per vostra virtut e acostumada noblea. ¡Hajau pietat, hajau compassió d'aquesta sola donzella! Ai cruel, fals cavaller! Cridaré! Guardau, que vull cridar! Açò és lo que jo tant desitjava? Oh esperança de la mia vida, vet la tua Princesa morta! E no us penseu que Tirant estigués de fer son llavor e la Princesa reté les armes e abandonà's mostrant-se esmortida. Tirant se llevà cuitadament del llit pensant que l'hagués morta, e anà criadar la Reina que li vengués ajudar. La Reina se llevà prestament, pres una ampolla d'aiguarròs e donà-li'n per la cara e fregà-li los polsos, e així recobrà l'esperit, e llançant un gran sospir dix.”

“–Encara que aquests sien los senyals d'amor, emperò no ab tanta força e crueldat se deuen pendre. Ara, senyor Tirant, vinc a creure que no de virtuosa amor m'amàveu. Almenys haguésseu esperat lo dia de la solemnitat e cerimonial festa, perquè lícitament fósseu entrat en los ports de la mia honesta pudicícia. “No esperà la Reina que més digués l'aflegida Princesa, sinó que ab cara alegre li dix:

–Ai na beneita! Com sabeu fer lo piadós!, que armes de cavaller no fan mal a donzella; je Déu me lleixe morir a tan dolça mort com vós fengiu que éreu morta!”

TORNADA A L'IMPERI GREC

10. *Fabordó – Anònim Instrumental*

S'entén per fabordó una tècnica d'harmonitzar la música en la qual se succeeixen els acords en primera inversió. Profusament utilitzada pels compositors de l'escola francoflamenca, els primers exemples daten del segon terç del segle xv, tot i que algun podria ser anterior. En general només s'empra en determinats fragments de la composició, però hi ha peces que són fabordons des del principi fins al final, com les deu que s'inclouen en el manuscrit M454 de la Biblioteca de Catalunya, de 1530 aproximadament, una de les quals se selecciona en aquest recull.

11. *Megalini - Anònim bizantí / Magnificat sexti toni – Bernard Ycart*

Entre les obres d'Ycart que, per l'estil que tenen, cal datar en un període anterior a la seua estada a Nàpols es troba aquest Magnificat del manuscrit 117 de la Biblioteca Pública de Faenza, al qual acompanyen altres dos Magnificats i dos fragments de l'Ordinari de la Missa que també són seus. L'obra s'associa a un cercle de compositors actius del nord d'Itàlia cap a 1470, el membre més destacat del qual va ser el teòric John Hothby, que cita Ycart en un dels seus treballs. Dels sis versos parells del *Magnificat* Ycart només va compondre la música de tres (versos 2, 4 i 6), que en la gravació s'alternen amb els d'una versió anònima bizantina. A quatre veus, el *cantus firmus*, que comparteixen, coincideix amb el dels dos fragments de l'ordinari.

%#1) V+% B312S*, 1 OL+ V-', +
 (! KA#!)) T / % OL + % Q* , 1 ? KOP % P OP / 4 ON+ T* , 1,
 GQ' ? F') % % ? KQJ+ O! % F+4 / '+ ON. \$, V) &. ! 10, Q
 \$, V #1 - = L O, O+ O+ ! (! - , O' T* % M ! ! D# % % T
 GQ' ? % R/ R+ , ' ' % Q ! E \$1 + OU. ,
 (! K+ , + OL F+ , * ! ! H O, Q
 (! KOL @ % . ! H O, O % C % % % . (! K# % % % .
 1- G 3 ! - 2* K+ / 21M.
 @ - LQ\$+ (. J1- / ?+ ! . 4L+ A1- H
 # \$O (M ' O \$+ B \$. % J+ 2/ # ' + IF (. # L / A1l +
 (& \$ \$ \$+ # 2 J O1 / > E . M+ 6 +
 (DC5 6 O \$+ 1 \$'+ N .
 \$'+ 1 / ?+ K) % \$+ > ' & l +
 (D' - 21- H+ 1 / ? , ' K O1 \$) \$+ (\$+ N .
 Esurientes implevit bonis:
 et divites dimisit inanes.
 8' / # (H! # + < , ? (& A- = / + E,
) * \$. QD* 8Q (1 + 0- ,
 ' % C- 9 (H \$. #* , A- / + B- / l , - :) F*
 / G ! , >) @ G . l ,) / & = / + E # ; / A* ; F*
 Sicut locutus est ad patres nostros,
 Abraham et semini eius in saecula.
 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat
 in principio, et nunc, et semper,
 et in saecula saeculorum. Amen.
 ! (. 4- 7 491# . 47. " ' 105\$ - + #* ' . & O / 0491# . # 35% 1 : 47 2 47 .
 ' 1# 6 : 4 . # & # 6 ; 17 2 : ' . ; % O . 4' + 0 < 3# , 4 (. : 47 2
 ' 04 ; 0 , ' - ' % , < . 0 - ' . .

La meua ànima magnifica el Senyor,
 el meu esperit celebra
 Déu que em salva;
 perquè ha mirat la senzillesa de la seua serventa.
 Des d'ara totes les generacions em diran benaurada,
 perquè el Totpoderós obra en mi meravelles:
 el seu nom és sant,
 i l'amor que té als qui creuen en Ell s'estén
 de generació en generació.
 Les obres del seu braç són potents:
 dispersa els homes de cor altiu,
 derroca els poderosos del tron
 exalta els humils
 Ompli de béns els pobres,
 i els rics se'n tornen sense res.
 Ha protegit Israel, el seu servent,
 s'ha recordat del seu amor
 com ho havia promès als nostres pares
 a Abraham i a la seua descendència per sempre.
 Com ho havia promès als nostres pares,
 a Abraham i a la seua descendència per sempre.
 Glòria al Pare, i al Fill, i a l'Esperit Sant
 Com era el principi, ara i sempre,
 i pels segles dels segles. Amén.
 Més honorable que els querubins i més gloriosa que
 els serafins, que sent Verge, donares a llum a Déu, el Verb.
 Et glorifiquem verdadera Madre de Déu.

* L'últim paràgraf en grec correspon a l'himne *Axion estin* atribuït a Sant Cosme de Maiuma († 773)

TIRANT ENTRA DINS DEL CASTELL DE CARMESINA

Tirant arriba a Constantinoble amagant la seva personalitat, i Plaerdemavida el condueix, sense més preàmbuls, al llit de la Princesa, on els enamorats passen la nit i consumeixen el matrimoni. Carmesina ho relata en present directe així: “–Mon senyor Tirant [...], no vullau usar de vostra bel·licosa força, que les forces d’una delicada donzella no són per a resistir a tal cavaller. No em tracteu, per vostra gentilea, de tal manera. [...] Ai, senyor! I com vos pot delitar cosa forçada? Ai cruel, fals cavaller! Cridaré! Guardau, que vull cridar! [...] Oh esperança de la mia vida, vet la tua Princesa morta!” Aquest famós capítol de la unió definitiva ha estat justament remarcat: és el relat, en primera persona, del patiment d’una desfloració. Fernando de Rojas utilitza el mateix procediment –el monòleg dramàtic femení– quan ens conta la unió de Melibea amb Calisto. La literatura de l’amor cortès no ofereix solució expressiva a la consumació sexual. Cal acudir, com últim extrem, si es vol explicitar aquest acte físic, a la comèdia llatina i trencar el *decòrum*. En transgredir aquest límit, a Calisto li espera el càstig de la caiguda del mur, i la mort. I a Tirant...? Igualment la mort.

12. *Hüseyini Peşrev* – Anònim otomà (s. xvi) Instrumental

Peça instrumental de tradició otomana que combina el mode *hüseyini* amb la forma *peşrev*.

13. *Hora may* – Anònim (s. xv)

Aquesta divertida *frottola*, que inclou entre altres el manuscrit Escorial B, va formar part del repertori interpretat a Milà en les noces d’Hipòlita Maria Sforza i Alfons, duc de Calàbria, a l’octubre de 1465. Es tracta d’una composició breu, la senzillesa de la qual facilita la intel·ligibilitat de la lletra. El fragment, el nucli del qual l’integren les veus de tenor, contratenor i soprano, presenta un segon contratenor que encara que es limita a doblegar el primer constitueix un precedent de les funcions sonores que en el futur assumiria la veu del baix en aquest tipus de repertori.

Hora may che fora son,
non vo’io esser piu monicha,
arsa li sia la tonicha
e chi se la vesta piu.

Stava nelo monastero,
chomo una cosa perduta.
Senza alcuno refrigerio
non vedea n’era veduta.

Hora may che son usita,
non vo’io esser piu monicha,
arsa li sia la tonicha
e chi se la vesta piu.

Ara que fora estic,
ja no vull ser monja,
que creme la túnica
i, encara més, qui la vesteix.

Estava al monestir,
com una cosa perduda.
Sense cap consol,
ni veia ni era vista.

Ara que n’he eixit,
ja no vull ser monja,
que creme la túnica
i, encara més, qui la vesteix.

TIRANT, CÉSAR DE L'IMPERI

Tirant entra triomfalment a Constantinoble amb les seves forces i els seus presoners, i és aclamat pel poble com el seu alliberador. Se celebren grans festes populars i al palau. L'Emperador, per premiar els grans serveis de Tirant, li atorga la mà de Carmesina, amb la qual cosa es vinculen la successió de la corona i el títol de Cèsar de l'Imperi grec, que també ha estat atorgat a Tirant. Se'n fa un pregó públic en mig de l'alegria de tothom. L'entrada triomfal de Tirant significa la culminació de la seua carrera militar i també la plenitud com a cavaller cortesà, atès que ha guanyat al remat la mà de Carmesina. És difícil no associar aquesta entrada amb la del rei Alfons V d'Aragó a Nàpols, en 1443, i amb el seu potentíssim testimoni arquitectònic, l'*Arco d'Aragona* del Castel Nuovo napolità. El lema del rei Magnànim –*pius, clemens, invictus*– i la iconografia, que, amb la presència dels nens músics –que podrien perfectament tocar un *Salve Regina*– compon una al·legoria al voltant del triomf de la pau, es podrien aplicar perfectament al triomf de Tirant.

14. *Salve, Regina* – Josquin des Prez (ca. 1450/5-1521)

D'entre tots els compositors de l'escola francoflamenca va ser Josquin el més excel·lent, a pesar que la seua figura quedara en un segon pla durant segles per l'impacte de l'obra de Palestrina. Després de servir com a membre del cor en la capella del duc d'Anjou, Josquin va ingressar en la capella papal en 1489, en la qual va romandre durant els cinc anys següents. Després de tornar a França, en 1503, va ser convidat a la cort de Ferrara on va estar uns pocs mesos a causa de la pesta. La resta de la seua vida van transcórrer a Condé com a prebost de la catedral, envoltat d'una fama notable i merescuda. La seua producció ingent inclou més de trenta Misses, motets i una gran quantitat de cançons, part de les quals van ser editades per Petrucci. Josquin va compondre dues versions de l'antífona *Salve, Regina*, una a quatre veus i una altra a cinc. Per motius que es desconeixen, aquesta última només s'inclou en les fonts ibèriques, entre les quals hi ha un manuscrit del segle XVI d'origen valencià. L'obra constitueix una bona mostra de la capacitat extraordinària de Josquin per a traduir en música la paraula.

Salve, Regina, mater misericordiae:
Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium ostende.
O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria.

Déu us salve, Reina i Mare de Misericòrdia,
vida, dolçor i esperança nostra.
A vós clamem, els desterrats fills d'Eva;
a vós sospirem, gemegant i plorant
en aquesta vall de llàgrimes.
Au, doncs, Senyora, advocada nostra,
gireu envers nostre aquests ulls misericordiosos,
i després d'aquest desterrament,
mostreu-nos Jesús, fruit beneït del vostre ventre,
oh, clement; oh, piadosa; oh, dolça Verge Maria.

EL MAL DE COSTAT DE TIRANT. LA MORT

Quan es troba a Adrianòpolis, Tirant, passejant vora el riu, agafa un “mal de costat” (una pneumònia) de sobte tan agut que sap que la seua mort s’acosta (*Io vegio la mia vita ja finire*). Rep els sagraments, fa testament a favor d’Hipòlit i redacta una carta per a Carmesina. Expressa el seu desig de ser traslladat a Constantinoble i mor pel camí cap a palau. La mort tan senzilla –fins i tot ridícula– és l’últim gest “heroic” del capità. Amb sentit obert, perquè ens preguntem: per què mor Tirant? Quin sentit vol donar Martorell a la caiguda fatal del seu personatge, encimast després de tants esforços, una fi d’aquesta manera tan prosaica? Ascètic? Nihilista? Paròdic? Allò cert és que el seu camí respectuós i cavalleresc ja no té sentit davant una nova realitat que afavoreix la pujada deslleial de cavallers com Hipòlit, que guanyen el poder comportant-se com a criats, sense respectar els codis aristocràtics. La mort de Tirant és, doncs, paròdica i nostàlgica, ridícula i excel·lent alhora.

15. *Io vegio la mia vita ja finire* – Anònim (s. xv) Instrumental

Strambotto de la lletra del qual únicament es conserva el primer vers. A tres parts, l’única font en què es troba és el manuscrit 871 de la Biblioteca de l’Abadia de Montecassino.

16. *Las Cañas* (final: ‘Sepamos como cayó’) – Joan Brudieu

Vegeu el comentari de la peça núm. 25 [Disc 1]. Seguint l’estructura del madrigal, Brudieu va subdividir la lletra de *Las Cañas* en set seccions articulades en un tot unitari; la que hem seleccionat ací és l’última. Malgrat les múltiples entrades imitatives, al llarg de la peça s’imposa un llenguatge musical polifònic tendent a l’homofonia, directament vinculat amb la tradició hispana del Renaixement.

–Sepamos cómo cayó.
–El caballo entropézó,
luego el Amor ha vencido.
Por el Amor queda el campo
y quedará,
que el es siempre vencedor.
¡Victoria! ¡Victoria, señores!
Faralara, lanfan.
¡Victoria en amores!
Fanfanfan, fanfanfan.

–Sapiguem com caigué.
–El cavall ensopegà,
i, per tant, l’Amor ha vençut.
Per l’Amor queda el camp
i quedará,
que Ell és sempre vencedor.
Victòria! Victòria, senyors!
Faralara, lanfan.
Victòria en amors!
Fanfanfan, fanfanfan.

17. *Mercé te chiamo* – Anònim (s. xv)

Ballata que va obtindre una certa difusió a Itàlia, segons demostra la reutilització de la seua música en una lauda. Entre les fonts en què es documenta hi ha els manuscrits de Montecassino 871 i Escorial B. D’estil homofònic i amb tendència a l’homoritmia, a cada vers li correspon una frase musical que finalitza amb un acord de sonoritat perllongada. Resulta especialment cridaner el passatge de cinc acords successius amb calderó que es

presenta en les dues seccions de l'obra, la finalitat de la qual no és cap altra que subratllar el sentit de la lletra seguint un recurs utilitzat per primera vegada en la Història de la música per Guillaume de Machaut (+1377) en la seua *Messe de Notre Dame*.

Mercé te chiamo o dolze anima mia,
mercé te chiamo o chara mia speranza,
mercé te chiamo o pellegrina mansa
mercé te chiamo ancora per cortesia.
Ay me che moro solo per te amare.
Oyme che moro e non me vol parlare.

Mercé, et cride, oh dolça ànima meua,
mercé, et cride, oh estimada esperança,
mercé, et cride, oh dòcil pelegrina
mercé, et cride, encara per cortesia.
Ai de mi, que muir sols per amar-te.
Ai de mi, que muir i no vol parlar-me.



Figura 21: Alessandro Botticelli, *Venere e Marte*. National Gallery de Londres

PLANY DE CARMESINA

El cos de Tirant és portat embalsamat a Constantinoble i exposat al temple de Santa Sofia. Carmesina veu el cos de Tirant i es lamenta dolorosament, plorant sobre el cadàver i besant-lo. Amb tanta força la fereix la pena que Carmesina comprén que també la seua mort és propera. Fa pública confessió dels seus pecats i dicta testament, en què nomena hereva l'Emperadriu, la seua mare. Però el seu pare, l'Emperador, mor abans pel dolor que li han produït el trist final de Tirant i l'agonia de la seua filla. Domina en aquests capítols la retòrica més pomposa i eloqüent imaginable fins al ridícul de les tragèdies de Sèneca, que es coneixien i recitaven a les tertúlies valencianes, on les traduïa especialment bé Roís de Corella. Tota l'elevada solemnitat tràgica de la paraula –paraula que juga, com sempre, al ritme i estil– al servei de l'acció dramàtica:

“...I, ab les mans tremolant, los ulls de Tirant obria, los quals primer ab la boca, après ab los seus ulls besant, així d'abundants llàgremes omplia, que semblava Tirant, encara mort, plorant la dolor de la sua Carmesina viva, planyent deplorava”.

18. *Heu dolor, Planctus Mariae* – Anònim (s. XIII)

Fragment del drama litúrgic de la *Visitatio Sepulchri* en versió del manuscrit 201 de la Biblioteca d'Orleans, que se suposa que procedeix del monestir de Saint Benoît-sur-Loire a Fleury. Correspon al plor de Maria Magdalena al costat del sepulcre, després de comprovar, en companyia de la Mare de Déu i de Maria Salomé, que es trobava buit. Malgrat la gran senzillesa, es tracta d'un dels fragments més emotius de tot el repertori dramàtic medieval, que no va trigar a adquirir personalitat pròpia i convertir-se en una peça independent.

Heu dolor, heu quam dira doloris angustia,
quod dilecti sum orbata magistri presencia!
Heu, quis corpus tam dilectum sustulit e tumulo?

Ai, quin dolor!, ai quina terrible i dolorosa angoixa,
perquè m'han privat de la presència del mestre!
Ai, qui s'ha emportat de la tomba el cos tan estimat?



Figura 22: Jean Fouquet, *Pietat*. Església parroquial de Nouans-les-Fontaines. (Indre-et-Loire)