

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

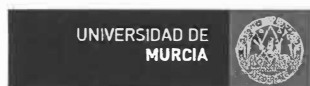
Literatura medieval-Historia y crítica.
Martínez Pérez, Antonia
Baquero Escudero, Ana Luisa
Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

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, 2.012



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

**ELS SONS COM A COMO A RECURS NARRATIU
EN JAUME ROIG.
UNA LECTURA ACÚSTICA DE L'*SPILL* ***

ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN
IES La Nucia / Universitat de València

RESUM:

L'*Spill* de Roig ha estat objecte de notables estudis des de les més variades perspectives: còmica, moral, satírica i ideològica. També s'ha assenyalat la presència de motius folklòrics, de tòpics, de referències bíbliques, patristiques... Aquest treball proposa una lectura del text roigià des de la perspectiva dels recursos sonors posats al servei de la narració. A més de la musicalitat pròpia de les rimes de Roig i dels jocs fònics que li són propis, hi ha una sòlida reconstrucció de la realitat a partir de riques referències sonores particularment creatives.

Paraules-clau: Roig, *Spill*, Imatge auditiva. Recurs sonor. Referència musical.

ABSTRACT:

The sound factor in Roig's narratives resources. An acoustic reading. This essay proposes a "Roigianesque" read text from the perspective of the sound resources in the service of storytelling. In addition to the natural musicality of Roig's rhythms, rhymes and phonics games, there is a solid reconstruction of reality made from its particularly creative and rich sound references.

Key-words: Roig, *Spill*, Acoustic image, Sound resources, Musical references.

* Avui fa un dia esplèndid, sol i núvols. A Àngels Blancafort i Jordi Martí i Vegué que, malgrat Roig, fan de l'*amicitia honesta* un art.

«Qui com oçells | passen chillant he sibillant | com
les çiguales, corps e cuquales; | van haucant dels
llops fent cant | sonant ses trobes» (*Spill*, Prefaci,
ii: vv. 142-149)

Hi ha en l'*Spill* de Jaume Roig una apel·lació al auditiu que no pot passar-nos desapercebuda¹⁰⁴⁸. L'univers sonor, com el literari, és el mirall convergent d'una societat i el seu temps, de lectures, imatges, sons i músiques que constitueixen el substrat que configura el pensament i la imaginació de la seva gent. Després dels traços caricaturescos del relat de Roig, «llibret de falla» dirà en lúcid qualificatiu la professora Peirats¹⁰⁴⁹, l'*Spill* ens permet una aproximació acústica a aquell món. Vers a vers es desplega davant nostre un escenari sorollós, quotidià, fins i tot groller, de vegades, però també un Roig subtil, perspicaç observador, colorista, mestre de l'escriptura i del saber escoltar. Les referències sonores contribueixen fonamentalment a la construcció dels personatges i de l'entorn escènic. Crits i veus assalten el lector: «la ressabida, | mudant veu, crida: | «No-n vull exir...» (II, ii: vv. 1279-1281); «perque-m fartava | me n'apartava, | de sentir crits, | remos, brogits, | he bregues braves» (II, iii: vv. 2471-2475); «Per llur fort plet | tots los vehins, | vells e fadrins, | se despertaren, | tots hi passaren: | tot

¹⁰⁴⁸ Les cites segueixen el text electrònic d'Antònia Carré, RIALC, 2000: www.rialc.unina.it/152.1.htm. Per a un text normatiu vegeu l'edició de Anna Isabel Peirats i l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2 vols. València, Generalitat Valenciana, 2010.

¹⁰⁴⁹ Anna Isabel Peirats, «L'*Spill* de Jaume Roig, de Mestre Grau a 'Sir' Joan Fuster i «Lopus-Rodó»?», en *Zeitschrift für Katalanistik* 16, 2003, pp. 87-110.

llur ruhido, l crits, apellido, l los fon poblich» (II, iii: vv. 2912-2919). En molta menor mesura, ja que l'*Spill* és novel·la urbana, es percep la presència de la naturalesa per mitjà de referències atmosfèriques o veus d'animals: «anuvolat l el cel trona» (III, ii: v. 7606-7607); «vibra parida l he cantarida » (III, i: vv. 1341-1342). I el mateix passa amb els sons d'objectes inanimats o d'instruments musicals, reduïts a presències fugaces: «morter de coure l de fet resona» (III, i, vv. 1950-1951); «sons de viola, l orgue, tanbor, l arpa, tamor l ffarà sonar» (III, iii: vv. 6386-6389). Finalment, s'ofereixen també referències directes a la música, certament escasses, circumscrites, en general, a l'àmbit de la diversió, la manifestació social o l'al·legoria¹⁰⁵⁰.

Entenc que el sonor està present en l'*Spill* a través de dos plans diferents. Un, d'ordre formal, relatiu a les estructures rítmiques dels versos¹⁰⁵¹ i als recursos fònics posats al servei del discurs. Un

¹⁰⁵⁰ No pot deixar d'observar-se una molt significativa absència: la de la idea de silenci. És certa la presència del verb callar, però aquesta acció física (no parlar, guardar silenci, cessar de plorar, cridar, fer soroll, cantar o tocar un instrument musical) no implica necessàriament la consciència sonora del silenci.

¹⁰⁵¹ D'aquest pla formal, que avui deixem de banda, voldria apuntar algunes consideracions. De vegades, s'ha assenyalat com a circumstància negativa a la recepció de l'*Spill* el fet d'haver estat escrit en vers i no en prosa (Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana. Part antiga. 4 vols.* Barcelona: Ariel, 1990, vol. IV, p. 10; observacions que també recull Josep-Antoni Ysern i Lagarda, «Retòrica, sermonari, exemplar i construcció textual de l'*Espill* de Jaume Roig», *Revista de Llengües i Literatures Catalana, Gallega i Basca*, 5 (1996-1997 [1998]), pp. 151-180, p. 152), subratllant-se la poètica a contracorrent de Roig, en el moment just en què s'està produint en la narrativa aquest procés, enormement suggestiu, de la transició del vers a la prosa com a estratègia creativa, que caracteritza les acaballes de l'Edat Mitjana i les primeres pulsions renaixentistes. Encara que tampoc falta qui, per contra i precisament, veu en això, en el recurs a la versificació, un tret d'originalitat. (Antònia Carré, «L'estil de Jaume Roig: la virulència i la comicitat», a *Estudis de Llengua i Literatura*, 4. Miscel·lània Badia i Margarit. Barcelona: PAM, 1984, vol. I, pp. 109-118). Però, tot i admetent una o una altra interpretació, entenc que els valors literaris de Roig són molt més subtils i interessants del que s'ha vingut assenyalant i que, una renovada lectura, més atenta a la naturalesa compositiva del text, suggereix molt fines observacions i un artífici tècnic que atorgaria noves dimensions al discurs de Roig. I és que, més enllà d'una certa estètica arcaïtzant (qüestions ideològiques, ús del vers com a vehicle per a la comicitat o el registre lingüístic popular), sembla existir una estratègia compositiva d'ordre rítmico-musical que revestiria els versos d'un caràcter *ethic*, permeteu-me l'expressió, que va més enllà d'aquesta notable i coneguda qualitat insistent dels versos roigians. "El metre emprat de Jaume Roig, amb el seu implacable martelleig d'accentos i rimes, sembla inseparable del seu pla" (Jordi Rubió i Balaguer, *Història de la literatura catalana*, vol. I. Barcelona: PAM, 1984, p. 364). És a dir, i deixo la pregunta en l'aire, obeeix l'estructura rítmica dels versos a un determinat ethos, tal com considerava llavors la teoria musical clàssica? Si això és així, convidaria identificar aquests ritmes i acarar-los amb el caràcter dels versos que articulen, i fins i tot es podrien estudiar des del punt de vista de l'estructura general de l'obra.

Des d'una perspectiva literària els versos roigians han estat objecte de diversos estudis. La professora Badia ja va apuntar que l'elecció obeeix a una actitud polèmica i no al rebuig de l'alta cultura. Els octosíl·labs de les noves rimades són reduïts a la meitat, adoptant la mètrica d'aquells versos més breus de les formes populars anomenades codolades, que alternen versos de vuit i quatre síl·labes, estructures més pròpies de la sàtira i l'humor. Versos de quatre síl·labes obligats a rimar modelen necessàriament el discurs. "Imposa –assenyala– unes limitacions dràstiques a la retòrica, a la sintaxi i fins i tot a la gramàtica, ja que en quatre síl·labes sovint no hi tenen cabuda els articles, les reposicions i les conjuncions. L'art literari de Roig, doncs cultiva l'el·lipsi, l'acumulació de verbs i de substantius i la simplificació de la sintaxi" (Lola Badia, «El saber i les lletres fins al 1500», a *Història de la cultura catalana. L'esplendor medieval* (segles XI-XV), Barcelona: Edicions 62, 1999, vol. I, pp. 71-124). No obstant això, per aprofundir en l'*ethos* rítmico-musical dels versos de Roig, caldria recórrer a la guia d'Aristides Quintilià, l'únic teòric antic que s'ocupa d'aquesta qüestió (Llib. II, 15 i per als aspectes tècnics de la teoria rítmica Llib. I, 14-19). Encara que el seu tractat *Sobre la música* no seria conegut directament en occident fins al s. XVI, sí va formar notablement part de la cultura musical medieval gràcies a l'àmplia difusió que va gaudir l'obra de Marcià Capella, qui va utilitzar nombrosos passatges de l'obra d'Aristides al seu *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Llib. IX, dedicat a la música). No és, doncs, un desgavell pensar que aquestes nocions arribessin a coneixement de Roig, qui, com a metge, va haver de tenir la música com a part del seu currículum universitari (*quadrivium*), com evidencien diverses referències en el text. Però també cal assenyalar que l'*ethos* no és exclusiu de l'especulació teòrica o de l'alta cultura, i pot trobar-se, encara avui, formant part d'alguns ritmes populars propis dels carrers i places valencianes i altres indrets, especialment en danses processonals, amb una simbologia concreta i que representen personatges o col·lectius de caràcter

altre, d'ordre conceptual, en què se centra la nostra comunicació, que atén al contingut del text i del que es pot extreure una variada tipologia de referències sonores. A més de l'especial cura de Roig al traçar el ritme de les rimes i l'intern, el que vertebrava els versos, també pot observar-se un notable interès pel resultat sonor derivat de la juxtaposició i concatenació de les paraules, d'al·literacions, de l'ús de dinàmiques expressions onomatopèiques, fonètiques *impresives* -que diria Bremond-, d'aquelles expressions que pertanyen al que s'ha denominat llenguatge *pregramatical*, com passa en aquestes acotacions on la seva fonosimbologia mereixeria estudi part: «si responia, l sols digues «buf», l avia «xuf», l si deya «baf», l tantost lo «çaf» l al cap sentia.» (II, i: vv. 1078-1083). Jocs fònics de caràcter avantgardista, llegits avui, i que no fan sinó subratllar la dimensió oral del text que ens ocupa. Jocs que es sumen a tants altres, concebuts també per l'oïda, mitjançant dinàmiques i descriptives expressions rimades¹⁰⁵².

Existeix també un Roig sensible dels petits detalls sonors, com posen de manifest alguns d'aquests versos, on és capaç, amb només uns traços, de evocar vivament una escena o un tret psicològic i que constitueixen bona mostra d'eixa estètica de l'objectivitat, d'altra banda tan medieval, on partint de l'objecte concret s'arriba a les emocions. Des de la nostra perspectiva acústica es tracta de vives observacions sonores amb les que Roig construeix imatges eficaces que retraten als individus, evocuen la vida popular¹⁰⁵³, i insuflen versemblança al relat. Passa així amb els detalls del obstinat so de les tisores del barber que acompanya amb el seu ritme monòton cants i balls. «Ho, si t'afaytes, l ser bon barber: l a ton plaer l cantant cançons, l ballant als sons l de les tisores l tots jorns dos ores, l prou guanyaras.» (I, i: vv.92-99).

Més enllà d'aquests i altres recursos expressius tècnics hàbilment emprats per Roig, les imatges auditives o la referència directa a instruments i repertoris constitueixen una suggestiva aportació al discurs de l'*Spill*. Les referències sonores conformen un conjunt heterogeni que incorpora formalment l'oralitat popular i l'al·lusió mitològica, allò religiós i el profà, l'emotiu i el sociològic, la pintura de caràcters i l'àgil descripció d'escenes, a més d'observacions d'índole teòric musical, organològica o relatives a formes musicals d'un determinat repertori.

PER LA SEVA NATURALES POPULAR O CULTA.

Algunes de les referències es caracteritzen per presentar trets gnòmics, que semblen impregnar els versos i atorgar la vivacitat i desimboltura de la frase feta i la factura oral. Bon exemple d'això és aquesta acotació: «He, publicat l lo testament, l de continent l me renegua: l no m'abrigua l de res de dol; l lo flaviol l traguí sens çera; l roba sançera l cert no-m dexa» (I, i, vv. 60-69). On el

religiós, històric o de crítica social. Els més excel·lents i documentats d'aquests ritmes corresponen als anomenats de *Corpus*, com el que representa la lluita entre la virtut i els pecats capitals, anomenat de *Moma*, i altres que responen a expressions més mundanes, com els ritmes anomenats d'*Arquets*, *Cavallets*, *Llauradors*, *Magrana*,... També hi ha un determinat *ethos* en el ritme de *Nans i gegants* que, a l'esmentada simbologia religiosa, a l'homenatge o la crítica social, pot afegir una component còmica i una buscada complicitat amb el públic. I encara caldria afegir a l'adstrat rítmic de Roig el de les cobles populars, de l'estil que després s'anomenarà cant d'*Albaes* (una introducció de tabalet i dolçaina que dona pas a un cant a capella, després del qual els músics tornen a interpretar la melodia o tornada per connectar amb una altra cobla o cantada o finalitzar). La riquesa d'aquest patrimoni es pot consultar a la col·lecció de la Fonoteca de Materials de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Finalment, cal pensar en la presència significativa de tambors als carrers, acompanyant processons, rogatives, avisos..., que van haver de marcar aquell temps de pesta. Com sigui, no sembla casual la concepció rítmica dels versos de Roig.

¹⁰⁵² «La cort de Roma l aura sentir l he departir l tan gran error. l Revenedor l ffeu tal parell: l hun cos tan bell, l alt com planço, l ab un beço l chich, caguaniu, l sech, renadiu, l fflach, setmesi, l avar, mesquí, l menjabonico, l caguapoquico, l sart, mirmido, l pus ver capo, l so 'nparellada» (II, i, vv. 816-833).

¹⁰⁵³ El quotidià pot venir evocat auditivament a partir de senzilles observacions com el so del *morter de coure*, que Roig fa sonar a la memòria del lector / oient: «La francolina l tantost a coure, l morter de coure l de fet resona: l per llur persona l ne va la casa l a tall de spasa, l a sac o strall.» (III, i, vv. 1948-1955).

terme “flabiol”, instrument aeròfon tradicional¹⁰⁵⁴, funciona en un context de naturalesa econòmica, estretament relacionada amb frases fetes, pròpies de la parla de Callosa d’en Sarrià¹⁰⁵⁵ i de la Marina, de l’estil, encara en ús, de «mai et veuràs amb cera a les orelles », o alguna altra variant, aquestes com a advertència davant una despesa desmesurada o frívola¹⁰⁵⁶. També de caràcter sentencios és aquesta altra, extreta d’una sèrie o encadenament de frases proverbials: «Cert infinits l ne se scarnits. l Qui les doctrina l pert diçiplina, l en va te scola, l llava ragola, l repasta tests, l ab l’om de fets l qui dorm rahona, l al sort sermona l he missa canta, l la serp encanta» (III, i: vv. 1581-1592). On ve a dir-se que allò que es raona¹⁰⁵⁷ (aquí com a sinònim de “parla”) en somnis, fins i tot el més elevat (*e missa canta*), cau en oïdes sordes.

Al costat d’aquests elements de registre popular, Roig, que en tants aspectes beu de poetes com Marcial o Juvenal, entre d’altres, recull una única referència sonora presa de la literatura culta, en la qual fa seva la imatge homèrica de les sirenes i els seus fascinants cants (*Odisea*, lib. XII). Imatge poètica que, d’altra banda, potser siga una de les que millor ha estat assimilada per l’imaginari popular. «Ffogir, fogir l a veles plenes l de tals serenes l encortadores, l ffalses cantores: l a tots encanten.» (III, i, vv. 288-2193).

RETRATAR L’ÀNIMA.

La pintura de caràcters és sempre una de les dificultats serioses amb les quals s’enfronta tot escriptor. L’estratègia de Roig per aconseguir-ho consisteix en l’acumulació i intensificació d’elements considerats determinants per dibuixar, no tant el personatge, com la seva manera de relacionar-se amb el món. Confessat l’objectiu *didascàlic* de l’obra¹⁰⁵⁸, Roig fixa la seva atenció en un objecte de naturalesa profundament negativa i pulsions bestials al que anomena dona. Però les seves descripcions no parteixen, com podria esperar-se, dels aspectes externs, que passen pràcticament desapercibuts. Roig fa un hàbil ús de la indefinició. En la seva exploració dels trets psicològics i morals de la criatura genèrica¹⁰⁵⁹, pren un registre naturalista, i indaga en la dimensió física, corpòria, en la profunditat anatòmico-fisiològica fins i tot, del personatge i les seves circumstàncies. Fixa Roig la seva atenció en aquells trets que contribueixen a crear un ésser frívol, difícil i, si més no, desagradable, si atenem a les referències sonores amb què l’associa. *Ab agres sons*¹⁰⁶⁰ dirà en el millor dels casos. Acústicament la naturalesa de la dona roigiana s’explica des d’un crescendo sonor, que arrenca amb la dringadissa dels seus collarets, «hun jhesarant, l vaja cantant»¹⁰⁶¹, i arriba a les més grotesques i brutals de les expressions, quan Roig s’acarnissa detallant un ric mostrari de rumors i sorolls corporals obscens. En

¹⁰⁵⁴ De fusta i embocadura bisellada, longitud i distribució d’orificis variable, pot estar fet de canya o fusta de boix i sol anar acompanyat del tamborí.

¹⁰⁵⁵ «Troband em ‘n aquesta vall l Callosa, per els morts fuyt, l ocis, trist, sens fer fruyt.» (Consulta, vv. 9-11).

¹⁰⁵⁶ El flabiol forma part d’altres frases fetes en el sentit de perseguir a un individu inútilment perquè faci alguna cosa: “anar darrere amb el flabiol sonant”.

¹⁰⁵⁷ Roncar, parlar en somnis i raonar, en moltes ocasions, funcionen en la parla popular encara com a sinònims o van associats amb ironia.

¹⁰⁵⁸ «Descrivir pus façilment l he mostrar no subtilment, l sols rimat portant l’estil, l les dones tenir l en vil l comportant les virilment» (Consulta, vv. 16-20).

¹⁰⁵⁹ Els personatges femenins són mers estats o manifestacions de l’immutable, la condició perversa de la dona, per aquest motiu prescindeix de descripcions concretes sobre l’aspecte extern d’aquests. S’individualitza l’estat, no el personatge.

¹⁰⁶⁰ «De tals liçons l ab agres sons l sovent n’ohia l he soferia» (II, i: vv. 837-840).

¹⁰⁶¹ «Tot lo pensser l qual elles tenen l quant marit prenen, l es sia noble: l de bens ni moble l si-s vol no tingua, l solament vingua l de gran linatje, l almenys paratje l o gentilea. l Si te pobrea, l si es orat, l porte daurat l hun jhesarant, l vaja cantant, l no se n’esglayen; l ni gens s’esmayen l si sap jugar l hun exovar l tot en un dia» (Prefaci, iii: vv. 436-455).

efecte, Roig abandona aviat aquell registre encara, si es vol, amable i el retrat es torna molt més dur. Descobreix la cara més agra d'aquesta dona enemistada amb el món i recorre per això a un sol verb, però enormement descriptiu, que repetirà fins en tres ocasions: grunyir. «Ffuy açceptat | per mon parent | molt caramente, | ab gran plaer; | per sa muller, | renyant, gronyint | he presomint | ffos fill bastart, | anavar 'n part | els dents croixint» (I, II: vv. 1124-1133)¹⁰⁶². No satisfet encara amb això, tracta de perfilar millor el seu retrat ressaltant altres característiques sonores de tan desgraciada criatura i, encara que introdueix ara una certa comicitat no exempta de maldat, el context segueix sent demolidor¹⁰⁶³. I és que la dona roigiana gruny quan està desperta, però quan dorm, no podria ser d'altra manera, a més ronca: «Si s'adormia, | tantost roncava. | Molt m'enujava | cascun nit »(II. I: 420-423). Manifestacions, després de tot, d'aquest peculiar bestiar de Roig, on, per als homes, esdevé més fàcil domesticar els més variats animals que domar una dona¹⁰⁶⁴: «... onsos fa lluyten, | grues ballar; | el ca callar ...» (III, i: vv. 374-376). Però encara hi ha un pas més en el crescendo sonor descriptiu d'aquesta naturalesa física i moral de la femella. Un Roig «faller»¹⁰⁶⁵ i sense fre, si se me permet la *boutade*, posa tota la seva capacitat d'observació sonora en un últim i cruel retrat, més propi d'aquests pobres éssers infernals del Bosco, contemporani del nostre autor, o de Brueghel, ja en la centúria següent. La dona roigiana, com la d'aquests pintors flamencs, manifesta la seva misèria moral a través d'una vida sexual que transgredeix grollerament les convencions socials i religioses i, per això, esdevé en un ésser cacofònic. Així, i a propòsit de les pràctiques sodomites de aquella, Roig donarà curs a la faceta més cruel del seu art per a la descripció¹⁰⁶⁶.

RETRATAR LA SOCIETAT I ELS INDIVIDUS.

El paper social de la música en la societat valenciana en res difereix de la del seu temps arreu d'Europa. En l'*Spill*, la música, cantar, ballar, sonar forma part de la diversió i l'educació dels individus des d'una perspectiva aristocratitzant, la mateixa que uns anys després descriurà Castiglione al seu *Il cortigliano*¹⁰⁶⁷. Però aquesta educació en l'exquisit, en Roig, és capaç de coexistir amb preocupacions més burgeses: «En aquell jorn, | de çert, entorn | tre çentes liures | despes en viures; | tots y menjaren | he ben ballaren | a llur plaer. | Lo desplaer | ffon meu a soles» (II, i: vv. 327-335). «Acompanyada | de fabres pardos, | ab balls, alardos, | cans e cançons, | ab molts brandons, | ella tornava. | Si may guosava | dir d'on venia, | «Com?», responia | ab gran furor» (II, i: vv. 746-755).

És clar que, si la música adorna i entreté l'individu, té també la seva dimensió social, col·lectiva. Es manifesta, de vegades, en un entorn de celebració a la qual contribueix dotant-la d'ostentació i solemnitat, com il·lustra el passatge de la «Gran professo», ric en detalls que retraten “acústicament”

¹⁰⁶² «Ella, qui resta | superbiosa, | tota briosa | los hulls regira, | tota-s remira, | gronyint flastoma» (II, i: vv. 304-309). «Primer, volent | la solaçar | he abraçar: | a totes parts | ariçons, carts, | porca crespina, | no tenen spina | pus fort punyent! | Porçell grunyent | tota la nit | era 'n lo llit» (II, i: vv. 392-402).

¹⁰⁶³ «Molt m'enujava | cascuna nit. | Sovint al llit | se orinava | he freçejava. | D'alre podfa | quant li venia | son ordinari: | sens pus penssar i, | cames e cuxes, | les calçes fluxes, | tot se n'omplia; | drap si-s metia, | ab tal olor | he tal color | com Deu se sap, | llança-va-l drap | per los racons, | davall caxons, | entre la palla.» (II, i: vv. 422-441).

¹⁰⁶⁴ «Mas la malvada | muller elada | ffer corregible, | es imposible: | no-s pot domar» (II, i: vv. 391-395).

¹⁰⁶⁵ S'ha d'entendre, és clar, com el gust per l'exagerat, grotesc, quan no groller, que caracteritza l'estètica tradicional de molts monuments fallers.

¹⁰⁶⁶ «...ocultament, | obrant natura | de podridura, | d'umos corruptes: | sovint –no y duptes– | serguantanetes, | serps, granotetes, | rates penades, | fferes alades | he baboynes, | per draps, cortines | volen e van; | cranchs, polps s' i fan | dits conpanyons, | semblants royons, | moles diformes | de leges formes | he mostrouses. | Mes son ventoses | d'ordre mig buyt, | d'aygues conduyt; | tabal, tanbor, | par la remor | de llur costat: | ventositat, | grossa vapor | de llur fredor | dins engendrada | en la yllada, | molts sons fa fer, | com fa troter | de Llenguadoch» (III, i: vv. 3234-32-65).

¹⁰⁶⁷ «D'ell aprengui | de ben servir, | armes seguir; | ffuy caçador, | cavalcador | dels bons dels regnes, | bona ma 'n regnes, | peu y sperons; | de tots falcons | hi de sparver, | ginet, coser, | de çetzeria, | menescalia, | sonar, ballar, | ffins a tallar, | ell me-n mostra» (I, i: vv. 188-203). Per a la música en *El cortesà* vegeu especialment Llib. I, cap. X.

l'escena i on la imaginació visual i sonora de Roig dota el relat dels significats més profunds¹⁰⁶⁸. Aquesta dimensió, en altres casos, és present en petites rebel·lies. Una de les referències més interessants de l'*Spill*, ens l'ofereix el passatge d'eixes monges que es lamenten murs endins del convent, ja que van prendre els seus vots a la força. «Puys som restades | encarçerades, | per força meses, | nostres empreses | devem seguir. | No-ns calç tenir | vots fets per força, | cascuna torça | a l'orde-l nas! »¹⁰⁶⁹, Versos certament excepcionals perquè Roig, per una vegada, recull la lletra d'una cançó, tot i que encara no he pogut identificar o determinar si és invenció literària del nostre autor.

Especialment suggestives són les referències d'ordre escènic o situacional, on el sonor té una funció narrativa central i que, en certa manera, funcionen a manera de petits micro-relats encaixats en el discurs general de l'*Spill*: l'entrada sorollosa de la casada en la església¹⁰⁷⁰, els planys, complantes i cobles de l'enterrament on el difunt va aver de ser el marit¹⁰⁷¹, les monges que fan escapades en secret i viuen la llibertat dels nois, es banyen a la mar i, a temps, canten amb veus encara sense mudar¹⁰⁷².

ORGANOLOGIA ROIGIANA.

Al llarg de l' *Spill* diferents referències a instruments musicals donen profunditat al paisatge sonor de l'univers Roig. No obstant això, amb poques excepcions, la presència d'aquests instruments, detallats més avall¹⁰⁷³, té un sentit figurat o irònic, més que sonor¹⁰⁷⁴. «Trenta batalls | han en llur seny, | per bell desdeny | sonen ensemps: | aço 's, al temps | doblen, repiquen; | so que pratiquen | no-s pot entendre, | ni menys conpendre | s'antencio» (III, i: vv. 648-657). Quan sonen físicament ho faran, això sí, en tot el seu esplendor, com passa en la recreació de l'entrada de Jesús a Jerusalem, «sens sons clangir | d'anafils, trompes | –tals reals pompes», que inevitablement pot despertar en el lector d'avui el ressò d'aquella altra “marxa triomfal”, la modernista, la de Rubén Darío. Perquè en efecte, el més fi Roig sap canviar hàbilment de registre i, com qui no vol la cosa, dibuixar en l'aire la mateixa filigrana

¹⁰⁶⁸ «Gran professo | molt singular | fffeu areglar: | primer les creus, | ab altes veus | los coronats | he ordonats | Pange cantant, | los llechs portant | llum en les mans, | los senys sonans | he les campanes | sens mans humanes | pels campanas. | He, com tornas, | [...] | De fet ordena | res no s'i vena | dema diumenge, | he no s'i menge | carn per algu: | tothom deju | vingua scoltar | lo sant orar. | Volgue-s vestir | a missa dir | del sagrament | solempnament; | ades cantant, | ades plorant» (II, ii: vv. 1782-1826).

¹⁰⁶⁹ «Per la lliço | del Martilogi, | qui conta-l vogi | que fa la luna, | canta la una | cant pus plazent, | diu alta-ment: | «Puys som restades | encarçerades, | per força meses, | nostres empreses | devem seguir. | No-ns cal tenir | vots fets per força, | cascuna torça | a l'orde-l nas!» | Semblants cantas | totes los ohen, | ab Amen clohen | llur bon acort, | van se n'a l'ort, | dexten lo cor» (II, iv: vv. 3420-3441).

¹⁰⁷⁰ «En miss'antrava | com ja preycaven; | si no-s llevaven | per ella totes, | si feya botes; | lles que-s llevaven | l'ffort se besaven, | ab dos premudes | he revengudes; | tostemps torbava, | e s'aturava | lo preycador | per la remor | del convidar | he saludar» (II, i: vv. 604-618).

¹⁰⁷¹ «Dona ja vella | hi viu portar | a soterrar. | Sobre lo cos | moltes, grans plors | ffeyen, e plant: | l'huna, cantant, | alt endexava | he coblejava, | maldient fort | la falsa mort | per massa tost | aver desbost | dona semblant, | darrer lexant | lo marit viure» (II, ii: vv. 1402-1417).

¹⁰⁷² «He desfregades | com hom, exir | de nit – texir | per la çiatut – | a pas cuytat | fffent cavalcades; | he les vesprades | d'aguost anar | camí de mar | a la banyada; | en la tornada, | minyonegant, | venir juguant | joch de mantades. | Al jorn tornades, | canten a prima | ab sa veu prima, | no gens mudades» (II, iv: vv. 3508-3525).

¹⁰⁷³ Observeu que en aquest món no hi ha cap menció a la *xirimia* o *doçaina*, aquest instrument tradicional (de vent fusta i doble llengüeta) que tan identificatiu esdevindrà de la música valenciana, encara que, bé és veritat, no en exclusiva, com evidència la seva distribució en Europa.

¹⁰⁷⁴ «Vos ja us pixau | en la çabata; | la nostra guata | vos ne portau; | molt cavalcau | tort en la sella, | ffa u la scarsella | o curt cambal? | Sonau tabal | o cornamusa? | Tambe s'i husa | sonar llahut, | he lo vellut | de tripa groch, | e calçar çoç | pus alt lo dret» (II, i: vv. 784-799). «Per bon solas | he festegar, | ffer t'a mengar | d'un gras vedell; | [...] | sons de viola, | orgue, tanbor, | arpa, tamor | fffara sonar. | Apres dinar | reposaras» (III, ii: vv. 6378-6391). «Saquet, ventosa | he tabalet, | albaranet | al coll lliguat, | vime tallat, | no y ha res tal» (III, i: vv. 1800-1805). «Per dir canso, | tambor sonar, | massa cuytar, | primer exir, | be feu morir | cremada nua | la filla sua | lo duch bastart» (III, ii: vv. 473-480)

colorista i sonora que un dia donés glòria a l'americà. Coses dels clàssics¹⁰⁷⁵.

Sonen en un altre lloc els instruments de més clara identificació cristiana, les campanes. Voltegen en la també colorista descripció d'aquella altra desfilada processional que hem vist més amunt. «Los senys sonans | he les campanes | sens mans humanes | pels campana(r)s.». I quan no ho fan canvien, segons Roig, el destí de Jaume el Bo, rei d'Aragó i el d'una assetjada València: «Ffon li mester, | perque-s salvas, | que se-n pujas | per repicar | al campanar | de Sent Viçent; | la gent valent, | si s'o pensas | qu'ell repicas, | poguera-l pendre» (III, i: vv. 864-873).

Organología roigia

PERCUSSIÓ:	Membranòfons	<i>Tabal, tambor, tamor</i> ¹⁰⁷⁶
	Idiòfons	<i>Senyal, campana</i>
VENT ¹⁰⁷⁷ :		<i>Cornamusa</i> ¹⁰⁷⁸ , <i>vellut de tripa</i> (gaita), <i>anafil</i> ¹⁰⁷⁹ , <i>trompes</i>
CORDA:	Polsada / colpejada	<i>Llaüt, psaltiri</i> (<i>saltiri</i>), <i>arpa</i>
	Frotada	<i>Viola</i>
TECLA:		<i>Orgue</i>

TEORIA MUSICAL I REPERTORI.

El segle de Roig, com és sabut, és temps de canvis profunds, també en el musical, encara que la societat valenciana sembla aliena a moltes d'aquelles transformacions, per això no trobin reflex en l'*Spill*. Afloren, en canvi, idees pròpies de la teoria musical antiga i res suggereix que l'autor estigui al corrent de les puixants novetats que sorgeixen en altres llocs. Quan Roig parla de *cançons novelles*, en realitat repeteix una idea perfectament assentada en l'hermenèutica cristiana. És a dir, amb el naixement de Jesús, el Nou Testament ve a configurar-se com la via de compliment de tot el que significava i anunciava l'Antic Testament. Així ho van interpretar ja als evangelistes i els pares de l'Església. Roig, amb la seva «he pastura (r) s certs, | essent desperts | vetlant ovelles, | cançons novelles | angels cantans, | manifestans | "Deu nat!" hoyren» (III, ii: vv. 5037-5943), no fa més que recollir una qüestió molt present en la religiositat de mitjans del s. XV, i d'acord amb el que està passant ara també en la pintura, en què proliferen les representacions de Maria i el Nen Jesús, on aquest arruga i esquinça les pàgines de l'Antic Testament per mostrar que el Nou entra en vigor¹⁰⁸⁰.

Les analogies teològico-musicals, molt del gust medieval, troben espai en un altre passatge, en el qual s'estableix un paral·lelisme entre les taules mosaicques i el salteri del rei David. Però aquests significats al·legòrics, que solen portar a la bellesa (el físic com a símbol de l'invisible), en Roig

¹⁰⁷⁵ «Humil entra, | no ab rigoer | mas ab amor, | simplicitat, | benignitat; | no faustuos | mas poderos | senyor regnant; | rey no portant | davant bandera | ni gent guerrera | entorn armada, | la spas'alçada, | pali brocat, | carro daurat, | alt, trihunfal, | ceptre real, | coron', anell, | [...] | sens sons clangir | d'anafils, trompes | – tals reals pompes | als reys tirans, | gentils, profans, | del mon lexant–; | no cavalcant | cavall cosser | mas en somer» (III, ii: vv. 6602-6634).

¹⁰⁷⁶ També "tambor" o "timbal". Vegeu Marià Aguiló i Fuster, Pompeu Fabra i Manuel de Montoliu, *Diccionari Aguiló. Materials lexicogràfics* Vol VIII. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1934.

¹⁰⁷⁷ Les classificacions tradicionals distingeixen entre vent fusta i vent metall, però l'organologia antiga no s'ajusta a aquestes divisions pel que crec més encertat mantenir aquí la denominació genèrica de "vent".

¹⁰⁷⁸ Realment Roig pot referir-se a dos instruments ben diferents que reben el mateix nom. Un al·ludeix a una trompeta llarga de metall, amb un pavelló molt ample i, enmig de la seva longitud, una rosca gran. L'altre, designa un instrument rústic, compost d'un bot o sac de pell i diversos tubs on es produeix el so.

¹⁰⁷⁹ Trompeta recta morisca d'uns 80 centímetres de longitud.

¹⁰⁸⁰ Roger van der Weyden, La Verge i el Nen (ca. 1435), Museu del Prado. Colyn de Coter, Virgin and Child Crowne by Angels (1490-1510), The Art Institute of Chicago, o l'anònima Die Madonna auf der Rasenbank (ca. 1470-1480), Augustinermuseum, Friburg, entre altres.

condueixen a una seriosa advertència¹⁰⁸¹.

El text ofereix una curiosa distinció etimològica entre *psaltiri* i *saltiri*: el primer referit als Salms¹⁰⁸² i el segon, a l'instrument de corda premuda¹⁰⁸³, al qual assigna deu cordes per subratllar que la setena i la novena han de ser preservades de rompiment, en un passatge que, interprete, és deutor, també, de la teoria musical grega. Entenc que remet a la vella teoria de la consonància de nombres i música -de nou Aristides Quintilià-, on la héptada és igual a «puresa»¹⁰⁸⁴ i la enéada és «música»¹⁰⁸⁵. És clar que “puresa” i “música” (aquí tinguda per harmonia¹⁰⁸⁶) són conceptes irreconciliables amb la concepció roigiana de la dona, d'aquí els versos «he per servir | cordes setena | he la novena | de rompiment, | per el ponent | tan perilloses, | de frauduloses | dons t'absenta». I una lectura d'aquest mateix passatge en clau teològica conclouria: la dona pecca, o empeny a fer-ho, contra el setè i novè manament: *No robaràs. No consentiràs pensaments ni desitjos impurs*.

El passatge encara ens ofereix una altra referència musical en els versos «ab harmonia | he melodia | tots temps sonar». Les dues forces que fomenten el discurs musical a occident: verticalitat i horitzontalitat. Harmonia i melodia, ambdues possibles en un instrument polifònic com és el salteri, encara que, una vegada més, els termes admeten aquí una doble significació real i simbòlica¹⁰⁸⁷.

Determinades formes musicals apareixen en les pàgines de l'*Spill*. Són referències a determinats balls i altres repertoris propis de la música religiosa: *bel dança, baxadançar, missa, osanna, Pange, psalmodia*. En efecte, festes i balls estan ben presents en la vida dels personatges roigians. El text al·ludeix als dos tipus de dansa que es podia trobar en una festa elegant, l'anomenada alta i la baixa

¹⁰⁸¹ «He si felment | ta vida activa | he volitiva, | elecció, | a la lliço | divina gires, | jorn he nit mires | la curial | lley e moral | qual Deu trames | per Moyses | en dues taules | – sols deu paraules, | tres sobiranes, | les set humanes –, | jou tot cortes, | prou llauer pes | de tollerar, [...] | He l'instrument | lo qual descriu | lo rey Daviu | en son Psaltiri | – ha nom saltiri, | fet de deu cordes –, | ffes que-t recordes | ab harmonia | he melodia | tots temps sonar. | He per servir | cordes setena | he la novena | de rompiment, | per lo ponent | tan perilloses, | de frauduloses | dones t'absenta» (III, ii: vv. 6204-6243).

¹⁰⁸² No hi ha cap altre llibre de la Bíblia tan musicalment concebut ni que hagi deixat una influència tan clara en la música com el Saltiri o Llibre dels Salms. Per a la seva importància musical, encara que limitat principalment a l'àmbit de la Reforma, vegeu la seva entrada en Richard F. French, “Salteri”, a Don Randel (ed.), *Diccionario Harvard de Música*. Madrid, Aliança, 1999. És interessant subratllar l'observació de French en indicar que «estructuralment, els versos dels Salms estan formats per meitats paral·leles que poden estar relacionades com a idea i reexposició de la idea (sinònim), com a idea seguida d'una idea contrastant (antitèticament), o com a antecedent i conseqüent, sent completada la primera per la segona (sintèticament)». Estructura que es correspon amb l'habitual disposició de motius, semifrases, frases, etc., que articulen la música occidental.

¹⁰⁸³ Instrument de corda polsada, caixa de ressonància plana i nombre variable de cordes que va gaudir de gran popularitat entre els segles XII i XV. Cal assenyalar també que el salteri o cítara, com l'arquitectura de les esglésies, són a l'edat mitjana símbol del món invisible i comporten un significat al·legòric. El saltiri funciona com una analogia de la Sagrada Escripura, on la caixa de ressonància –recull De Bruyne- és símbol de la realitat, de la història, i les seves cordes, els instruments que estesos sobre la història fan brollar el sentit místic dels esdeveniments. Edgar de Bruyne, *L'estètica de l'Edat Mitjana*, Madrid, Visor, 1994, p. 244.

¹⁰⁸⁴ Doncs «dins de la dècada és l'únic nombre que ni és produït geomètricament a partir d'altres ni produeix un altre» (III, 6). Vegeu Aristides Quintilià, *Sobre la música*, Luis Colomer i Begoña Gil (eds.), Madrid, Gredos, 1996, p. 183.

¹⁰⁸⁵ «...perquè el nou és el primer que està compost dels nombres que representen les tres raons consonants».

Ibid.

¹⁰⁸⁶ L'harmonia és tinguda en l'*Aritmètica* de Nicòmac com la qualitat alhora estètica, moral i física resultant de la unió d'un just equilibri entre les parts, la proporció i la disposició dels seus components, una definició que pot ser aplicada a les altres arts.

¹⁰⁸⁷ En un altre lloc el sentit figurat serà un paral·lel culte d'expressions més populars del tenor “tot són flors i violis” o la seva negació. «De tal preycar, | a mon parer, | es tal plaer | lo escoltar | com del contar | d'altri florins, | he dels hoyns | les armonies | he melodies | – han ne delit: | quant han hoyt, | lo so 's passat – | quin sera stat, | ni reçar | ni recontar | no u espereu, | sols hoyreu: | «Be han sonat, | be ha preycat, | a mon plaer». | Axi çerter | ne pres a mi: | l'alt que hoy | molt me plague, | mas no cabe | en mon vexell» (III, iv: 891-904).

dansa. El primer grup el constituïen balls en què els dansaires saltaven alegrement i aixecaven les cames, eren balls més dirigits a joves i oferien ritmes més vius. El segon grup o baixa dansa, es tractava de balls lents, en què els peus rarament s'alçaven de terra en les evolucions dels dansaires, de caràcter més solemne eren propis de majors i de ritme lògicament més assossegat. Amb el temps, la combinació seguida de balls així contrastants donaria la forma musical *suite*. «Les dames, prestes | al bel dançar, | baxadançar | may hi fallien»¹⁰⁸⁸.

De naturalesa ben diferent són misses, himnes, hosanna i salmòdies. La missa, és la principal cerimònia del culte catòlic i s'articula al voltant de dos moments essencials, la consagració i la comunió. Roig al·ludeix en diverses ocasions a les ordinàries i una única vegada a les cantades, però no ofereix més detalls, encara que sabem que, quan escriu Roig, les misses cantades o solemnes, les que aquí interessen, es caracteritzaven per portar polifonia i eventualment instruments¹⁰⁸⁹. En tot cas, el context tampoc ens ajuda a aprofundir més i l'única referència té un sentit figurat. «Qui dorm rahona, | al sort sermona | he missa canta, | la serp encanta.» (III, i: vv. 1589-1592). Poc ens diuen també els termes *osanna* i *psalmodia*¹⁰⁹⁰, que recull el passatge dels vv. 6866-6891¹⁰⁹¹, on l'expressió «ab nous estils» podria suggerir referència als profunds canvis que està experimentant la música a mitjans del XV, però la veritat és que s'ha d'interpretar en el mateix sentit teològic de l'esmentat passatge dels pastors, on s'entonen «cançons novelles». Finalment, la referència al *Pange [lingua]*, en el passatge de la «gran professio» permet un major aprofundiment. Es tracta d'un dels càntics (himnes) que han gaudit de major fortuna en l'esdevenir de la litúrgia llatina. «Ab altes veus | els coronats | he ordonats | Pange cantant». Diversos detalls ens ajuden a escoltar l'escena. Si atenem al v. 1758: «Dema disapte» i, més endavant, als vv. 1804-1808: «he tot lo clero | llegint, vellant | he contemplant | tota la nit, | el Sant Sperit», en al·lusió a l'adoració nocturna i vigília pròpia del Divendres Sant, ha de deduir-se que es tracta de l'himne atribuït a Venancio Fortunato, *Crux fidelis - Pange lingua*, i no el que escriguera Tomàs d'Aquino¹⁰⁹². Noteu també l'absència d'instruments en aquesta processó, musicalment només protagonitzada pels càntics i el toc de les campanes.

Aquestes poques pàgines han tractat de posar de relleu un concret aspecte de l'art narratiu de Roig, apuntant la possibilitat que els ritmes dels seus versos constitueixin una estructura orgànica i identificant el ventall de les seves variades referències sonores. Sens dubte, enriqueixen el seu món

¹⁰⁸⁸ «En lo plujos | – temps enujos –, | ab moltes guals | ffeya fer sales | he bells convits | dies he nits, | ab los grans fochs | molt plasents jochs, | bastir castells | per bavastells, | moms e gran festes. | Les dames, prestes | al bel dançar, | baxadançar | may hi fallien: | totes venien | ben abillades | he divisades» (I, ii: vv. 685-702). On Carré recull «bel dançar», figura en l'edició d' Escrivà «bell triscar» (*Espill*, Vicent Escrivà (ed.), València, Institució Alfons el Magnànim, 1981, p. 55), el que reafirma la nostra lectura.

¹⁰⁸⁹ La missa, com a forma musical complexa, experimentarà canvis importants entre els segles XIII i XIV, quan comencin a agrupar peces d'origen diferent per formar un tot comú coherent i polifònic, generalment escrit a tres veus, com passa amb les anomenades misses de Tournai, Barcelona, Tolosa o Besançon. Ja en el XIV, Guillaume de Machaut escriurà la primera missa a quatre veus, la coneguda *Messe de Notre-Dame*. Des del punt de vista de la seva concepció temàtica, fins a Trento, podien trobar tres tipus o categories: les anomenades *de tenor*, les *misses paràfrasi* i les *misses paròdia*. Les *de tenor* presenten un determinat tema integral que s'encomana generalment a aquesta veu principal. Les *de paràfrasi* desenvolupen lliurement un tema donat i les *misses paròdia* adopten models ja existents

¹⁰⁹⁰ *Osanna* (Hosanna) és fórmula d'aclamació hebrea que està integrada en el *Sanctus* de la missa. La *psalmodia* forma part de la litúrgia cristiana des de data primerenca i es distingeixen normalment tres tipus: antifonal, responsorial i directa.

¹⁰⁹¹ «He tocant palmes, | alguns cantant, | altres ballant, | qui preçehien | he qui seguïen. | [...] | ab nous estils | molt reverien | he benehien | ab psalmodia | lo qui venia, | rey, redemptor | he salvador | en nom de Deu, | ab clara veu | he totes hun crit: | «Ffill de Davit | alt, osanna!» (III, ii: vv. 6866-6891).

¹⁰⁹² La versió del temps de Passió, atribuïda a Venancio Fortunato: «Pange lingua gloriosi proelium certaminis» (Canta, llengua meva, la gloriosa batalla), mentre la del Corpus i text aquinià diu: «Pange lingua gloriosi corporis mysterium» (Canta, llegua meva, el misteri del cos gloriós). Sobre himnes, estructura i mètrica vegeu Juan Carlos Asensio, *El cant gregorià. Història, litúrgia, formes...* Madrid: Alianza, 2003, pàg. 288-294.

literari, però, més encara, ens descobreixen un talent perceptiu excepcional que, com en altres grans de la literatura, es manifesta en aquest veure amb l'oïda. La lectura acústica de l' *Spill* dota al seu autor d'una nova dimensió i de major profunditat de la que podrien suggerir altres perspectives més habituals. En tot cas, pragmàtic, les seves tècniques per suscitar, visualitzar i fer sentir constitueixen els atributs del seu magisteri. Només per això, Roig, que arrossega tant estigma ideològic, mereix, si més no en el narratiu, *sonant ses trobes*, ser escoltat de nou.