

ESTUDIOS DE LITERATURA MEDIEVAL

25 AÑOS DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

EDITORAS

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ
ANA LUISA BAQUERO ESCUDERO

MURCIA
2012



Estudios de literatura medieval : 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval / editoras Antonia Martínez Pérez, Ana Luisa Baquero Escudero.-- Murcia : Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2012.

968 p.-- (Editum)
ISBN: 978-84-15463-31-3

Literatura medieval-Historia y crítica.
Martínez Pérez, Antonia
Baquero Escudero, Ana Luisa
Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

82.09"05/14"

1ª Edición 2012

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012



ISBN 978-84-15463-31-3

Depósito Legal MU-921-2012

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
C/ Actor Isidoro Máiquez 9. 30007 MURCIA

ALGUNS ASPECTES DEL TIRANT I LA MÚSICA

ANGEL LLUÍS FERRANDO MORALES
Centro Instructivo Musical APOLO d'Alcoi

RESUMEN:

Las referencias musicales que encontramos en cualquier texto medieval adquieren un mayor interés si la obra de la que hablamos es el *Tirant lo Blanc*. No queda prácticamente ningún aspecto de la obra que haya quedado fuera del estudio de los diferentes especialistas, pero sin duda uno de los menos estudiados es precisamente la presencia del léxico musical, su interpretación y el contexto donde aparecen dichas referencias. Acercarse al aspecto musical de la novela de Martorell es precisamente la voluntad de este trabajo.

Palabras-clave: música, *Tirant lo Blanc*, instrumentos, trompeta, *viula*, *símbols*, *entramesos*.

ABSTRACT:

The musical references we find in any medieval text elicit a much greater interest when the work we are dealing with is *Tirant lo Blanc*. Practically all aspects of this work have been studied by different specialists, except perhaps the musical lexicon, its interpretation and the context in which these references appear. The aim of this project is to get closer to the musical side of Martorell's novel.

Key-words: music, *Tirant lo Blanc*, instruments, trumpet, *viula*, *símbols*, *entramesos*.

Les referències musicals que podem trobar dins les pàgines del *Tirant lo Blanc*, encara que relativament poques per a una novel·la de la seua magnitud, presenten l'interés de ser un dels aspectes menys estudiats fins ara de l'obra de Martorell. La presència de lèxic musical, la seua interpretació i el context on aquestes referències hi apareixen, son encara un aspecte del que ens queda molta feina per fer. En aquest sentit el recent treball de Maricarmen Gómez Muntané és una magnífica aproximació a aquest aspecte concret de la novel·la⁹⁷⁶. L'autora situa immediatament el lector en el món sonor del *Tirant* i les seues acurades reflexions són ben encertades. La seua lectura és, doncs, imprescindible per a situar-nos. No tarda, però, en assenyalar que sense ser una font habitual d'estudi per a la musicologia –i sense ser un aspecte important per a Martorell–, la literatura pot ajudar-nos a il·lustrar o interpretar un moment històric del que no tenim dades musicals exhaustives⁹⁷⁷. Aquest és el cas que ara ens ocupa.

Al llarg de la novel·la⁹⁷⁸, l'autor del *Tirant* mostra un cert interés per ornamentar la seua obra amb referències musicals de diversa i variada naturalesa. Pel que s'ha vist, coincidint una vegada més

⁹⁷⁶ Gómez Muntané, Maricarmen, «El papel de la música en *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1490)», *Tirant*, 13, 2010, pp. 27-38. Vull agrair la generositat de la doctora Gómez per facilitar-me el buidatge de totes les cites relacionades amb la música que va realitzar per al seu treball. Ha estat una ajuda extraordinària per a la confecció d'aquest treball. L'article de Gómez serà, com no pot ser d'altra forma, motiu constant de referència al llarg d'aquestes paraules, encara que s'intentarà, en la mesura del possible, evitar la repetició de dades, referències citades i conceptes allà expressats. La seua lectura és, doncs, imprescindible i no tindria cap sentit que el present treball fos una reiteració de la informació que ja hi apareix al treball publicat a la revista *Tirant*.

⁹⁷⁷ Gómez Muntané, Maricarmen, «El papel de la música en *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1490)», *Tirant*, 13, 2010, p. 28.

⁹⁷⁸ Utilitzem per al nostre treball l'única edició filològica a hores d'ara, la darrera de les edicions d'Albert G. Hauf que segueix l'incunable de 1490 custodiat a la Universitat de València. De la seua pertinència i extraordinària cura són molts estudiosos que se'n han fet ressò, valorant-la a nivell textual, com la millor edició fins ara.

amb les paraules de Gómez, es tracta generalment de descripcions que no afecten al discurs estructural de la novel·la, sense cap referència geogràfica específica i sempre dins d'un marc comú. La activitat musical que es presenta és la quotidiana de l'època, el que la fa perfectament assumible, versemblant en la seua totalitat als possibles lectors⁹⁷⁹. Més encara tractant-se d'una novel·la, on una certa tendència arcaïtzant com la que presenta, forma part dels recursos de l'escriptor. Però el que no puc afirmar tant categòricament com ho fa Gómez⁹⁸⁰, és que per al nostre escriptor la qüestió musical no tinga cap interès. Ha de tenir-lo per força. Alguns estudis ens parlen d'un Martorell preocupat en extrem per la seua documentació a l'hora de la redacció –que arriba fins i tot al calc o al plagi– i que és eixa, entre d'altres, la característica que atorga al *Tirant* eixa qualitat realista, descriptiva i quasi documental que s'ha remarcat de forma reiterada en aquesta ficció novel·lesca⁹⁸¹.

Efectivament, i com veurem després, encara que es tracta de referències generalistes, de música funcional en la gran majoria dels casos, algunes d'aquestes referències presenten algunes particularitats que poden aportar nova llum en algunes qüestions concretes. De l'ús que en fa l'autor del *Tirant* també es desprèn la seua pertinència i el seu coneixement, al menys a priori, d'alguns aspectes tècnics. Pròpies d'una societat i una cultura en la que està immers Martorell, on la música està ben present a diari, aquestes referències ens serveixen, a més, per poder visualitzar una imatge de la vida cortesana, els propis usos en la pràctica musical i, fins i tot, un encreuament cultural ben evident que també es reflectirà en la música.

1. DOS EXEMPLES DE MÚSICA RELIGIOSA

Coincidint en una de les dos primeres referències que hi apareixen al text, trobem el cant religiós –que no litúrgic– com a la primera d'aquestes. No és en absolut una cosa significativa, perquè en els textos medievals –als menys els que han estat motiu d'estudi– la litúrgia i el cant religiós està ben present. El *Magnificat*, el cant que la església reserva per a la introducció de les grans festes i associat a la figura de la Verge Maria, apareix ben prompte (cap. 6) dins d'una mena de visió onírica. Podem afirmar, doncs, que estem davant d'un ús més que pertinent d'aquesta manifestació al voltant de la devoció mariana i per tant, ben adient per ser suport sonor del cant de les donzelles que acompanyen la visió de la Verge Maria.

E stant lo affigit rey en aquestes lementacions, posà lo cap sobre lo lit, e donà-li de parer que ves entrar per la porta del retret una bellíssima donzella vestida de domàs blanch, ab un petit infant en los seus braços, e moltes altres donzelles venien après d'ella cantant totes lo Magnificat⁹⁸²

La segona de les aparicions d'aquest cant tindrà un altre escenari i tot el que descriu acuradament Martorell ben be podria ser un retrat d'una processó medieval, que s'ha associat amb la del Corpus⁹⁸³ per la presència de molt del espectacle teatral que acompanya aquesta processó d'eixida del Rei amb tots els estaments presents. La descripció és ben suggerent i conté moltes referències musicals. A més dels *menestrals*, una colla independent amb activitat municipal i religiosa –dins i fora del culte i el temple–, també trobem els coneguts *entramesos*, ben presents i documentats per tot arreu a la festa

⁹⁷⁹ El fet de no presentar instruments o costums musicals específiques de cada lloc, podem entendre-ho també com una estratègia de l'autor per acostar-se al gran públic amb complicitat.

⁹⁸⁰ Gómez Muntané, Maricarmen, «El papel de la música en *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1490)», *Tirant*, 13, 2010, p. 28.

⁹⁸¹ Beltrán Llavador, Rafael, *Tirant lo Blanc, de Joanot Martorell*, Madrid, Síntesis, 2006, p.152. o Alemany Ferrer, Rafael, *Introducció al Tirant lo Blanc*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alzira, Bromera, 2007, p. 63, 81.

⁹⁸² Martorell, Joanot (M. Joan de Galba), *Tirant lo Blanch*, introducció i notes d'A. Hauf, vol. I, València, Tirant lo Blanch, 2005, p. 90.

⁹⁸³ Gómez Muntané, Maricarmen, «El papel de la música en *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1490)», *Tirant*, 13, 2010, p. 31.

del món medieval i els *tamborinos*, sempre actius a les manifestacions musicals de qualsevol processó (cap. 62).

Aprés dels menestrals, venien moltes maneres de entramesos [...] Aprés d'elles venien totes les dones de la terça retgla, no menys vestides de drap de seda burella que les monges, e cascuna portava en la mà un stadal, cantant totes lo Magnificat [...] Aprés venien totes les dones públiques e les qui vivien enamorades, e ab tots los ruffians qui anaven ab elles. E cascuna portava en lo cap una garlanda de flors o de murta perquè fossen conegudes; e si n'i havia neguna casada que se'n fos anada del marit havia portar en la mà una petita bandera. E anaven ballant ab tamborinos.⁹⁸⁴

2. UNS EXEMPLES D'INSTRUMENTACIÓ

Allarg de l'obra trobem nombroses referències als instruments musicals, molts d'ells documentats a l'època de la redacció de la novel·la. A banda de tots els citats per Gómez Muntané al seu treball, que en són la pràctica totalitat, crida poderosament l'atenció la instrumentació d'alguns fragments concrets i algunes eleccions instrumentals per part de Martorell. En primer lloc, dins l'àmbit bèl·lic trobem les diferents combinacions ben coherents de *trompetes* –la gran protagonista de la novel·la amb 81 referències en usos heràldics, militars i com a missatge⁹⁸⁵–, *anafils* –la trompeta àrab que comparteix espai i funcions amb la trompeta europea al món medieval que hi apareix en 9 ocasions– i els *clarons* amb 6 aparicions. Tots tres són instruments de metall i presentarien un cert caràcter polifònic i complementari entre ells. Evidentment l'elecció de Martorell, encertada altra vegada, atén a criteris tímbrics i de parentesc familiar per raó del material de construcció.

Seguint amb aquestes associacions tímbriques, dos instruments que hi apareixen menys però que cal esmentar ara, són la botzina i el corn. La botzina (2 referències) és un instrument que consisteix en una banya o en un tub corbat i produeix un so semblant al d'una trompa. S'usarà principalment per fer senyals a distància, per cridar gent, etc. Trobarem les seues referències fonamentalment dins l'àmbit de la caça, però també a les diferents activitats de la corona i la noblesa. Per aquesta raó, també hi apareix ben documentada a diferents textos oficials⁹⁸⁶ i a les nostres grans cròniques. Aquest és també l'ús que li donarà Martorell, situant-les, sempre en conjunt amb els altres instruments de metall, com a ofensiva sonora front a l'enemic, amb idèntica estratègia tantes vegades emprada pels propis àrabs (cap. 418).

E axí mateix, manà a tots los patrons que, com ferrien en l'estol dels moros, que fessen molt gran esclafit de trompetes e anafils e de botzines, de les quals Tirant havia fet fer molt gran forniment, e los altres ab bombardes e crits molt spantosos, a fi que-ls posassen lo diable al cors. E foren davant l'estol dels moros dues hores ans del dia, que l'estol dels moros no n'hagueren gens de sentiment; e ab molt gran fúria ells feriren en l'estol dels moros, ab l'esclafit tan gran de les trompetes e anafils e botzines e crits molt grans, e moltes bombardes que desapararen al colp.⁹⁸⁷

Clarament emparentat amb la botzina trobem el corn. Incidint en eixe parentesc, Martorell també els farà anar de la mà sempre que hi apareixen. Extremadament senzill, l'instrument no és més que una banya o closca de caragol de mar, amb un forat en el seu vèrtex per on s'insuffla l'aire. El timbre de tots dos instruments sembla similar al de la trompa, el que fa que moltes vegades hi apareguen junts com una mena de mixtura tímbrica amb aquest últim, versemblant per altra banda, però que limita la seua funcionalitat als tocs de senyals ja esmentats. Per aquesta raó, sembla més raonable parlar de corns i

⁹⁸⁴ Martorell, Joanot (M. Joan de Galba), *Tirant lo Blanch*, introducció i notes d'A. Hauf, vol. I, València, Tirant lo Blanch, 2005, p. 203.

⁹⁸⁵ Gómez Muntané, Maricarmen, «El papel de la música en *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1490)», *Tirant*, 13, 2010, pp. 28-30.

⁹⁸⁶ González Hurtebise, Eduardo, «Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, 1908, pp. 148-188. Amb el registre 282 apareix «una botzina de vori, ab una trena de seda negra, en que ha texides terraces blanques ab flors verdes e vermelles e alguns altres obratges de fil dor e de seda vermella, ab un boto de fil dor e de seda vermella e j· boto de seda negra», p. 177.

⁹⁸⁷ Martorell, Joanot (M. Joan de Galba), *Tirant lo Blanch*, introducció i notes d'A. Hauf, vol. I, València, Tirant lo Blanch, 2005, p. 1383.

botzines per una banda i de trompes per altra, entre d'altres coses perquè al llarg de l'edat mitjana –com han assenyalat molts estudiosos i hem pogut constatar als arxius– el terme *trompa* va tenir un significat molt més ampli, aplicat de forma general a diversos instruments de vent amb diferents funcionalitats, que depenent del context, podem situar dins l'àmbit de l'heràldica en totes les seues facetes o de la música instrumental. Potser per aquesta mateixa raó, Martorell no cita en cap moment de la novel·la el mot *trompa* i per això mateix, potser estem davant d'una nova mostra de versemblança de la novel·la tantes vegades esmentada. En la segona meitat del segle XV, certament, aquesta ambigüitat desapareix quasi en la seua totalitat i per tant, el nostre autor sols il·lustra la seua novel·la segons els temps.

Deixant de banda els instruments de metall, passem ara a observar altres combinacions instrumentals ben interessants. La primera té com a protagonista l'arpa. De les tres vegades que hi apareix, la primera d'elles no ho fa des del punt de vista estrictament musical, sinó com una comparació –en aquest cas negativa– davant la poca sensibilitat que tenen les mans del duc de Macedònia per a fer sonar un instrument tant delicat com aquest (cap. 134). En aquest sentit, cal destacar l'encert en l'ús d'eixe instrument concretament i no d'altre, separant-lo de la resta. També separant la condició cavalleresca, encara que vinculada a la cort, de la “real” del dia a dia dels nostres cavallers, lluny dels fastos, diversions i luxes de la cort.

O com són plenes de alegria les mies orelles -dix lo duch-, com sent paraules que no han neguna eficàcia de gent mal entesa! E com podeu vosaltres pensar yo fes tal cosa ne menys consentir, com ab tan gran treball de suor de sanch de nostres persones, nit e dia exercint les armes conservant aquell gentil orde de cavalleria, obrant tots dies contra los enemichs de la fe, no donant-nos a delits carnals ni dormir entre lançols perfumats ni algaliats, car les nostres persones no olen ni saben a res de tot açó, sinò que olen a ferro açerat; ne les nostres mans no són vehades de sonar arpa ni sturments, mas de tenir contínuament, nit e dia, la espasa al costat e altres armes offensives⁹⁸⁸.

Aquesta separació bé pot obeir a una nova manera d'entendre l'instrument, molt més íntima i pròpia de l'entreteniment privat. En eixe context adquireix un renovat valor i pertinència. Es tracta d'un instrument de reduïdes dimensions –encara que anirà estilitzant-se al pas del temps– i que desenvolupa a la perfecció aquesta pràctica. Documentat abundantment, aquest ús el trobarem moltes vegades a les diferents cambres de la cort⁹⁸⁹. El segon dels fragments on apareix el terme *arpa*, al que tornarem després, és un dels exemples més complets de l'obra pel que fa a la combinació de timbres instrumentals (cap. 154).

En les sues tendes los huns luyten, los altres salten; e juguen los huns a taules, los altres a escachs; los huns se fan folls, los altres asenats; los huns parlen de guerra, los altres de amors; los huns sonen laüt, los altres arpa; huns mija viula, altres flautes e cantar a tres veus per art de música⁹⁹⁰

Troblem també referències documentals de l'ús en la cort de l'arpa fins i tot en l'inventari de les pertinències del rei Alfons V. Sabem que l'arpa va estar cedida a 1414 i que també hi apareix a dit inventari un saltiri⁹⁹¹. Finalment, ara en plural, apareixen les arpes altra vegada. En aquest cas junt a una descripció de la gran festa pel casament de Tirant i Carmesina que, seguint la pauta versemblant, mostra diferents instrumentacions per a diferents tipus de cambres i fins i tot per a les torres i finestres que donen a les grans sales (cap. 452). Aquest és justament l'altre exemple del que cal parlar una mica més extensament. Martorell mostra pràcticament tots els instruments citats al llarg de la novel·la i fa amb ells una descripció acurada, presentant diferents espais i grups instrumentals⁹⁹². La coherència en els criteris d'elecció i combinatòria són notables.

⁹⁸⁸ Martorell, Joanot (M. Joan de Galba), *Tirant lo Blanch*, introducció i notes d'A. Hauf, vol. I, València, Tirant lo Blanch, 2005, p. 562.

⁹⁸⁹ En aquest sentit cal destacar els documents recollits per Rubió a les seues publicacions.

⁹⁹⁰ Martorell, Joanot (M. Joan de Galba), *Tirant lo Blanch*, introducció i notes d'A. Hauf, vol. I, València, Tirant lo Blanch, 2005, p. 663.

⁹⁹¹ González Hurtebise, Eduardo, «Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, 1908, p. 176.

⁹⁹² Gómez Muntané, Maricarmen, «El papel de la música en *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1490)», *Tirant*, 13, 2010, p. 33.

La música, partida en diverses parts per les torres e finestres de les grans sales: trompetes, anafils, clarons, tamborinos, charamites e musetes e tabals, ab tanta remor e magnificència que no-s podien defendre los trists de molta alegria. En les cambres y retrets, símbols, flautes, miges viules e concordades veus humanes que angelicals s'estimaven. En les grans sales, laüts, arpes e altres sturments qui donaven sentiment e mesura a les dances que graciosament per les dames y cortesans se ballaven⁹⁹³

En els dos fragments precedents trobem el terme *mija viola* al primer i *miges viules* al segon. El cas de la *viola* dins el grup dels cordòfons amb mànec ofereix altres particularitats. El terme està molt ben documentat al llarg de l'edat mitjana, referint-se a l'instrument tocat amb plectre (*ploma*) o amb arc, però presentarà en la seua escriptura diferents variacions i vacil·lacions fins al s. XVI. Les diferents utilitzacions de *viola* front a *viula* sembla ser un assumpte que ve de llarg i no del tot resolt⁹⁹⁴, malgrat que s'accepten el termes *viola*, *viola* i *mija viola* com a sinònims. No obstant, aquesta darrera convenció –acceptada però dins l'àmbit musicològic amb prou consens– no deixa de ser força curiosa, perquè en la essència dels sinònims està justament la denominació d'una mateixa cosa amb noms diferents, on certament no sembla massa adient que en forme part un adjectiu que determina el nom que acompanya⁹⁹⁵. En qualsevol cas, es tracta d'un cordòfon àmpliament documentat, amb una caixa de ressonància molt menys profunda i amb el fons pla, característiques que el diferencien d'altres cordòfons de l'època com el llaüt o la guitarra. El possible origen de la forma de tocar-la amb els dits, es produiria al anar evolucionant cap a la viola de mà i posteriorment, ja al segle XVI, cap a la nostra *viuela*. Aquesta, després de veure la primera de les traduccions al castellà –de la que aquest any és celebra el cinquè centenari de la seua aparició– sembla ser la més plausible. No obstant, l'assumpte no està tancat.

No obstant això, la coherència en la instrumentació del darrer fragment és ben evident. En primer lloc instruments de gran potencia sonora –anomenats precisament per aquesta qualitat instruments alts– junt amb la percussió presenten una combinació força versemblant i que, fins i tot, perdura a l'actualitat en el cas de la dolçaina –les “charamites” de Martorell, terme que encara s'utilitza col·loquialment– i el tabal. Per altra banda *charamites e musetes* comparteixen embocadura i tímbrica. En un segon grup trobem instruments que acompanyen el cant polifònic. Per necessitat haurien de ser instruments que presentaren eixa característica, el que fa més ferma la possibilitat de que la *mija viola* de Martorell siga la *viuela*. Les flautes doblant a la veu superior del cant trobarien la seua funció ben aviat. Finalment, els instruments de corda també agrupats. Tal vegada aquest siga el punt més discutible per la poca sonoritat d'aquests instruments, el que faria complicada una interpretació dins una gran sala. A més, tots dos instruments són instruments de cambra per excel·lència al segle XV. No obstant això, precisament aquesta curiositat pot ser motiu d'estudi⁹⁹⁶.

Un altre aspecte que cal valorar és el cas dels *símbols*. Sembla acceptat generalment que es tracta d'un instrument de percussió ben conegut per tots i que està efectivament present a la documentació i a la iconografia⁹⁹⁷. Però també potser un dels registres més petits de l'orgue. La denominació és habitual

⁹⁹³ Martorell, Joanot (M. Joan de Galba), *Tirant lo Blanch*, introducció i notes d'A. Hauf, vol. I, València, Tirant lo Blanch, 2005, p. 1451.

⁹⁹⁴ De les diferents edicions i corresponents criteris de cada editor, guanyà a priori el terme *viola*. No obstant, a l'incunable conservat a València de l'any 1490, pel que sembla que podem veure ara amb l'edició crítica de Hauf, apareix el terme *viula*, detall que potser havia passat inadvertit per els estudiosos que han utilitzat les edicions de Riquer o d'altres on el terme passa a ser *viola*.

⁹⁹⁵ Tot i acceptant que es tracta del mateix instrument, aquest assumpte es complica considerablement a les diferents traduccions que trobem, antigues o modernes. De les antigues cal destacar “viuela” a la de 1511 (Diego de Gumiel) o “mezze viole” en la de 1538 (Manfredi). Dins les modernes trobem “media viola” en la castellana (Vidal Jové) a partir d'altres edicions anteriors. Trobem “petite viole” a la francesa (Jean-Marie Barberà), “cithern” a la anglesa (Ray La Fontaine) o “Leiern” a l'alemanya (Vogelgsang). Víctor Gómez, a la seua edició de 1990 utilitza “mija viola” i Hauf a la de 1990 “mija viüla”.

⁹⁹⁶ Gómez Muntané, Maricarmen, «El papel de la música en *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1490)», *Tirant*, 13, 2010, p. 36.

⁹⁹⁷ Fins i tot apareix com a nota al capítol a l'edició que estem utilitzant com a base d'aquest treball.

i encara perdura a hores d'ara. Un registre que, degut a la petita dimensió dels seus tubs, podria estar present als orgues de mà que estan documentats també a la iconografia de la època. De fet aquesta primera opció, la del instrument de percussió, resulta una mica incoherent si no donem per bona la proposta de la *vihuela*. Les veus no tindrien cap suport si no estan acompanyades per cap instrument polifònic. La segona opció, però, sembla més adient per a la formació instrumental que ens proposa l'autor i podria ser una possibilitat plausible per acompanyar el cant polifònic de "concordades veus humanes" de les que ens parla l'autor del *Tirant*.

3. CONCLUSIONS

La tantes vegades senyalada versemblança de la novel·la de Martorell, les abundants referències històriques i els punts de contacte amb la realitat de la baixa edat mitjana fan que, malgrat ser una obra de ficció, el *Tirant* sembla en molts moments una crònica d'un esdeveniment històric i no gaire una ficció literària⁹⁹⁸. Aquesta qualitat de l'obra de Martorell, també la trobem en certa forma en el cas que ens ocupa. Encara que les referències d'àmbit musical no són força abundants com en altres textos, el que sí que sembla cert és la seua pertinència i l'autoritat en la seua utilització, al menys com a procés de documentació per a la confecció de la novel·la. També ho corroboren els abundants testimonis iconogràfics. Martorell reflectia, també en el cas de la música, el que estava present a la societat contemporània en el moment de la redacció de la seua obra.

Podem tancar aquest treball assenyalant, precisament, el seu caràcter extraordinàriament obert. Tot el que queda per fer és molt. Després de veure sols aquests aspectes concrets, pocs i breus, que solament estan citats al treball de Gómez Muntané de forma descriptiva, se'ns obre un camí per treballar. Queden moltes qüestions que, per la seua complexitat i per la falta d'espai, no podem assumir amb aquesta aproximació. Amb allò que s'ha dit, no obstant, es pot parlar d'un ús més pertinent i documentat –si es que no estava a la pròpia formació del mateix Martorell– del que semblava en primera instància. Encara que d'altres resten encara per desenvolupar i que seran, sens dubte, motiu de propers treballs.

⁹⁹⁸ Riquer, Martí de, *Aproximació al Tirant lo Blanc*. Barcelona, Quaderns Crema, 1990, p. 9.

LA BATALLA DESASTRADA: LA REITERACIÓN DE UN ESQUEMA NARRATIVO EN LA CRONÍSTICA DE AYALA

JORGE N. FERRO
SECRIT UCA BUENOS AIRES

RESUMEN:

En las crónicas de Pero López de Ayala podemos observar un esquema que se repite en el tratamiento de dos derrotas de las armas de Castilla, a saber la batalla de Aljubarrota (*Crónica de Juan I*) y la aventura sobre Granada llevada a cabo por el maestre de Alcántara (*Crónica de Enrique III*). En ambos casos se da la misma serie de elementos para llegar a un resultado desastroso. En ambas situaciones se reiteran el marco ético del relato y las mismas consideraciones sobre la doctrina tradicional de la guerra.

Palabras-clave: Crónicas, Pero López de Ayala, Castilla, guerra.

ABSTRACT:

In Pero López de Ayala's Chronicles we can observe a pattern which repeats in the procedure concerning to the narrative treatment of two defeats of the Castilian armies: the battle of Aljubarrota (Crónica de Juan I) and the adventure on Granada commandes by the Maerstre of Alcantara (Crónica de Enrique III). In both situations are given the same ethical frame of the narration and the same way of thinking on the tradiional war doctrine.

Key-words: *Chronicles, Pero López de Ayala, Castile, war.*

¿Puede resultar abusivo hablar de tópicos intracronísticos? Ciertamente. Pero al releer de corrido algunas crónicas, nos tentamos con ecos y paralelismos sugerentes. En la *Crónica de Enrique III*, por ejemplo, damos otra vez con el tema del prendimiento de un gran personaje (aquí es el duque de Benavente), con notables antecedentes en Ayala y también antes⁹⁹⁹, o con el de una derrota resultado de una serie de decisiones insensatas. Y en este último caso, aun cuando el número de ocurrencias no nos permite hablar estrictamente de un 'tópico', no dejan de resonar las correspondencias entre el relato de la Aljubarrota de Juan I y el de la disparatada incursión del maestre de Alcántara sobre Granada¹⁰⁰⁰, tanto en la secuencia narrativa como en los supuestos teóricos a cuya luz se consideran

⁹⁹⁹ Por poner algunos ejemplos, es imposible no recordar los dramáticos episodios del prendimiento y muerte del maestre don Fadrique (LÓPEZ DE AYALA, Pero. *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey Don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*. Ed. crítica y notas de Germán Orduna. 2 vols. Buenos Aires: SECRIT, 1994-1997: I, 268-272), y del asesinato del rey Bermejo (Id., II: 59-61) por el rey don Pedro y, fuera del corpus ayaliano, el del conde Lope Díaz de Haro por Sancho IV (cf. SARACINO, P. "El asesinato del conde don Lope Díaz de Haro. Desvíos y variantes en la *Historia hasta 1288 dialogada y la Crónica de Sancho IV", en Lía Galán y Gloria Chicote (eds.), *Diálogos culturales*. La Plata: Edulp., 2009: 469-479.).

¹⁰⁰⁰ En carta al rey, [...] "el maestre le fazia saber como el por amor de la fe de Ihesu Christo enbiara al rey de Granada su requesta; la qual requesta quel maestre Martin Yañes fazia al rey de Granada es esta: quel maestre dezia que la fe de Ihesu Christo era santa e buena, e que la fe de Mahomad era falsa e mintrosa. E sy el rey de Granada contra esto dezia, quel fazia saber que el se combateria con el e con los que el quisiese con ventaja de la meytad mas, en guisa que sy los moros fuesen dozientos quel maestre e los christianos quel avia de combatir fuesen çiento, e asy fasta mil o los quel quisiese de cauallo o de pie. E quel maestre avia enbiado dos escuderos suyos al rey de Granada con esta requesta, e quel rey de Granada fiziera prender los dos escuderos e fazerles mucha desonra. E por esta razon quel maestre avia acordado de partir luego de Alcantara e yrse derechamente para el reyno de Granada a leuar su demanda adelante" [fol. ccxcvii v]. Los textos de la *Crónica de Enrique III* están tomados de nuestra transcripción