

MUSICA MEDIEVAL AL MES ENLLA

Albert Toldrà i Vilardell

Abstract

According to the Middle Ages anthropomorphic and anachronical conception, in the other world -in heaven and in hell- they play, listen and dance different musics, vocal and instrumental, mystical hymns or torture shapes. There is too a defined and giving legitimation liturgical and musical collaboration between heaven and earth's church, which devils try to sabotage. And different heavenly and hellish attitudes, from pleasure to absolute condemnation, towards human musicians and musics.

Key Words: Music, liturgy, other world, angels, devils, heaven, hell.

Resum

Segons la concepció medieval, antropomòrfica i anacrònica, al més enllà -al cel i a l'infern- s'executen, escolten i ballen diferents músiques, vocals i instrumentals, himnes místics o formes de tortura. Hi ha també una definida i legitimadora col·laboració litúrgico-musical entre el cel i l'Església terrenal, que els dimonis intenten sabotejar. I diverses actituds celestials i infernals, des de la complaença a la condemna rotunda, cap a músics i músiques humans.

Paraules Clau: Música, liturgia, más allá, ángeles, demonios, cielo, infierno.

El més enllà, el món dels morts o l'àmbit sobrenatural són concebuts a l'Edat Mitjana d'una manera antropomòrfica i anacrònica, és a dir, a imatge del propi món medieval conegut: al cel i a l'infern hi ha corts i palaus, oficis, festes... Això val també per a la música que s'hi interpreta, s'hi escolta i fins i tot s'hi balla.

Com veurem a partir de textos i iconografia medievals, al cel se senten cants d'àngels i sants, però també una nombrosa orquestra instrumental. L'aspecte més interessant n'és, sens dubte, la col·laboració musical litúrgica entre els àngels i l'Església terrenal, col·laboració que naturalment contribueix a atorgar legitimitat a Roma, però alhora també confirma uns determinats usos i formes musicals.

L'infern, en canvi, és el regne del caos, del soroll, la cacofonia vocal i instrumental, i de la persecució. Els instruments musicals, la música mateixa, es tornen eines de tortura en mans dels dimonis, que, d'altra banda, boicotegen com poden l'esmentada col·laboració litúrgica eclesiàstico-celestial.

Música celestial

De la mateixa manera que la llum o el perfum, la música és un dels atributs del cel, ja des de les descripcions clàssiques òrfiques¹, en contrast amb l'infern, regne del soroll i la percussió -família musical clarament marginada al cel, malgrat el seu favor popular-.

Els habitants del cel són melòmans, i es complauen fins i tot amb la música terrenal, interpretada per algun músic excepcional, com ens relata Alfons X el Savi al miracle marià de Rocamador: la Verge, complaguda, fa davallar una candela sobre la viola de Pedro de Sigrar, virtuós i devot joglar².

Al mateix s. XIII Cerverí de Girona, també dit Guillem de Cervera (...1259-1285...), trobador àulic de Jaume I i Pere el Gran, dedica a aquesta qüestió un poema, *Si cel que ditz entre saig e jutglar*. Déu fa nogensmenys miracles a través dels joglars, diu: *que grans vertutz volc Deus per juglars far*. Hi ha també un important precedent professional: *Sans Genis ac offici de juglar/ ez amet Deu e servic leyalmen*; finalment, fa una possible referència al protagonista del miracle d'Alfons el Savi: *La candela d'Arraz fo de juglar*³.

Sant Vicent, a principis del s. XV, ens fa algunes curioses imatges musicals; dins el context d'una soporífera comparació moral entre els oficis del palau reial i l'Església, els joglars, amb les seues tres formes de cant, equivalen als penitents⁴. Una altra al·legoria musical, ara sobre els *6 punts de cants*, o les sis notes musicals medievals -les sis formes morals de vida-:

*La primera, ut, veu infernal, blasfemant. La segona, re, veu criminant, diffamant. La III^a, mi, veu mundanal, negociant. La IIII^a, fa, veu corporal, sopllicant. La V^a, sol, veu spiritual, en contemplant. La VI^a, lla, veu celestial, en glorificant*⁵.

I Eiximenis, al *Libre de les dones*, interpreta anacrònicament el versicle bíblic -*Cumque caneret psaltes, facta est super eum manus Domini* (4Reg 3, 15)- en què Eliseu rep l'esperit profètic gràcies a l'*art special* de la música:

*Helizeu, propheta, cant volia en si despertar l'esperit a prophetar, tocava devotament son laüt, e en aquell so, loant Déu, se escalfava en devoció fins que lo seu sperit prophetava*⁶.

1. Hieros Logos. *Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. A. Bernabé (ed.), Madrid, Akal, 2003, p. 242.

2. Alfonso X el Sabio/Jesús Montoya (ed.), *Cantigas*. Madrid, Cátedra, 1997, cant. 2, p. 99: *Esta é como santa Maria fez en Rocamador decender húa candea na viola do jogar que cantava ant'ela. ...Pedro de Sigrar/ que mui ben cantar sabia/ e mui mellor violar (...) De com'o jogar cantava/ Santa Maria prazer/ ouv', e fez-lle na viola/ húa candea decer*.

3. *Los trovadores. Historia literaria y textos* (3 vols.). Martí de Riquer (ed.), Barcelona, Ariel, 1989, p. 1582.

4. Vicent Ferrer/F.M. Gimeno Blay i M^a.L. Mandingorra Llavata (ed.), *Sermonario de san Vicente Ferrer del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia*. València, Ajuntament, 2002, p. 431: *...et sic iuglaris a tribus vocibus canit, scilicet tenor, et quinta, et octava: tenor dando in pectore cum manu; quinta, cum fletur alendando, et octava, cum gemegatur, etc*.

5. Vicent Ferrer/Gret Schib (ed.), *Sermons*, vol. 3. Barcelona, Barcino, E.N.C., 1975, p. 231.

6. Francesc Eiximenis/F. Naccarato (ed.), *Lo libre de les dones* (2 vols.). Barcelona, Departament de Filologia Catalana de la Universitat de Barcelona/Curial, 1981, cap. CCCLXXVI.

El dominic Arnau de Lieja, al seu *Alphabetum narrationum*, obra de la primera meitat del s. XIV -traduïda al català com *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet*-, relata d'altra banda, en un curiós exemple satíric, com la música pot ser resultat d'un càstig diví: la vídua de *Gedegulfo* se sorprèn en sentir a dir que el cadàver del seu difunt marit fa miracles; diu: "Axí fa *Gedegulfo* miracles con fa lo meu forat detràs!" Llavors el seu anus comença a cantar, *que li cantave en divendres, majorment quan parlave, e quescuna veguade que parlave li cantave molt sutzement*⁷.

La música celestial és sens dubte superior a la terrenal, i més complexa: polifònica, precisa l'influent dominic fra Luis de Granada (1559)⁸, i provinent de l'harmonia de les esferes, diu l'escolàstic Villalón (1538-1542)⁹. I tanmateix, la música terrenal pot ésser un mitjà material per a l'elevament místic, com al conegut cas de l'*Oda a Salinas*, que fra Luis de León dedica a aquest amic *vihuelista*¹⁰.

La inefabilitat sol ésser present a l'hora de descriure-la; sant Vicent ho fa explícitament, remetent a la vida d'ultratomba: en parlar dels àngels que transportaran els salvats, el dia de la resurrecció de la carn, diu que *los angels iran cantant tres cobles; lo so no-l sé; lla en paradís lo sabrets*¹¹.

La música celestial té efectes màgics sobre els humans: un religiós, en sentir el cant d'un àngel a través del d'un rossinyol, perd la noció del temps i roman tres-cents anys *raptus*, en arrobament místic i amb suspensió de les funcions vitals¹²; Alfons el Savi en fa una versió galaico-portuguesa¹³.

Ens la descriuen els afortunats viatgers o visionaris que han accedit a sentir-la: Dante, que s'embadaleix en escoltar la melodia mística -*Lì si cantò non Bacco, non Peana, / ma tre persone in divina natura* (Paradís, XIII, v. 25-26)- i l'harmonia de les esferes, sobrecolidora fins i tot per als legs en la música, i que mena el poeta a l'arravat espiritual¹⁴.

7. Arnau de Lieja/J.A. Ysern Lagarda (ed.), *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet*. Barcelona, Barcino, 2004, ex. XXX.

8. Fray Luis de Granada, *Guía de pecadores*. Valladolid, Miñón, s.d., ll. I, cap. 9, p. 103: *¿Qué será oír aquellas voces angelicas, y aquellos cantores y cantoras, y aquella música tan acordada, no de cuatro voces, como la de acá, sino de tantas diferenciadas voces, cuanto es el número de los escogidos?*

9. Cristóbal de Villalón/J. M. Martínez Torrejón (ed.), *El Scholástico*. Barcelona, Crítica, 1997, p. 307: *...todo el mundo, el cielo y la tierra, se conservan y rigen conforme a música y armonía ordenada. ...Los gentiles usaron en los templos músicas para el sacrificio y honra de los dioses, imitando a la música celestial, porque dezían que los dioses se conservaban con música en el cielo. Y por esta causa muchas naciones usaron cantar y tañer diversos instrumentos en los entierros de los defuntos, considerando que las ánimas, después de dexados los cuerpos, vuelven a gozar de aquella música que primero tuvieron en el cielo, la qual sin comparación excede a la de acá.*

10. *A cuyo son divino/ El alma, que en olvido está sumida, / Torna a cobrar el tino/ Y memoria perdida/ De su origen primero esclarecida (...)* *Traspasa el aire todo/ Hasta llegar a la más alta esfera, / Y oye allí otro modo/ De no percedera/ Música, que es de todas la primera. (...)* *Oh! Suene de contino, / Salinas, vuestro son en mis oídos, / Por quien al bien divino/ Despiertan los sentidos, / Quedando los demás adormecidos.*

11. Ferrer/Gret Schib (ed.), *Sermons*, vol. 6, p. 276. La versió llatina, a Ferrer/F. M. Gimeno Blay, *Sermonario...*, p. 529: *Et portando, angeli cantabunt tres cantilenas...*

12. Ferrer/F. M. Gimeno Blay (ed.), *Sermonario...*, p. 41: *...exemplum de religioso qui audiendo in orto quandam rossinyol, angelum antanem quod per CCC annos stetit raptus quod non comedit neque bibit.*

13. Alfonso X el Sabio, op. cit., cant. 17, p. 166: *Como santa Maria feze estar o monge trezentos anos ao canto da passaryna, porque lle pedía que lle mostrasse qual era o ben que avian os que eran en paraíso. ...un monge, que rogar-ll'ia sempre que lle mostrasse/ qual ben en paraís'á (...)* *oyu hûa passarinna/ cantar log' en tan bon son/ que sse escaeeu seendo/ e catando sempre' alá./ Atan gran sabor avia/ daquel cant' e daquel laís, / que grandes trezentos anos/ estevo assi, ou mays, / cuidando que non estevera/ senon pouco...*

14. Paradís, XIV, v. 118-129: *E come giga e arpa in temprá tesa/ di molte corde, fa dolce tintinno/ a tal da cui la nota non è intesa (...)* *une melode/ che mi rapiva, senza intender l'inno./ Ben m'accors'io ch'elli era d'alte lode, / però ch'à me venia "Resurgi" e "Vinci" / come a colui che non intende e ode./ Io m'innamorava tanto quinci, / che 'nfino a lì non fu alcuna cosa/ che mi legasse con sì dolci vinci.*

També del s. XIII, a la *Legenda Aurea*, el relat hagiogràfic de Iacopo da Varazze, ho experimenten Josafat, a la seua visió de l'exèrcit de cantors del paradís, i el legendari arquebisbe carolingi Turpín, que en un éxtasi sent cantar els àngels del cel¹⁵.

I a les *visions* cèltiques d'origen irlandès: la de Tundal o *Visió del monestir de Clares Valls*, traducció catalana dels s. XIV-XV del text llatí de mitjan s. XII, on Tundal sent les alabances a Déu dels màrtirs, al segon cel¹⁶:

...e tenien denant faristols d'aur, en què havia libres escrits en lletres d'aur, e cantauen a nostre Senyor "Aleluya" ab càntich nouell. E ere tan dolç aquell cant e aquella melodia, que, de totes les altres coses que hagués vistes e hoïdes, tota ànima oblida tan tost que vna veguada hagés hoïdes les veus d'aquels¹⁷.

La visió de Trictelm, un relat de Beda el Venerable a *Historia ecclesiastica gentes anglorum* (ll. V, cap. XII), traduït al català al s. XIV amb el títol *Ço que recompta lo hom que torna de mort a vida*, on Trictelm hi sent *veus molt dolços d'aquells qui cantauen, que hanc oreylla semblans hoir no poch, jo hoí aquí¹⁸*. I el *Viatge del vescomte Ramon de Perellós y de Roda, fet al Purgatori anomenat de Sant Patrici*, de finals del s. XV, suposat viatge del vescomte català i en realitat versió de la llegenda celta d'Owein, transcrita al llatí pel cistercenc Hug de Saltrey entre els s. XII i XIII; els dos arquebisbes que reben Ramon de Perellós al paradís *cantaren molt dolsament vna manera de cansó que yo a ma vida no auia hoïda¹⁹*.

Al *Testament* de Bernat Serradell (1422-1424) l'experiència sensorial del contacte amb el sobrenatural inclou perfums, imatges, i lògicament, música vocal i instrumental: *la gran dolçor qui naixerà dels esturments/ e dels cants dolços plasents/ angelicals,/ que ell, oblidant cuites e mals,/ reposarà²⁰*.

El cant dels àngels pot ser també el senyal de la manifestació sagrada; la música apareixerà sovint a les escenes d'hierofania, al davallament a la terra d'éssers sobrenaturals, celestials; segons el *Misteri d'Adam i Eva* (s. XV-XVI), representat a la *Roca* corresponent a la processó del Corpus de València, des del s. XVI, al moment de la creació humana Déu pare davalla sobre la terra: *se obri lo sel, ab molta música mentres que baixa; hi, en ser en terra, para la música²¹*.

A la religió cristiana naturalment la hierofania principal és el naixement de Crist, en el qual, afirma sant Vicent, els àngels interpreten un conegut himne llatí: *et angeli cantabant "Gloria in excelsis*

15 Santiago de la Voràgine, *La leyenda dorada* (2 vols). Madrid, Alianza, 1982, respectivament, p. 802 i 849.

16 Un fragment de la versió portuguesa, a *Poesia e prosa medievals*. M. E. Tarracha (ed.), Lisboa, Ulisseia, 1998, p. 136: *E cantavam a Nosso Senhor seu cantar novo com aleluia. E tão doce era e tão saboroso aquele cantar que, depois que a alma ouviu uma vez, olvidou e esqueceu todas as cousas que ante houve passadas.*

17 Ramon de Perellós/R. Miquel (ed.), *Viatge al purgatori de sant Patrici; Visions de Tundal y de Trictelm; Viatge d'en Pere Portes a l'Infern*. Barcelona, 1917, p. 75.

18 Perellós, op. cit., p. 90.

19 Perellós, op. cit., p. 35.

20 "Blandin de Cornualla" i altres narracions en vers dels segles XIV i XV. A. Pacheco (ed.). Barcelona, Ed. 62, 1983, p. 24.

21 *Teatre Bíblic. Antic Testament*. Ferran Huerta Viñas (ed.), Barcelona, Barcino, 1976, p. 101.

Deo”, etc²²; també, a la consuetud mallorquina per a la nit de Nadal, transcrita al s. XVI, l’àngel anuncia la bona nova als pastors cantant-los el *Gloria in excelsis Deo*²³. I segons el *Vita Christi* de sor Isabel de Villena (1497), durant el part de la Verge els àngels toquen *diversos instruments de música de singular harmonia* mentre els tres caps angèlics, Miquel, Rafael i Gabriel canten a la Verge durant el part, i sant Josep els fa *la tenor*:

*E, així, ells quatre començaren son cant ab solemnitat, dient: “Marie virginis fecundat viscera,/ vis sacri flaminis non carnis opera;/ carens originis, labe puerpera,/ Dei et hominis dans nova federa.”*²⁴.

Una segona hierofania es produeix a la mort de la Verge, en què davalla el seu fill en persona, i els presents *començaren a sentir la gran melodia angèlica*²⁵

El fenomen es repeteix també amb els sants; músiques angèliques sonen contínuament al voltant del vaixell que transporta les relíquies de sant Esteve cap a Constantinopla²⁶, o a les levitacions quotidianes de Maria Magdalena ermitana; segons Lieja, *ab les sues pròpies orelles oý los dolços e melodioses cants que ells cantaven*²⁷; i segons Eiximenis, *sancta Magdalena que, VII vegades lo jorn, la levaven alt en l’ayre sants àngels cantants*²⁸.

I a la mort dels destinats a la glòria; sant Gregori, als seus *Diàlegs*, escrits cap al 593 i traduïts al català al s. XIII, ens en proporciona una justificació antiga, tipus anestèsic:

*...a les ànimes dels elegitz, cant ixen del cors, dolçor de cans celestials lus és donada, per tal que, can aquella dolçor oen dolçament, lo departiment de la ànima e de la carn negun greuge no senten*²⁹.

Així, el bon Sèrvulus, en morir, fa: “*Calatz! No oýtz cantes laors de Déu canten al cel?*”³⁰; a la versió de Lieja, “*E no oyits vosaltres ten dolços cants e ten pleents que jo oig en lo cell?*”³¹. Miracle que es repeteix a la mort de Rómula, amb un cor de veus masculines i femenines:

22 Ferrer/F. M. Gimeno Blay (ed.), *Sermonario...*, p. 418.

23 *Teatre medieval i del renaixement*. J. Massot i Muntaner (ed.). Barcelona, Ed. 62, 1994, p. 25.

24 Isabel de Villena, *Vita Christi*. Lope de Roca, 1497. Ed. facsímil: València, Del Cénia al Segura, 1980, cap. LXV. Capítol inclòs a la selecció editada per Albert Hauf, *Vita Christi*. Barcelona, Edicions 62, 1995.

25 Villena, op. cit., cap. CCLXXXVII.

26 Vorágine, op. cit. p. 438.

27 Lieja, op. cit., ex. CDII.

28 Francesc Eiximenis, *Libre dels àngels*. Tesis doctoral inèdita de S. Gascón Uris. Barcelona, Departament de Filologia Catalana de Universitat Autònoma, 1992, ll. 4, cap. 3.

29 Sant Gregori, *Diàlegs* (2 vols.). I, J. Bofarull (ed.), Barcelona, Barcino, E.N.C., 1931. II, A. J. Soberanas (ed.), Barcelona, Barcino, E.N.C., 1968. Vol. II, p. 42.

30 Gregori, op. cit., vol. II, p. 43.

31 Lieja, op. cit., ex. CCCXXXVII.

...sopitosament, devant les portes de la caseta, en la plaça defora estegren dos cors de cantans, de veus d'omes e de fembres; los homes començaven los psalms, e les fembres responien³².

Els àngels psicopomps, afirma sant Vicent, transporten les ànimes bones entre càntics: *lievan los àngeles cantando*³³. O tal com ens conta Eiximenis, *de molts legim que, en la fi de lurs dies, són apareguts e oïts sants àngels cantants qui portaven lurs ànimes*³⁴. Més encara quan l'ànima és particularment important, com ara la de Crist en l'ascensió, acompanyada *ab cant de molt gran dolçor*³⁵, o la de la Verge, també *ab cants de molt gran dousor*³⁶; *e otros àngeles van cantando*³⁷.

Al cant dels àngels s'afegeix el dels sants: *loc on hom ausirà cantar/ àngels e sants, tant fort e clar*³⁸. Aquest darrer cant tampoc no és menyspreable, diu Llull: *On, tot lo bé que sia sà/ no val tant com sol I cantar/ del menor sant*³⁹. Eiximenis en diu que *Lo nostro hoir serà glorificat en los cants e laors que los sants àngels e los benayrats daran tostemps al Senyor*⁴⁰. Entre aquests cors de sants, el franciscà esmenta el de *lo poble virginal*, el qual *canta un cant dolç de amor, lo qual cant no sap ne cant negú sinó éls*⁴¹. A *Lo quart del Cartoxà*, Roís de Corella ens diu: *Considera com aquells ciutadans de parahís se deliten, canten e iubilen, e contínuament a Déu loen*⁴².

Un aspecte que cal destacar de la música angèlica als textos és la freqüent col·laboració litúrgica amb els cants eclesiàstics terrenals, dins la lògica de la comunió dels sants, és a dir, el vincle espiritual entre l'Església triomfant o celestial, la purgant i la militant o terrenal; la legitimació així obtinguda per la institució no pot ésser major; vegem-ne alguns textos.

Al pelegrinatge iniciàtic de sant Brendan, llegenda celta traduïda al francès cap al 1106 des d'una versió llatina per l'arquebisbe anglonormand Benedeit, els heterodoxos àngels rebels únicament per obediència, castigats a viure en una illa atlàntica sota forma d'ocells, canten els maitins amb els monjos de Brendan⁴³.

Alguns miracles de Lieja il·lustren aquesta col·laboració litúrgico-musical entre la terra i el cel; cel·lebrant sant Gregori la missa de Pasqua, un àngel li respon:

*“Et cum spiritu tuo”... E per aquell miracle, depuys, quant lo papa diu la missa lo die de Pasqüe e diu «Pax Domini sit semper vobiscum», no li respon negú*⁴⁴.

32 Gregori, op. cit., vol. II, p. 45.

33 Vicent Ferrer/P.M. Cátedra Garcia (ed.), *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. Sant Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412). Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*. Salamanca, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, 1994, p. 434.

34 Eiximenis/S. Gascón Uris (ed.), *Libre dels àngels*, ll. IV, cap. 3.

35 Ramon Llull/G. Schib (ed.), *Libre de doctrina pueril*. Barcelona, Barcino, E.N.C., 1987, cap. XII.

36 Llull/G. Schib (ed.), *Libre de doctrina pueril*, cap. LI.

37 Ferrer/P.M. Cátedra Garcia (ed.), *Sermón, sociedad...*, p. 432.

38 Ramon Llull/S. Gamés (ed.), *Rims*. Palma de Mallorca, Diputació Provincial de Balears, 1936. Vol. I, v. 5571.

39 Ramon Llull/S. Gamés (ed.), *Rims*. Vol. I, v. 5583.

40 Francesc Eiximenis/F. Naccarato (ed.), *Lo libre de les dones*, cap. CCCLXXXVII.

41 Francesc Eiximenis/F. Naccarato (ed.), *Lo libre de les dones*, cap. CCCXC.

42 Roís de Corella, *Lo quart del Cartoxà* (ed. facsímil). València, Ajuntament, 1998, cap. XXVIII, f. 124r.

43 Benedeit/M. J. Lemarchand (ed.), *El viaje de san Brandán*. Madrid, Siruela, 1983, p. 18.

44 Lieja, op. cit., ex. CCXCVIII.

Un cas de divulgació mundana d'una melodia angèlica: en una processó a Constantinopla,

...fou arrapat un fadrí e fo pujat al cel per volentat de Déu. E los àngels mostraren-li la letanie cantade. E tentost lo fadrí fon tornat a la professó e a altes veus ell cantà la letania que-ls àngells li havien mostrat⁴⁵.

En una altra processó, feta per sant Gregori contra la pesta, *oÿren les gents que allí eren veus d'àngells qui en lo cell cantaven e deÿen "Regina, celi et cetera"*⁴⁶.

Un cas interessant és el de l'abat, poc amic de novetats litúrgiques, que es nega obstinadament a que els seus monjos canten l'himne a sant Nicolau; a la nit s'apareix l'iracund sant a l'abat i li canta la dita *antíffena*, d'aquesta manera:

...e una nit ell dorment en lo dormidor, sent Nicholau apparech-li molt spaventable, e pres l'abat per los cabells e gità'l del lit en terra, e sent Nicholau començà a cantar "O Pastor eterne". E a quascuna paraula de lla dita antíffena dave de grans cops a l'abat ab una verga que tenie en la mà, tro que ach acabat de cantar la dite antíffena. E als grans crits que l'abat dave, levaren-se tots los ffreres, e levaren de terra a lur abat e gitaren-lo jaure en son lit. E recordant-li del cant que havie oÿt cantar a sent Nicholau, manà als monges que cantassen l'offici de sent Nicholau⁴⁷.

Al soterrament de sant Tomàs de *Conturberi*, màrtir, els seus li fan la missa de *requiem*; els àngels corregiran l'error litúrgic:

*E, tentost, de lla altre part del cor, gran multitud d'àngels començaren la missa dels màrtirs, cantants ab veus angelicals "letabitur justus". E, tentost, los dits clergues, lexada la missa de requiem que havien començada, prengueren la dels màrtirs que començaren los àngells. E hagueren tots gran consolació per lo dit miracle...*⁴⁸

Una visió mística induïda per la música: una abadessa envia una nena monja, *inffanta pocha*, a dormir, però ella es queda sense permís escoltant el cor de maitins de les monges:

E con les monges començaren a cantar lo primer vers de l'ymne demunt dit ("Te Deum laudamus"), la dita fadrina veé lo cell ubert e veé que-l cor de totes les monges se alçà tro al cell e-s meteren totes denant nostre senyor Déu. E quant digueren aquell verç qui diu "Tibi omnes angeli", ella véu lo cor dels àngels con se humiliaren tots a nostre senyor Déus e los dits àngells que digueren ab elles ensemps "Sanctus, sanctus, sanctus". E quant digueren "Te gloriosus aposto-

45 Lieja, op. cit., ex. CIV.

46 Lieja, op. cit., ex. CDXIII.

47 Lieja, op. cit., ex. CCXXVI.

48 Lieja, op. cit., ex. DCLXXXI.

lorum corus”, ella véu con tots los apòstols se humiliaren a nostre senyor Déu, e après los profetes, e après los màrtirs, e après los confessors, e après les vèrgens. E, quant digueren aquell verç qui diu “In te, Domine, speravi”, ella véu con lo cor de lles dites monges devallà del cell a la dita esgleya e lo cell se clogué⁴⁹.

Eiximenis ens conta que sant Miquel, interrogat pel seu gran amic *lo sant pare Zòsimus* sobre si els àngels canten a la terra, afirma explícitament la col·laboració litúrgica:

E diu que sent Miquel li respòs que hoc, totjorn ab los ecclesiàstichs, majorment quan dien los “sanctus” e-ls “agnus” en les misses. E en les festes grans, per fer a Déu especials gràcies, canten davant lo preciós cor de Jesucrist alcunt cant que sia al propòsit de la festa⁵⁰.

A la narració de sant Vicent (1413) de l'entrada triomfal de Crist al cel, àngels i sants hi canten *magnis vocibus* la darrera estrofa de l'himne pasqual *Sermone blando Angelus*, “*Gloria tibi, Domine, qui surrexisti a mortuis*”⁵¹.

Bernat Serradell, al seu *Testament*, a la llista dels consols sensorials celestials diu que els àngels canten una determinada melodia litúrgica: *on lo sant cor angelical/ incessantment/ canta cell cànon tan plasent,/ melodiós:/ «Glòria a Déu totpoderós...»⁵²*

Al misteri de la passió d'Arnoul Gréban (1452), al moment de la mort de Crist, Déu pare mana als àngels cantar el plany pel seu fill: *je veux que vous entonniez un chant funèbre qui dise combien vous êtes inconsolables*. Llavors, un per un, Rafael, Miquel i Gabriel interpreten un fragment de la litúrgia de divendres sant: *alors les anges chanten un ou deux versets du Kyrie éléison de l'office des ténèbres*⁵³.

Les habilitats musicals dels àngels no es limiten al cant: són consumats mestres instrumentistes, tot i que també trobem instruments màgics, que toquen tots sols, com els que veu i sent Tundal, al palau del tercer cel, en combinació amb les veus d'àngels i sants:

...hoý cantar cants e sons molts dolçs e molts suaus ab tota manera d'esturments... Tots esturments sonauen sens que negú no-ls tocaue, mas les veus d'aquells esperits soptauen tota dolçor, e negun trebayll no soferien per bé que cantassen alta veu, ne mouien los labis, ne les mans no-ls calie leuar als esturments, car per ells mateys redien so dolç e agredós a plaer e voluntat de cascu⁵⁴.

49 Lieja, op. cit., ex. DCLXIII.

50 Eiximenis/S. Gascón Uris (ed.), *Libre dels àngels*, ll. V, cap. 36.

51 Vicent Ferrer/A. Robles Sierra (ed.), *Colecció de sermons de cuaresma y otros según el manuscrito de Ayora*. Ajuntament de València, 1995, p. 369.

52 “*Blandín de Cornualla*”..., p. 236.

53 Arnoul Gréban/M. de Comabariou du Grés i J. Subrenat (ed.), *Le mystère de la Passion de notre sauveur Jésus-Christ*. París, Gallimard, 1987, p. 338.

54 Perellós, op. cit., p. 76.

Eiximenis diu que a uns sants ermitans del desert *los feya gràcia nostre Senyor que oïen a vegades sants àngels cantants e tocans sturments*⁵⁵. I a la narració que fa Tirant (1490) a l'ermità de les festes del rei d'Anglaterra, conta que uns actors representen els àngels,

*...sonant diverses maneres d'esturments, e altres cantant per art de singular música, que los hoynts staven quasi alienats de hoir semblant melodia*⁵⁶.

Quant als instruments de l'orquestra angèlica, els textos medievals no són gens explícits; un fragment fonamental és el del darrer salm⁵⁷, que Roís de Corella ens tradueix així:

*Loau Aquell en lo so de la trompeta; loau Aquell en lo psaltiri hi en la cýthara. Loau Aquell en lo tambor hi en lo instrument qui-s diu chorus; loau Aquell en instrument de cordes hi en orgue. Loau Aquell en cýmbols bé sonants; loau Aquell en cýmbols de alegria*⁵⁸.

La visió XIII de la influent mística alemanya Hildegarda de Bingen conté una interessant al·legoria musical, interpretació del text del salmista; cal alabar Déu amb tots els instruments, cadascun dels quals té un valor moral o doctrinal: la trompa, la raó; la trompeta, els profetes; el salteri i la cítara, els apòstols; el tamboret, la mortificació; el cant del cor, la joia; el llaüt, la redempció humana, i finalment, l'orgue, la protecció divina⁵⁹.

Música d'orgues tocats per àngels se sent al paradís terrenal, diu Varazze que diu sant Mateu apòstol en un sermó⁶⁰. Els àngels de la representació teatral de la coronació reial del 1414 manipulen bona cosa d'instruments, orgues i cordes⁶¹. I sant Vicent afirma que, en l'ascensió de Crist, *angeli tangebant tronpas, et instrumenta*⁶².

A Isabel de Villena trobem en primer lloc l'escena de l'homenatge dels àngels a la Verge, futura mare de Crist, *àngels ab infinides trompetes, e ministrers*; també a l'ascensió de Crist, els presents *sentiren un gran so de trompetes e infinits instruments* i mentre el fill de Déu puja al cel, s'hi sent *so de trompetes e instruments e cants angelicals*⁶³.

Al *Cartoixà*, Roís de Corella enumera els instruments tocats i les melodies interpretades al cel quan té lloc l'assumpció de la Verge:

55 Eiximenis/S. Gascón Uris (ed.), *Libre dels àngels*, ll. IV, cap. 3.

56 Joanot Martorell i Martí Joan de Galba/Albert Hauf (ed.), *Tirant lo Blanch*. València, Tirant lo Blanch, 2005, cap. LIV.

57 Ps 150, 3-5: *Laudate eum in sono tubae;/ laudate eum in psalterio et cithara./ Laudate eum in tympano et choro;/ laudate eum in chordis et organo./ Laudate eum in cymbalis benesonantibus;/ laudate eum in cymbalis iubilationis.*

58 Joan Roís de Corella/J. A. López i V. Ribes (ed.) *Psalteri*. Barcelona, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana/Revista "Saó"/Abadia de Montserrat, 1985, salm CXLIX.

59 Régine Pernoud, *Hildegarda de Bingen, una consciència inspirada del siglo XII*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 153.

60 Vorágine, op. cit. p. 603.

61 *Teatro Medieval. Vol II, Castilla*. M. A. Pérez Priego (ed.), Barcelona, Crítica, 1997, p. 241: *E estos ángeles e arcángeles tocando estromentos e cantando e faziendo muy estraños sonos con farpas e guitarras e laudes e rabés e hórganos de pano, e otros estromentos de cuerda que gran solaz hera de lo oír e ver...*

62 Ferrer/F. M. Gimeno Blay (ed.), *Sermonario...*, p. 429.

63 Villena, op. cit., respectivament, caps. XLVIII (inclòs a la selecció d'A. Hauf), CCLI i CCLVIII.

*Qui pot explicar... quin fon lo tro de les veus dels clarons, de les trompetes, dels mistres e sacabuges, los òrguens, musetes, laüts e viules; feren-se dos cors tots los angèlichs òrdens; la hun cor los instruments de la música, l'altre cor veus acordades, cantauen los càntichs de Salamó tots en versos e metres*⁶⁴.

Segons fra Luis de Granada, els instrumentistes dels orgues són els sants: *Si música y melodía, allí cantan los ángeles y suenan dulcemente los órganos de los santos en la ciudad de Dios*⁶⁵. I al *Conto do Amaro* (s. XIV), inspirat en el viatge de Brendan, quan el viatger arriba al paradís terrenal veu un grup de donzéis els qual *tangiam guitarras e violas e outros estormentos*⁶⁶.

La iconografia gòtica és molt més rica; els àngels instrumentistes solen envoltar representacions de la Verge, com ara als quadres de Pere Serra⁶⁷ (ca. 1385) (flauta, llaüt, orgue positiu, cítara, viola de mà i arpa); de Llorenç Saragossà⁶⁸ (...1363-1406) (llaüt, rabell, viola i un diminut orgue); de Ramon de Mur⁶⁹ (ca. 1415-1425) (quatre llaüts, arpa, rabell i flauta); de Jaume Huguet⁷⁰ (tres flautes); del mestre de Bonastre⁷¹ (ca. 1450-1470) (flautes, cítara, arpa medieval); de Pere Garcia de Benavarrí⁷² (ca. 1470) (dos llaüts), i del mestre de la Porciúncula⁷³ (tercer quart del s. XV) (un llaüt petit).

També a la Nativitat de Piero della Francesca⁷⁴ (1470-1475) (cor i dos llaüts) i en un naixement portugués⁷⁵ (1515): un llaüt, una viola de gamba alta, un minúscul violinet, i un quart àngel toca amb una mà una flauta llarga, i amb l'altra percuteix amb una vareta un *chicotén*.

I en escenes del cel: a l'al·legòrica Font de la Gràcia, d'un pressumpte col·laborador de Jan van Eyck⁷⁶ (viola, petit orgue positiu, llaüt, arpa, cítara i una mena de tiorba fregada amb arc); davant del palau celestial de la Taula dels set pecats capitals (1474-1480) de Bosch⁷⁷, tres àngels interpreten una peça instrumental (cítara, arpa i flauta); i al cel més modern de Tintoretto (ca. 1580)⁷⁸: clavicordi, arpa i llaüt.

A la imatge mariana de Martin Bernat⁷⁹ veiem, a més del petit orgue, arpa i petita viola, com un dels àngels músics afina el seu llaüt, fent-ne girar una clavilla. I en una talla polaca que representa la

64 Roís de Corella, *Lo quart...*, cap. XXIX, f. 126v.

65 Fray Luis de Granada, *Guía de pecadores*, ll. 1, cap. 9, p. 101.

66 *Poesia e prosa medievals*, p. 130-131.

67 Barcelona, MNAC, Mare de Déu dels àngels i sants, possiblement provinent de la Seu de Tortosa. Reproduït a *Guia art gòtic*. Barcelona, MNAC, 1998, p. 79.

68 València, Museu de la Catedral, Verge de la Llet.

69 Barcelona, MNAC, Mare de Déu de la llet, procedent de Santa Maria de Cervera. Reproduït a la *Guia...*, p. 105.

70 Barcelona, MNAC, retaule de la Mare de Déu, procedent de Vallmoll. Reproduït a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*. Bilboko Arte Eder Museoa/MNAC, 2003, p. 50.

71 Col·lecció Juan Abelló: Mestre de Bonastre, Mare de Déu amb el nen i àngels.

72 Barcelona, MNAC, taula de la Mare de Déu, procedent de Belleaire. Reproduït a *La pintura gòtica...*, p. 51.

73 Barcelona, MNAC, Aparició de la Mare de Déu a sant Francesc. Reproduït a la *Guia...*, p. 192.

74 Londres, National Gallery.

75 Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga: atribuït a Jorge Afonso (ca. 1470-1540), Adoració dels pastors, procedent de l'església da Madre de Deus, Lisboa. Reproduït a *Arte y cultura en torno a 1492*. Sevilla, Exposición Universal, 1992, p. 249.

76 Madrid, Museo del Prado. Reproduït a *La pintura gòtica...*, p. 110.

77 Madrid, Museo del Prado. Reproduït a *El Bosco. Todas sus pinturas*. I. Mateo Gómez i G. Mulazzani (ed.). Barcelona, Noguera, 1981, p. 16-17.

78 París, Museu del Louvre: Coronació de la Verge.

79 Perelada, Museu del Castell, Santa Maria de Gràcia. Reproduït a *La pintura gòtica...*, p. 145.

Nativitat⁸⁰ (1489), els dos àngels músics deixen de tocar el llaüt i el rabell per contemplar, embadalits, la criatura. Als frescos de Signorelli a la catedral d'Orvieto (1493-1505), veiem un nodrit conjunt musical: quatre llaüts, un arpa, una guitarra, una viola d'arc; un altre àngel canvia la corda d'una viola de mà.

En algunes representacions més tardanes els àngels músics gòtics fins i tot llegeixen partitures, curullant el procés d'antropomorfització angèlica: la pregunta lògica seria per què necessita un àngel una partitura. Ho veiem en algunes pintures, de Joan Reixach⁸¹ (ca. 1468), on els àngels despleguen un rotllo amb la notació; de Lluís Dalmau⁸² -que segueix el model flamenc d'àngels àpteres, trencant la tradició iconogràfica catalana dels àngels alats⁸³-, Bartolomé Bermejo⁸⁴ i Vicent Macip⁸⁵, així com al políptic de l'Adoració del Corder Místic (1432), dels germans van Eyck⁸⁶: els àngels cantors de la taula esquerra llegeixen un llibre obert sobre un faristol, mentre que els instrumentistes de la taula dreta (orgue, viola de mà, arpa) toquen de cor. En una tardana Assumpció portuguesa⁸⁷ (1520-1530), a més a més de trompeters i dolçainers i un trombó de vares, quatre àngels cantors llegeixen un llibre amb partitures, mentre la Verge emprén el vol.

Un cas excepcional, per la temàtica -pròpia de la miniatura, al període gòtic- i pel nombre d'instruments, és a l'Apocalipsi figurat dels ducs de Savoia⁸⁸ (1428-1490), on Jean Bapteur hi situa l'escena dels vint-i-quatre ancians asseguts al voltant del *Pantocrator* (Apoc 4, 3), cadascun dels quals toca un instrument, tot i que al text apocalíptic només s'esmenten les cítares (Apoc 5, 8: *habentes singuli citharas*); cas estrany, hi abunda la percussió: triangle, tabalet, címbals, caixa, tambor i tímbrals. D'instruments de vent, hi ha tipus oboè, flabiol, clarinets, trompetes, petits orgues i sac de gemecs; i de corda, rabell, cítara, llaüt, arpa, *chicotén* i viola de roda.

Esment especial mereixen els àngels trompetistes del judici final, set segons l'Apocalipsi⁸⁹, que cri-den a la resurrecció general amb tubes que com veurem esdevénen diversos instruments de vent, i en nombre variable. La referència es confon amb una de similar de sant Pau⁹⁰, on s'esmenta una única *tuba*.

La versió textual majoritària, seguint Pau, és d'una única trompeta: la sibil·la llatina (Barcelona, s. X-XI), en descriu el seu so com a trist: *Sed tuba tunc sonitum tristem demittet ab alto*; la segueixen

80 Cracòvia, Església de Nostra Senyora: Wit Stwysz, talla de l'altar major. Reproduït a *Enciclopedia Universal del Arte*. Barcelona, Plaza & Janés, 1980, vol. V, p. 485.

81 Barcelona, MNAC, Retaule de santa Úrsula.

82 Barcelona, MNAC, Mare de Déu dels Consellers. Reproduït a *La pintura gòtica...*, p. 98.

83 Joan Molina i Figueras, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogòtica catalana*. Universidad de Murcia, 1999, p. 195.

84 Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic, Crist mostrant la seua imatge crucificada als patriarques (ca. 1468-1485). Reproduït a *La pintura gòtica...*, p. 163.

85 Valladolid, Museo, Adoració dels pastors (1520-1530). Sogorb, Museu Diocesà, Adoració dels pastors. Reproduïts a Fernando Benito Doménech i José Luis Galdón, *Vicent Macip (c. 1475-1550)*. València, Museu de Belles Arts, 1997, respectivament p. 91 i 99.

86 Gante, catedral de Saint-Bavon. Reproduït a *Enciclopedia Universal...*, vol. V, p. 428-429.

87 Setúbal, Museu de Setúbal: taller de Jorge Afonso, Assumpció de la Verge, procedent del Convento de Jesús de Setúbal. Reproduït a *Arte y cultura...*, p. 104.

88 El Escorial, Biblioteca de San Lorenzo, cod. vit. I, f. 4r., 5r., 5v., i 6r. Edició facsímil: *Apocalipsis figurado de los duques de Saboya*. Madrid, Edilán, 1980.

89 Apoc 8, 6: *Et septem angeli, qui habebant septem tubas, praeparaverunt se ut tuba canerent.*

90 ICor 15, 51: *In momento, in ictu oculi, in novissima tuba: canet enim tuba et mortui resurgent incorrupti.*

–però ara corn- la sibil-la provençal (Montpellier, s. XII-XIII): *Un corn mout trist ressonarà/ del cel, que mout reissidarà*⁹¹; i *Lo fet de la Sibil-la: Un corn molt trist cornarà*⁹²; la sibil-la gironina –ací una trompa- fa referència a la seua grandària: *una gran trompa sonarà*⁹³; Berceo, al s. XIII, ara una *corne-ta*, no qualifica el so: *el ángel pregonero/ sonará la corneta*⁹⁴. En la versió de sant Vicent és únicament sant Miquel –amb la *tronpa-* qui fa sonar l’instrument apocalíptic⁹⁵; en un altre sermó llatí l’instrument és una *tuba*, que també anomena *tronpeta*⁹⁶. Eiximenis hi coincideix: l’àngel *ajustarà ab la trompa final tota creatura al juí general*⁹⁷. Roís de Corella fa: *Serà la resurrecció en hun moment a la veu de la spantable trompeta*⁹⁸. Les *Cobles del judici* diuen: *La trompa espaventrà/ lo món present/ ab un gran crit*⁹⁹. I fra Luis de Granada també en parla, *terrible*, d’una: *y sonido terrible de una trompeta que sonará por todas las regiones del mundo*¹⁰⁰.

Tanmateix, l’anomenada sibil-la galaica, en realitat una de les cantigues d’Alfons el Savi (1221-1284) inspirada en la tradició de les sibil-les, s’hi refereix en plural: *U diran as tronpas: “Mortos, levade-vos logo”*¹⁰¹; i a mitjan s. XIV, el suposat John Mandeville en compta quatre: *the four angels blow their trumpets*¹⁰².

A la iconografia la cosa es complica força; hi trobem l’absència de trompetistes, als judicis de dos salteris anglesos del s. XIII¹⁰³; un únic trompetista, en dos llibres d’hores del s. XV, un de francès i un altre franco-flamenc¹⁰⁴, i en un judici castellà¹⁰⁵; hi afegim el curiós únic àngel que toca dues trompetes alhora, de la *Graduata di Giovannino da Genova*¹⁰⁶. Tres trompetistes, al judici (1461-1471) de

91 Jordi Savall, *El Cant de la Sibil-la, I. Catalunya*, Audivis/Naïve, 2002.

92 “Lo fet de la Sibil-la”. F. Massip (ed.), *Repertorio informatizzato dell’antica letteratura catalana*. Universitat di Napoli Frederico II, 2001. <http://www.riale.unina>

93 “Poesías religiosas catalanas copiadas del códice que se custodia en el Archivo de la Catedral de Gerona”. M. de Bofarull (ed.), *Revista de Historia Latina*, 2, 1875, p. 61.

94 Gonzalo de Berceo/A. M. Ramoneda (ed.), *Signos que aparecerán antes del Juicio final*. Madrid, Castalia, 1980, p. 135.

95 Ferrer/P.M. Cátedra Garcia (ed.), *Sermón, sociedad...*, p. 505: *Assí, Dios llamará a sant Miguél: “Ven acá, pregona atal voz que todos los muertos vengan a joyzio”. E sant Miguel tomará la tronpa de Dios... ca será oída de todos los de infierno e del purgatorio e de parayso.*

96 Ferrer/F. M. Gimeno Blay, *Sermonario...*, p. 259: *Et dicit: “in tuba”, non intelligatis quod interveniat tuba de aurindine vel lautone, vel aliis, sid dicit tuba propter vocem terribilem, nam sicut tuba, id est tronpeta...*

97 Eiximenis/S. Gascón Uris (ed.), *Libre dels àngels*, ll. V, cap. 12.

98 Roís de Corella, *Lo quart...*, cap. XXX, f. 130r.

99 Antoni Canals, “Cobles del Judici”, a *Poesías religiosas...*, p. 102-108.

100 Fray Luis de Granada/J. M^a Balcells (ed.), *Introducción al símbolo de la Fe*. Barcelona, Bruguera, 1984, p. 346.

101 J. Savall, *El Canto de la Sibila, II. Galicia, Castilla*. Audivis/Naïve, 2002. Cantiga de Santa Maria n^o 12, *Madre de Deus, ora por nos*.

102 *The travels of sir John Mandeville*. Londres, Penguin, 1983, p. 95.

103 Cambridge, Trinity College, ms. B. II. 4 (Londres, ca 1220-1230). Baltimore, Walters Art Gallery, ms. 106 (Oxford, ca 1230-1240). Reproduïts a N. J. Morgan, *Early gothic manuscripts (I). 1190-1250*. Edimburg, Harvey Miller/Oxford University Press, 1982, respectivament lám. 174 i 234.

104 Londres, British Library, Yates Thompson, ms. 3, *Llibre d’Hores de Jean Dunois* (taller parisenc, ca. 1450), f. 32v. Londres, Victoria and Albert Museum, Salting Collection, ms. 1221, *Simon Marmion Hours* (escola franco-flamenca, 1475-1481), f. 152v. Reproduïts, respectivament, a Janet Backhouse, *Books of hours*. Londres, British Library, 1985, p. 8, i a John Harthan, *Books of Hours and their owners*. Lancashire, Thames and Hudson, 1977, s.n^o.

105 Toledo, Convento de Santa Clara: Diego de Aguilar, Juicio final. Reproduït a Palma Martínez-Burgos García, “Lo diabólico y lo femenino en el pensamiento erasmista. Apuntes para una iconografía de género”, a M. Tausiet i J. S. Amelang (ed.), *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid, Marcial Pons, 2004, p. 211-232, lám. 18.

106 Vercelli, Museo Leone, ms. C. 3 (Génova, s. XIV). Reproduït a Massimo Bernabó, “La cacciata dal Paradiso e il lavoro dei progenitori in alcune miniature medievali”, a d.a., *La miniatura italiana in età romanica e gotica. Atti del I congresso di storia della miniatura italiana*. Florència, Leo S. Olschki, 1979, p. 533.

Hans Memling (ca. 1440-1494); quatre, a la “Taula dels sets pecats capitals”, de Bosch, de la segona meitat del s. XV¹⁰⁷, al *Carrow Psalter*, salteri anglès de mitjan s. XIII, a les *Grandes Heures de Rohan*, de la primera meitat del s. XV¹⁰⁸, i al judici final de Roger van der Weyden¹⁰⁹. Sis són els trompetistes de la miniatura de Jean Colombe de l’”Apocalipsi figurat dels ducs de Savoia”, de finals del s. XV, els quals sonen instruments múltiples, de tres tubs cadascun¹¹⁰ i vuit al cel-lebèrrim judici (1536-1541) de Miquel Àngel Buonarroti, a la Capella Sixtina. I set, coronant el retaule dels Sacraments, del mestre de Bonifaci Ferrer, de finals del s. XIV¹¹¹.

Malgrat això, el nombre predominant de trompetistes a la iconografia serà el de dos. Els veiem al judici del timpà central de Saint-Denis (s. XII); al judici de Lluc de Leyden¹¹² (1526); a l’àmbit de la miniatura francesa, al salteri de sant Lluís i de Blanca de Castella, de principis del s. XIII¹¹³, i a les hores del duc de Berry, de principis del s. XV¹¹⁴; a dos manuscrits anglesos del s. XIII¹¹⁵ i als gravats de incunable alemany *Schatzbehalter*, de les acaballes del s. XV¹¹⁶.

I sobretot a la iconografia gòtica catalana, als judicis finals de Morella (s. XV) en escultura¹¹⁷ i del “Missal de santa Eulàlia” (principis del s. XV) en miniatura¹¹⁸. En pintura, esmentem Jaume Serra¹¹⁹, Miquel Alcanyis¹²⁰, Jaume Ferrer I¹²¹, Jaume Cirera i Guillem Talarn¹²², Jaume Huguet¹²³, el *Mestre d’Artés*¹²⁴ i Vicent Macip¹²⁵.

Les danses solen acompanyar la música celestial, ja des dels primers textos cristians, amarats de gust alexandri i sota la influència de l’apoteosi d’August, descrita per Horaci¹²⁶. Apareixen a la *Divina*

107 Madrid, Museo del Prado.

108 Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W. 34. París, Bibl. Nationale, ms. lat. 9471, f. 154. Reproduïts, respectivament, a N. J. Morgan, *Early gothic manuscripts (II). 1250-1285*. Edimburg, Harvey Miller/Oxford University Press, 1988, lám. 104, i a Harthan, op. cit., s.nº.

109 Beaune, Hospital. Reproduït a *Enciclopedia Universal...*, vol. V, p. 434.

110 *Apocalipsis figurado...*, f. 44v.

111 València, Museu de Belles Arts. Reproduït a Albert Toldrà i Vilardell, *Après la mort. Un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*. València, 3 i 4, 2000, lám. 4.

112 Leyden, De Lakelnhal Museum. Reproduït a *Enciclopedia Universal...*, vol. VI, p. 171.

113 París, Biblioteca de l’Arsenal, ms. 1186 res. Reproduït a *Trésors de la Bibliothèque de l’Arsenal*. París, Bibl. Nationale/Bibl. de l’Arsenal, 1980, s.nº.

114 Chantilly, Musée Condé, *Les très riches heures du duc de Berry*, f. 34v. Edició facsímil: *Las muy ricas horas del duque de Berry*. Madrid, Ed. Casariego, 1989.

115 Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 330 (Oxford, ca. 1230-40). Londres, British Library, add. 38116, *The Huth Psalter* (Lincoln o York, 1280-1300). Reproduïts a Morgan, *Early gothic manuscripts (II). 1250-1285*, lám. 339.

116 Nuremberg (1491). Reproduït a Otto Mazal, *Buchkunst der gotik*. Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1975, lám. 142.

117 Morella, basílica de Santa Maria, rerecor anònim.

118 Barcelona, Museu de la Seu: Rafael Destorrents.

119 Saragossa, Museo Provincial de Bellas Artes, retaule del convent del Sant Sepulcre (1361).

120 València, Museu de Belles Arts, retaule de la santa Creu (ca. 1400), procedent del Convent de Sant Domènec de València. Reproduït a *El Museo de Bellas Artes de Valencia. Su Historia y sus Colecciones*. CD-ROM editat per la Generalitat Valenciana, 2000, 1999, i a Toldrà, op. cit., lám. 10.

121 Lleida, Museu Diocesà, Judici final, procedent de l’església d’Albatàrrec.

122 Terrassa, església de Sant Pere, retaule de sant Miquel (1450 -51).

123 Tortosa, catedral, Judici final, del retaule de la Transfiguració.

124 València, Museu de Belles Arts, Judici final amb sant Miquel i retaule del judici final (ca. 1512). Tots dos reproduïts al CD-ROM *El Museo...*

125 Cortes d’Arenós, parròquia, retaule del Judici final amb missa de sant Gregori. Avui destruït, retaule del Judici final amb missa de sant Gregori, de la parròquia de Canet lo Roig. Reproduïts a Fernando Benito Doménech i José Luis Galdón, *Vicent Macip (c. 1475-1550)*. València, Museu de Belles Arts, 1997, respectivament p. 172 i 173.

126 Jacqueline Amat, *Songes et visions. L’au-delà dans la littérature latine tardive*. París, Études Augustiniennes, 1985, p. 394.

Commedia, com una mena de dansa còsmica dels estels *-la doppia danza/ que circulava il punto dov' io era* (Paradís, XIII, v. 20-21)-; i formen part del sarau celestial que descriu sant Vicent, en relatar la paràbola de les noces reials: *ja sabeu que quan lo rey és dinat, ab tota sa companya balla*¹²⁷.

En destaquem una interessant descripció d'Eiximenis, al seu *Libre de les dones*; a la inefable música celestial interpretada per àngels i sants s'hi afegeixen les danses, honestes, en diverses *figures*:

*...seran aquí formats cants artificialment per àngels, e, naturalment, per los hòmens, en tota spècia de música, continuats e multiplicats en tanta consonància que aquí deffall tot nostro enginy. Aprés haurà aquí bals, e los bals seran no dissoluts, mas per excés de goig e de glòria, en laor del Senyor. E ls balls aquells seran formats en diverses spècies de figures geomètriques. Car aquí haurà e ball lonch, e ball rodó e ball triangular, e bal quadrat, e axí de les altres figures. E los bals aquells beneyts respondran als cants, e los cants als baylls*¹²⁸.

Aquestes danses seran de tres tipus, segons la música; quan es canta de *leys*, *faran bals plans e drets*, significant la dretura de les lleis divines; quan es canta de *juys*, *lavors tot se encorven e s baxen aval*, humiliant-se i acatant la justícia divina; i quan canten de *amors*, *lavors tots salten e s leven en alt a manera de flames de foch*, simbolitzant el foc de l'amor diví. Un detall surrealista d'aquestes danses descrites per Eiximenis: en virtut de la immaterialitat dels cossos dels sants, poden ballar uns dins dels altres i desplaçar-se miraculosament per l'espai:

*...una gran balla se pot fer dins un sant, sens tota lesura sua, e un tot sol pot ésser balant e saltant dins molts senes tota lesura sua. Axí metex un sant, volent glorificar Déu, en la sua espertesca saltarà de orient a ponent, e de migjorn a tremuntana...*¹²⁹

Tot i això, qui més desenvolupa el tema de les danses celestials és la cortesana sor Isabel de Villena; al seu *Vita Christi* els balls se succeeixen sense treva, sempre rígidament organitzats i jerarquitats. En davallar Crist als llimbs, els patriarques presoners li fan una sorprenent festa que recorda les entrades reials en una ciutat; ballen *Adam ab los antichs, lo baptista ab tots los jòvens, e dançant los àngels ab les santes dones, e sonant David*¹³⁰. Com hi ha moltes més dones que homes, Crist mana els àngels dansar amb elles:

...e venint sant Miquel, pres la gloriosa Eva, la qual per sa gran dignitat a totes preceya. E sanct Gabriel prengué la excel·lent sancta Anna... e los altres prínceps angelicals prengueren aquelles altres senyores, cascú la sua, e lo gloriós sanct Raphael prengué la muller del jove Thobies per

127 Ferrer/Gret Schib (ed.), *Sermons*, vol. 4, p. 193. També a Ferrer/F. M. Gimeno Blay, *Sermonario...*, p. 41: *...audiendo melodias instrumentorum et canticorum et tripudiantum, cum angeli et sancti et virgines sonant et cantant et tripudiant in paradiso.*

128 Francesc Eiximenis/F. Naccarato (ed.), *Lo libre de les dones*, cap. CCCXCI.

129 Francesc Eiximenis/F. Naccarato (ed.), *Lo libre de les dones*, cap. CCCXCI.

130 Villena, op. cit., cap. CCVII.

*la gran amistat ab son virtuós marit tenia. E los àngels menors sonaven esturments de música... e après ballaren los officis de aquella sancta ciutat de paradís... e axí passaren aquells tres dies ab gran goig e alegria festejant lo senyor*¹³¹.

Un altre moment de dansa ve quan tots plegats, Crist, els patriarques rescatats i els àngels, fan una visita a la Verge, a la seua *cambrera*. Els personatges de l'Antic Testament ballen altra volta per parelles, i els àngels *los feren so de melodiosos estruments*. Adam, que hi fa de mestre de cerimònies, emparella ara els pobres sant Josep i sant Joan Baptista, *e axí començaren les grans dançes e goigs celestials ab aquella melodia angèlica dins la cambreta*...¹³²

II. Música infernal

Comencem parlant del soroll, un dels atributs –amb el fum i la pudor– de les espectaculars intervencions del diable; en oposició a l'harmoniosa música celestial, els dimonis disfruten fent soroll - *!Com ou-se aquell tumult e brogit de aquella mala gent!*¹³³–; es manifesten, al davallament infernal de Ramon de Perellós, amb un soroll embogidor:

*...yo hoý soptament vn gran brugit, com si tot lo món fos aiustat per fer un gran tabust; e cascú cridaua en alta veu de son poder; no crec que maior brug se pogués fer, e si la virtut del cel no me agués gardat he los prohomes no me aguessan ensenyhat, yo fóra exit de mon sen*¹³⁴.

Més tard, quan els dimonis veuen que el vescomte escapa pel pont,

*...feren molt gran dol he molt orrible e tant spauentable, que pus me spauentaren he me féu més de pahor la orrebletat de lur crit, que no auia fet lo dupte dels turmens que yo auia vistz ny hoýt ny passatz*¹³⁵.

En quines circumstàncies fan aquests efectes sonors? Sovint, diu Eiximenis, a l'hora de la mort d'un pecador: *E si per certs indicis pot conèixer açò ans de temps, fa preparacions de brogits e de tempestats, indicans la dampnació d'aquell*¹³⁶. Els crits continuen durant el transport de l'ànima; a l'obra de teatre bíblic francesa –de mitjan s. XII- *Le Jeu d'Adam* es disposa en aquesta avinentesa que els dimonis *vociferabuntur inter se in inferno gaudentes*¹³⁷. Hi ha també una interessant descripció de sant

131 Villena, op. cit., cap. CCVII.

132 Villena, op. cit., cap. CCXXXIX.

133 Vicent Ferrer/J. Sanchis Sivera (ed.), *Sermons* (2 vols.). Barcelona, Barcino, E.N.C., 1932, vol. 1, p. 280.

134 Perellós, op. cit., p. 22.

135 Perellós, op. cit., p. 32.

136 Eiximenis/S. Gascón Uris (ed.), *Libre dels àngels*, ll. V, cap. 20.

137 *Le Jeu d'Adam*. R. Redolí Morales (ed.), Málaga, Universidad de Málaga, 1994, p. 45.

Vicent del contrast entre el cant dels religiosos sobre el cadàver i els crits dels diables a l'ànima condemnada¹³⁸. I encara en altres casos més excepcionals, com ara les erupcions volcàniques, com conta Argensola (1609) referint-se als mars del Sud: *hubo en la (illa) de San Jorge horrendos terremotos; oyéronse voces de demonios*¹³⁹.

El mitjà per a produir aquest brogit pot ser senzillament la veu, però també picar de mans -*ab les mans feent gran brugit*¹⁴⁰-. O una mena de tro: *e ell tantost féu I tro e desaparech*¹⁴¹; solen emetre aquest so en ésser expulsats de l'ídol o el cos humà que habiten; Varazze ens en conta alguns casos; a l'Índia, quan sant Bartomeu es presenta al temple d'Astaroth, un àngel posa en fuga el dimoni que habitava l'estàtua del déu, fuga que és descrita com acompanyada d'un estruendós soroll¹⁴². A l'exorcisme a la filla de l'emperador Teodosi, quan el dimoni exorcitzat per sant Donat fuig, una commoció fa tremolar la casa¹⁴³; el dimoni de l'heretgia arriana, resistint-se a ésser expulsat, corre per tres dies per damunt la teulada d'una església acabada de consagrar al catolicisme, fent un enorme brogit¹⁴⁴. Una altra explosió la produeix el dimoni *bizarro* de la novel·la *El jardín engañoso* (1637), de Maria de Zayas, quan decideix esfumar-se: *y dando un grandísimo estallido, desapareció... Al ruido que hizo, que fue tan grande que parecía hundirse la ciudad...*¹⁴⁵. Fins i tot els dimonis amollen sonsors pets, com el famós de Malacoda a la *Divina Commedia: ed elli avea del cul fatto trombetta* (Infern, XXI, v. 133).

Quant a la música, pot semblar que espanta els dimonis; David la fa servir amb aquesta finalitat¹⁴⁶; en paraules d'Eiximenis, *E diu que la cithara que Daviu tocava davant Saül fugava lo demoni qui-l turmentava*¹⁴⁷. Però sant Vicent aclareix el mecanisme d'aquest singular exorcisme: temia el dimoni la música? *Certe non*, fuig de Crist, representat per la *cithare*¹⁴⁸ o la guitarra, en la tradició del simbolisme esmentat d'Hildegarda de Bingen, en què el llaüt representava la redempció, és a dir, Crist. El predicador, mitjancer cultural encarregat de la recepció social d'un text remot i fossilitzat, en comptes de fer explicacions accessòries sobre l'instrument que tocava David, la *cithara*, tradueix directament el mot amb l'anacrònic però eficaç -sugerit per l'etimologia- de *guitarra*:

138 Ferrer/P.M. Cátedra García (ed.), *Sermón, sociedad...*, p. 288: *...llorando e con grand rroydo, batiéndola e atormen-tándola... E desde es salida, así como los abades van cantando con el cuerpo, assí los diablos van bozeando e dando gritos e batiéndola.*

139 Bartolomé Leonardo de Argensola, *Conquista de las islas Malucas*. Madrid, Miraguano/Polifemo, 1992, p. 126.

140 Lieja, op. cit., ex. DXXXVI.

141 Vicent Ferrer/J. Sanchis Sivera (ed.), *Sermons* (2 vols.). Barcelona, Barcino, E.N.C., 1932, vol. 2, p. 176.

142 Vorágine, op. cit. p. 524.

143 Vorágine, op. cit., p. 458.

144 Vorágine, op. cit., 824.

145 María de Zayas/M^a Martínez del Portal (ed.), *Novelas completas*. Barcelona, Bruguera, 1973, p. 326.

146 1Sam 16, 23: *Igitur quodcumque spiritus Domini malus arripiebat Saul, David tollebat citharam, et percutiebat manu sua, et refocillabatur Saul, et levius habebat: recedebat enim ab eo spiritus malus.*

147 Eiximenis/S. Gascón Uris (ed.), *Libre dels àngels*, ll. IV, cap. 43.

148 Ferrer/A. Robles Sierra (ed.), *Colección de sermones...*, p. 175: *...quod Rex David tangebat bene scitharam, et quod Rex Saul detinebatur multociens per demonem, et David tangendo citharam expellebat demonium a Rege Saul... tollebat David citharam, et percuciebat manu sua (et recedebat ab eo spiritus malus. Timebat ergo demon) sonum illius cithare? Certe non. Vel timebat scitantem David? Non. Quid? Crucem domini nostri Iesu Christi... Desenvolupa la mateixa imatge a Ferrer/F. M. Gimeno Blay, *Sermonario...*, p. 423: *...sicut citara ut faciat bonum sonum debet esse de sico fuste, ita crux Christi fuit de fuste, et sicut citara est vacua, ita fustis crucis erat vacuus de virtute quam post habuit. Et corde erant nervi Christi, et claville clavi, et sicut citara habet VIII cordas, ita Christus dixit in cruce pendens VIII verba...**

E David, quan vehie açò, anave e prenie la guitarra e sonave-li davant... ...e lo dimoni entenie aquesta figura quan David sonave la guitarra, e per ço ne exie¹⁴⁹.

Al conegut alt-relleu de David esculpit a la porta de *las Platerías*, de la catedral de Sant Jaume de Compostel·la, la *scithara*, *cithara*, *citara* o guitarra es representa com una petita viola de tres cordes, que el futur rei frega amb un arc.

D'altra banda, els músics terrenals, inductors al pecat, són satanitzats; el rei Felip de França, *veent que·ls albardans e juglars vestien robes de drap e de seda e altres molt riques*, decideix no donar-los més roba, sinó a l'Església, perquè donar béns als joglars és *fer sacrifici als dimonis*¹⁵⁰. Hi ha una relació medieval entre joglars, pecat i dimoni; en un *Libro de las confesiones* (1316), de Martín Pérez, manual difòs per les ordes mendicants, l'autor qualifica la tasca dels músics populars d'*oficio del diablo*¹⁵¹. Eiximenis inclou els joglars en la seua llista de *vils officis* (*malendrins o alcavots, o tafurers, jugadors, o males fembres, o públichs usurés, hòrreus juglars, e semblants officis*¹⁵²), i recorda com exercir-lo és inapropiat per als religiosos:

...per res no pertanga a persona religiosa ésser jugar ne gran burler ne truffador ans aytals coses són en ells grans abusions e leges qui·ls reten dignes de gran menyspreu¹⁵³.

Música i ball es consideren properes a la luxúria; el confessant, diu Eiximenis, ha d'incloure en la seua declaració *si vas de nits e per què; si ab juglars o ab cantars; o as trameses alcavotes, e menades balles, o ballat; o cantades o fetes letres de carnals amors*¹⁵⁴. El Cartoxà també condemna la música i la dansa:

...per ço en los conuits, en les festes, en les músiques, en los perfums, en los balls e dançes, en les honors, pompes e riqueses, deuen tenir aquestes paraules en lo cor sculpides...¹⁵⁵

Fins i tot la música sacra pot ésser pecaminosa, si es barreja amb melodies profanes, diu un Eiximenis moralista en una interessant admonició:

E fan gran peccat aquells qui en l'ofici de Déu canten o permeten cantar, si han aquí presidència, cants trencats e dissoluts e provocans a luxúria et a rialles e a dissolució. E semblantment

149 Ferrer/Gret Schib (ed.), *Sermons*, vol. 4, p. 174.

150 Lieja, op. cit., ex. CCCIX.

151 Citat per M. A. Pérez Priego (ed.) a *Teatro Medieval...*, cap. CXXXVI, p. 207: *...todos estos juglares et joglaresas, cantadores e cantaderas, que tienen oficio del diablo para ençender los omnes et mugeres en amor malo, todos son estriones et biven en grant peligro, ca non se pueden salvar...*

152 Eiximenis/F. Naccarato (ed.), *Lo libre de les dones...*, cap. CCXLIX.

153 Eiximenis/F. Naccarato (ed.), *Lo libre de les dones...*, cap. CCLXXII.

154 Eiximenis/F. Naccarato (ed.), *Lo libre de les dones...*, cap. CCCXXVIII.

155 Roís de Corella, *Lo quart...*, cap. XXVII, f. 122r.

*pequen greument aquells qui canten e qui permeten en la esgleya cantar res en vulgar, o en romanç, o cantilenes en son de cançons seglars o coses semblans, con totes aytals coses sien contra la forma de cantar en l'esgleya dada per los sants pares passats, e tornen a gran dirrisió e escarn de l'offici de Déu e a gran escàndol del poble...*¹⁵⁶

O bé si no s'executa amb la deguda modèstia; Lieja condemna així l'arrogància de l'artista: en un monestir, en què els monjos estan molt pagats del seu cant, vanitosos, un d'ells veu com un diable en forma de colom replega en un sac *totes les veus de una en una de aquells qui cantaven e metie-les en lo sach*¹⁵⁷. Eiximenis recull la llegenda, però ara el que el dimoni apunta són les mancances:

*Legim que a sent Benet fo revelat que-y (ha) diables qui en special han offici de torbar los ecclesiàstichs, e de escampar-los lo cor mentre que dien lo offici; e que tots versos, síl-labas o diccions que lexen per aytal distracció, que tot ho scriven los dyables e-ls portaran davant lo dia de lur mort*¹⁵⁸.

Recordem ací el dogma musical medieval –que arriba fins al s. XVIII- de la prohibició terminant del tri-to, també anomenat *mi contra fa* i *diabolus in musica*¹⁵⁹.

De manera coherent amb la col·laboració litúrgica que hem descrit entre els àngels i l'Església, els cors monacals són atacats pel dimoni; Lieja ens conta un cas de sabotatge musical dels diables, que sembren el desconcert –només visibles per a l'abat- al cant de maitins d'uns monjos:

*...e, dient aquel psalm “Domine quid multiplicati sunt”, tants diables entraren en aquel cor on se deyen les matines que torbaven los ffreres qui cantaven a la una part del cor; los de la altre part volien-los corregir, e la una partida dels diables vengueren als ffreres que volien corregir los altres e semblantment los torbaren tots, en tal manera que no-s podien acordar uns ab altres. E, acabat lo dit psalm ab gran treball e affayn, lo prior, que ere hom de honeste vida, veé exir del dit cor los dits diables*¹⁶⁰.

En una història semblant, un monjo jove i *ponpós* força la veu del cor de vells monjos del Císter, obligant-los a cantar al seu to, més alt:

*E en aquella ora per tots los monges fon viste exir de lla boca del monge jove ponpós un diable tot flamejant, lo qual diable passà per devant los monges jóvens que sí havien ajudat a cantar*¹⁶¹.

156 Eiximenis/F. Naccarato (ed.), *Lo libre de les dones...*, cap. CCCXLV

157 Lieja, op. cit., ex. CII.

158 Eiximenis/F. Naccarato (ed.), *Lo libre de les dones...*, cap. CCCXXXVII.

159 Adolfo Salazar, *La música en la sociedad europea. Vol. II. Hasta fines del s. XVIII*. Madrid, Alianza, 1989, p. 288.

160 Lieja, op. cit., ex. CCXVI.

161 Lieja, op. cit., ex. CV.

Arnau de Lieja conta també el cas d'un diable que posseeix un monjo, i canta inconfusiblement com un àngel:

*...havia la veu ten plesent e ten amorose que a tots los oïnts semblave veu d'àngel. E un die, un religiós, oynt cantar aquell clergue, dix: "Aquella veu no semble ésser de hom, mas semble ésser de diable." E tentost lo religiós conjurà ab devoció al diable que isqués del cors del clergue*¹⁶².

Hi ha altres, no gaires, referències textuais al cant dels diables; quan els dimonis es presenten al voltant del llit de mort de Tundal, alegres, li canten:

*E environaren la mesquina de ànime e digueren: "Cantem, cantem a questa ànime mesquina lo cantar de la mort que li deuem, car filla és de mort e menyar de foch que coure a tu, car exir no pot de tenebres e amiga és de claror e enemiga e girmana de dolor"*¹⁶³.

A les representacions teatrals els personatges solen declamar els seus textos amb cant, també els dimonis; a la *Consueta de la Temptació, feta en l'any 1597* es donen indicacions al respecte, entre text i text: *Are se'n va Satanàs cantant a to de alme laudes*¹⁶⁴. I a la *Consueta de la tantació de fra Cardils*, de la segona meitat del s. XVI:

...y diu Alberich a to de alme laudes...

...y diu Berzabuch: -Príncep de iniquitat,/ gran Lucifer,/ hoïu, Señor, lo que sé fer (Cantant)...

*Ara tots los set dimonis vesten Lucifer com hermità, y anirà devés lo desert, hon és lo Jesús, ab to de alme laudes*¹⁶⁵.

A l'esmentat misteri de la Passió d'Arnoul Gréban trobem algunes interessants referències al cant dels dimonis; a la primera, Satan, ací un diable subordinat, s'alegra tant de la mort de Crist que se'n torna a l'infern cantant i cridant¹⁶⁶. Hi ha també un diàleg entre Lucifer i Satan en què aquest compara els cants i les rialles del primer amb els udols d'un llop (*Lucifer, roi des démons, quand vous voulez chanter ou rire, on croirait entendre les hurlements d'un loup affamé*); la resposta de Lucifer és dramàtica: *Ah! Que Dieu te maudisse, Satan! Quant à mes rires et à mes chants, c'est la malheur qui les a faits ce qu'ils sont*¹⁶⁷.

162 Lieja, op. cit., ex, CIII.

163 Perellós, op. cit., p. 49.

164 *Teatre sobre la vida adulta de Jesús (segle XVI)*. P. J. Santandreu Brunet (ed.). Barcelona, Universitat de les Illes Balears/ Departament de Filologia Catalana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 166.

165 *Teatre sobre...*, respectivament, p. 181, 194 i 200.

166 Gréban, op. cit., p. 338: *...je repars tout de suite pour l'enfer, chantant et gueulant, car, à cette nouvelle, j'en suis sûr; Lucifer sera si content que je serai roi.*

167 Gréban, op. cit., p. 100.

La darrera referència de Gréban, còmica, és al context d'una assemblea infernal convocada per Lucifer, que mana als seus subordinats: *-Avant de continuer, diables, rassemblez-vous et chantez-moi en choeur un silette qui soit digne de vous. L'encarregat de distribuir les veus d'aquest singular cor és Astaroth¹⁶⁸; Bérich presenta la composició, i dona la veu inicial (Vous allez entendre un text mis en vers avec gran soin et une musique à l'avenant. Allons-y, Belzébuth), resposta per Belzebú (Allons-y) i el ca Cerber (Allons-y, je crois que ça va vous plaire). El text de la cançó¹⁶⁹ parla de la pròpia condemna; la interpretació és interrompuda pel cap, que se n'esclama: Haro! Gueux! Vos hurlements me cassent les oreilles! Ça suffit, par le diable! Vous chantez trop faux. Satan s'excusa: aquesta era la silette ordinaire que nous chantons tous les jours, però si Lucifer ho prefereix, nous pouvons aussi vous faire entendre celui qui est réservé aux fêtes solennelles: il est plus harmonieux. El rei dels diables s'hi nega rotundament: Surtout pas! J'imagine ce que ce serait: il y aurait de quoi me faire éclater les tympan¹⁷⁰.*

De la mateixa manera que al cel també canten les ànimes santes, al purgatori Dante sent els cants dels condemnats per luxúria -“*Summae Deus clementiae*” nel seno/ al grande ardore allora udí cantando (Purgatori, XXV, v. 121-122)-, que entonen l'esmentat himne litúrgic, referent al foc purificador, i himnes de castedat a la Verge i a Diana. Fins i tot Rabelais diu que, a l'infern, Neró toca la gaita¹⁷¹.

Els dimonis toquen alguns instruments, preferentment de vent i sobretot de percussió; en una miniatura anglesa (ca. 1350)¹⁷², un dels dimonis de l'infern, tot volant, bat amb un bastonet un pander que té a la mà dreta. I a l'anomenat *Apocalipsi 1313*, manuscrit francès il·luminat per Colin Chadelve, veiem en diversos llocs diables tamborilers, que percuteixen els seus instruments amb bastons¹⁷³.

Pel que fa als instruments de vent, davallat a l'infern, Dante diu: *io senti sonare un alto corno/ tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco*; en compara el so amb el de l'olifant de Rotllà: *Doppo la dolorosa rotta, quando/ Carlo Magno perdé la santa gesta,/ non sonò sì terribilmente Orlando* (Infern, XXXI, v. 12-18). En una visió relatada per Lieja, *lo dit diable... sonà una bocina¹⁷⁴*. A la vall infernal que hi ha a l'orient, fra Odoric de Pordenone, franciscà italià que hi viatja en l'ambaixada apostòlica al Khan, l'any 1318, se senten diversos instruments, entre ells tambors¹⁷⁵. Mandeville també hi sent *trumpets and tabors and drums, like at the feast of great lords¹⁷⁶*; i Pere Portes, al seu davallament infernal,

...sentí grandíssim abalot y ba véurer un gran tropell de dimonis de diverses figuras y formas que

168 Gréban, op. cit., p. 102: *Vous allez entendre ce dont nous sommes capables en fait de chansons et de motets. Toi, Satan, tu feras la basse, et je te soutiendrai; Belzébuth chantera la partie haute avec Bérich qui le doublera. Quant a Cerbère, il se débrouillera -Dieu sait comment d'ailleurs!- pour nous accompagner.*

169 Gréban op. cit., p. 103: *La dure mort éternelle./ C'est la chanson des damnés;/ Bien nous tient à sa cordelle/ La dure mort éternelle./ Nous l'avons desservi telle/ Et à lui sommes donnés./ La dure mort éternelle./ C'est la chanson des damnés.*

170 Gréban, op. cit., p. 103.

171 François Rabelais, *Pantagruel*. Paris, Flammarion, s.d., ll. I, cap. XXX.

172 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Pal. lat. 537, f. 139. Reproduit a Lucy Freeman Sandler, *Gothic manuscripts. 1285-1385* (2 vols.). Londres, Harvey Miller/Oxford University Press, 1986, vol. 2, lám. 304.

173 París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 13096 (1313), respectivament f. 59r, 65r i 86v.

174 Lieja, op. cit., ex. DCXXII.

175 Juan Gil, *La India y el Catay. Textos de la Antigüedad clásica y del Medievo occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 507.

176 *The travels...*, p. 173.

*venían ab grans alarits y alegres, sonant corns y xeremias molt diferents dels de aquest món...*¹⁷⁷

Acabem de veure els cants del capítol dels dimonis de *Le mystère de la Passion*, de Gréban; la prèvia convocatòria a la reunió es fa mitjançant un instrument de vent, una *trompette*, d'acord amb les ordres de Lucifer¹⁷⁸. El diable trompetista, Astarot, fa sonar l'instrument, i diu: *Ça, c'est la note pour me donner le ton!* Els altres dimonis, com *Bérich*, coneixen el significat del senyal (*La trompette sonne, courons voir: quelque réunion d'enfer doit se préparer*) o bé es queixen, com Cerber: *La convocation me casse les oreilles!*¹⁷⁹.

La tradició popular catalana creu, també, que les bruixes dansen al so d'un flabiol ronc interpretat pel diable¹⁸⁰. I al Quixot apareix un fals diable *-un postillón en traje de demonio-*, broma ordida pels ducs, tocant un *desaforado cuerno... tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno, que un ronco y espantoso son despedía*¹⁸¹.

A la iconografia trobem algun diable trompeter, simètric dels àngels homòlegs; a l'esmentat judici final del *Missal de Santa Eulàlia* un diable sona un llarg corn, i a la fantàstica caiguda dels àngels rebels, de Brueghel¹⁸², en veiem dos. En una miniatura del *Bestiaire de Guillaume le Clerc*¹⁸³ (s. XIII), dalt de la torre infernal un dimoni bufa un instrument en forma de banya. I al també esmentat *Apocalipsi 1313* hi ha, en una torre del castell infernal, un diable tocant una mena de trompeta.

Un cas molt particular –i més modern- ens el narra Noydens al seu manual d'exorcistes (1711); en el transcurs d'un exorcisme a una pagesa posseïda, interrogat el dimoni intrús, diu que sap música, i de fet toca la viola de mà *que parecia el hombre mas diestro del mundo*, i fins i tot canta una composició seua¹⁸⁴.

Quant a l'infern, tenim l'original i conegut cas del tríptic del *Jardí de les delícies*, d'Hieronimus Bosch¹⁸⁵. L'estranya figura que flota sobre dues barques a l'estany de gel porta un barret format per un sac de gemecs, instrument reproduït a la bandereta que apareix damunt de la mateixa figura. Més a prop hi ha un grup en què els instruments musicals esdevénen de tortura, l'anomenat "infern musical", en una agrupació orquestral infernal: enmig, vertical, una gran rota o viola de roda, de la qual un condemnat fa girar la maneta; dins s'hi amaga una altra ànima, que fa sonar un triangle amb una vareta. A la dreta, un dimoni entomològic bat un timbal, a l'interior del qual hi ha un altre condemnat; al seu costat, a terra, veiem una mena de trompeta o trombó. Damunt, un condemnat, amb una flauta entaforada al cul, aguanta una enorme dolçaina, de la boca de la qual surt un bracet. Al costat, un altre condem-

177 Perellós, op. cit, p. 104.

178 Gréban, op. cit., p. 100: *Astaroth, arrange-toi pour sonner de la trompette de manière à que tous les diables de céans se dépêchen de sortir de leurs trous.*

179 Gréban, op. cit., p. 100.

180 Joan Amades, *Bruixes i bruixots*. Barcelona, Biblioteca de Tradicions Populares, 1934, p. 73. Ed. facsímil: Tarragona, El Mèdol, 2002.

181 Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982, II, cap. XXXIV, p. 497.

nat, gras, bufa un corn de forma sinuosa; una altra ànima es tapa les orelles, amb expressió de desesperació. A l'esquerra, un condemnat és lligat a un gran llaüt, vertical; al costat, un altre és atrapat entre les cordes d'una arpa medieval, també vertical. Entre aquestes figures i la viola de roda, una multitud d'ànimes forma un cor, que canta amb cara aterrorida, dirigit per un diable monstruós amb túnica roja: el mestre de música. Tots plegats interpreten la partitura escrita en un llibre obert davant d'ells; hi ha una altra notació inscrita al cul d'un condemnat, que jau sobre un altre llibre obert amb partitures; el diable-director assenjala amb la llengua, llarga i segmentada, el compàs.

Els instruments musicals tenen una presència abundant als inferns de Bosch; a la taula central del tríptic de Les temptacions de sant Antoni¹⁸⁶ (1505-1506) un diable amb armadura, crani animal descarnat i una mena de gavadina, que cavalca un estrany monstre d'aspecte vegetal, toca una arpa medieval; a la taula central del tríptic del Judici de Viena¹⁸⁷ un dimoni simiesc toca un petit llaüt, dansant; un altre, blau i ornitològic, bufa la dolçaina que és el seu propi bec; a la taula central del tríptic del Carro del fe¹⁸⁸ (1490-1500), la parella sobre el carro interpreta una cançó: ella canta, llegint una partitura, mentre ell toca el llaüt; darrere, un diable gris, sense cara i amb ales de papallona, els acompanya amb una llarguíssima flauta; a la taula dreta del mateix tríptic, l'infern, un dimoni caçador celebra el seu èxit fent sonar el seu corn corbat.

Bé que no referit a l'infern, sinó al purgatori de *Lo Somni*, hem d'esmentar ací el turment musical, més aviat lleu, que pateix el rei Joan I, que s'apareix al calabòs de Bernat Metge (1346-1413) acompanyat d'un home que *era jove fort e tenia una rota entre les mans*¹⁸⁹. Aquest és l'encarregat d'executar el càstig de purgació sobre l'ànima del rei, culpable d'haver estimat massa la música:

*...e per tal com jo trobava gran plaer en xandres e ministrers, aquest hom qui té la rota entre les mans, ab molta discordança me fa denant sons desplaents e llunyats de bon temps e mesura e finalment de tota melodia*¹⁹⁰.

Aquest músic resulta ésser el propi Orfeu, que narra després el seu davallament a l'infern en recerca d'Eurídice; hi entra mercès a la música de la seua viola de roda:

...davallé a les portes d'aquell, e sonant la rota, la qual a mi havia donada Mercuri, fui tan gra-

182 Brussel·les, Musée Royaux des Belles-Arts.

183 París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 14969, f. 14v. Reproduït a Jean Claude Bologne, *Du flambeau au bûcher. Magie et superstition au Moyen Âge*. París, Plon, 1993, p. 184.

184 Noydens, *Práctica de exorcistas, y ministros de la Iglesia*. València, Impremta del Molí de la Revetlla, 1711, p. 11: *...sacando los espíritus á vna Labradora vn Sacerdote, por curiosidad (que siempre se ha de huir en tales ocasiones) preguntó al demonio, qué sabia? Y él respondió, que era musico: y trayendo una vihuela, de tal manera meneava los dedos de la Villana, que parecia el hombre mas diestro del mundo: y diziendole, que cantasse, avia poco que se avia inventado vno de los cantares profanos... "Esclavo soy, pero cuyo, / Esso no lo niego yo; / Que cuyo soy, me envió / Al infierno, donde estoy; / Porque dixé, no era suyo"*.

185 Madrid, Museo del Prado.

186 Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Reproduït a *El Bosco...*, p. 75.

187 Viena, Akademie der bildenden Künste. Reproduït a *El Bosco...*, p. 90-91, làm. 50d.

188 Madrid, Museo del Prado. Reproduït a *El Bosco...*, p. 40-41, làm. 21d.

189 Bernat Metge/Lola Badia i X. Lamuela (ed.), *Obra completa*. Barcelona, Ed. Selecta, 1983, p. 153.

190 Metge, op. cit., p. 196.

*ciós a Cèrbero, porter d'infern, que les dites portes me foren tantost obertes...*¹⁹¹.

En una il·lustració gòtica d'un manuscrit francès de *De consolatione philosophiae*, de Boeci¹⁹², es representa aquest davallament d'Orfeu, concebut com un sorprenent trassumpte de la catàbasi de Crist; el déu, vestit a la moda del gòtic internacional, toca l'arpa –no la rota- davant la gola oberta del Leviatan, que vomita Eurídice de la mateixa manera que l'infern típic deixa anar els patriarques; els dimonis s'aturen per escoltar Orfeu, i fins i tot un d'ells, encisat, s'asseu damunt la barra inferior del monstre.

Esmementem també els instruments de tortura –no infernal, sinó terrenal- associats simbòlicament a la música, amb funcions d'immobilització i exposició pública, com a variants mòbils del cep; es tracta d'aparells de ferro que subjecten coll i dues mans del reu, suggerint instruments musicals; semblen desenvolupar-se a Holanda. En un catàleg d'instruments de tortura apareixen els humorístics “violó de les comares” i la flauta d'avalotador”¹⁹³.

Els diables també dansen, la qual cosa convé al seu extremat dinamisme, quasi hiperactivitat, i a la lascívia del ball; els dimonis i els posseïts desenvolupen una enorme gestualitat i moviment, en contrast amb la passivitat i immobilitat dels condemnats, reduïts a objectes, i amb l'hieratisme dels personatges pertanyents a l'àmbit celestial¹⁹⁴; al *Libro de Alexandre*, de la primera meitat del s. XIII, es diu: *El diablo, amigos, que nunca pued dormir,/ siempre anda bullendo pora nos rezebir*¹⁹⁵; el *Diablo Cojuelo*, de Vélez de Guevara, s'esclama del seu empresonament pel nigromàntic i la inactivitat a què el sotmet¹⁹⁶. La paremiologia castellana hi al·ludeix: *a la mujer bailar i al asno rebuznar, el diablo se lo debió mostrar*¹⁹⁷.

A *Le Jeu d'Adam*, després de la comissió del pecat original, hi apareixen *Diabolus et tres vel quatuor diaboli*, que s'emporten Adam i Eva cap a l'infern, on troben d'altres dimonis; tots plegats s'alegren tant de la caiguda humana que dansen: *et magnum tripudium inter se faciunt de eorum perditione*¹⁹⁸. Lieja conta com uns estudiants suecs de nigromància presencien, a Toledo, una dansa de diables i diablesses, *en figura de cavallers e en forma de fembres molt belles ballant*¹⁹⁹.

191 Metge, op. cit., p. 199.

192 Viena, Österreichischen Nationalbibliothek, cod. 2595, f. 61r. Reproduït a Otto Pächt i Dagmar Thoss, “Französische Schule”, a *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek*. Viena, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977, lám. 77.

193 *Inquisition/Inquisición. A bilingual guide to the exhibition of Torture Instruments from the Middle Ages to the Industrial Era (1983-2000)*. Florència, s.d., respectivament n° 61-65 i 30-31.

194 Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*. Barcelona, Gedisa, 1985, p. 45 i Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and image-making in medieval art*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 39.

195 *Libro de Alexandre*. J. Cañas Murillo (ed.), Madrid, Editora Nacional, 1983, estr. 2398.

196 Vélez de Guevara, “El Diablo Cojuelo”, a d.a., *Tres novelas del Siglo de Oro*. Barcelona, Planeta, 1983, p. 170: *...porque éste a cuyos conjuros estoy asistiendo me tiene ocioso, sin emplearme en nada, siendo yo el espíritu más travieso del infierno*.

197 José Manuel Pedrosa, “El diablo en la literatura de los siglos de oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, a M. Tausiet i J. S. Amelang (ed.), *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid, Marcial Pons, 2004, p. 67-98, p. 84.

198 *Le Jeu d'Adam*..., p. 45.

199 Lieja, op. cit., ex. CDXCIV.

Sant Vicent diu en un sermó llatí que sant Domènec troba, al seu monestir, un alegre dimoni *saltantem, et tripudiantem cantando «magis et minus»*; la lletra de la cançó significa els pecats per excés i per defecte²⁰⁰; en un altre sermó el predicador fa una versió religiosa de la faula de la cigarra i la formiga, amb una encisadora imatge de les danses infernals:

*...e com vindrà lo yvern, ço és, la mort, troben-se decebuts, e moren, e ballen en infern ab los dyables. E veus les dances que fan les ànimes dapnades ab los dyables en infern: Lucifer que guie les dances, e après vénen los altres dyables, e enmig de dos dyables va una ànima, e en esta manera ballen*²⁰¹.

A la processó del Corpus de la ciutat de València la *Roca de l'Infern* o *dels Diablers de l'Infern* incorpora, a finals del s. XV, un equip de diablers que dansen i juguen al so de tabals; en aquesta *roca*, i a la del *Juí o dels Diablers del Juí*, els dimonis ballen una *dansa de momos*²⁰²; i recordem les arrelades danses populars de dimonis a les *santantonades* de les comarques del nord del País Valencià, entre les quals cap destacar les de La Todolella (Els Ports).

També ballen els condemnats, segons diu Rabelais: l'infern és ple de tarantul·lats dansant, i el filòsof Epíctet hi ofereix contínuament festes amb balls²⁰³. Als akelarres –creia la tradició– també s'hi solien dansar balls redons com sardanes²⁰⁴.

Dins les llegendes que han pervingut fins als nostres dies, les ànimes condemnades solen agrupar-se en una cohort salvatge i maligna que vaga per la terra²⁰⁵, la *santa companha* galega o “la música del rei Herodes” a les comarques del Maestrat i La Terra Alta, comitiva de fantasmes dansaires que s'apareix la nit de sant Joan: Herodes, Herodies i Salomé, despullada, encapçalen la processó; qui la presència mor als tres dies o resta boig o embruixat²⁰⁶.

El tema de la dansa encantada, un ball inacabable en el qual els ballarins, forçats per la màgia, dansen fins a morir o fins a la resolució del conjur, presenta algunes variacions a la literatura medieval. A la matèria de Bretanya apareix a l'anònima *Vita Merlini* (ca. 1130); Guineban, germà de Boores, balla en un prat amb una donzella, de qui s'enamora; com ella diu que seria feliç si la dansa durara eternament, Guineban realitza l'encantament²⁰⁷. Al *Lancelot en prose*, part de la *vulgata* artúrica (1215-1235), se'n narra la resolució: al Bosc Perdut, Lancelot troba una vall on cavallers i dames canten i ballen; en acostar-s'hi, baixa del cavall i no pot estar-se de començar a dansar, completament armat com va; el seu escuder s'adona que el cavaller s'ha tornat boig, i l'abandona. Es tracta ara d'un encantament ordit per un clergue cosí del rei Ban, per l'amor d'una dama²⁰⁸.

200 Ferrer/F. M. Gimeno Blay (ed.), *Sermonario...*, p. 771.

201 Ferrer/Gret Schib (ed.), *Sermons*, vol. 5, p. 60.

202 Carles Pitarch Alfonso, “La festa del Corpus Christi a València: de les “Roques” i els “Jocs” a les danses tradicionals”, a A. Ariño (dir.), *El Teatre en la festa valenciana*. València, Consell Valencià de Cultura, 1999, p. 173-216, p. 180.

203 Rabelais, op. cit., ll. I, cap. XXX.

204 Amades, op. cit., p. 73.

205 Claude Lecouteux, *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*. Mallorca, J.J. de Olaneta, 1999, p. 106.

206 Àlvar Monferrer i Monfort, *La nit de sant Joan*. València, Consell Valencià de Cultura, 1999, p. 192.

207 *Historia de Merlín* (2 vols.). C. Alvar (ed.). Madrid, Siruela, 1988, cap. XLIX.

208 *Lanzarote del Lago* (7 vols.). C. Alvar (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1987-1988, cap. CL-CLIV.

Lieja relata una variant clerical i punitiva del mateix tema, una dansa maleïda que dura un any; un prevere *de lla esgleya de Sent Maines*, mentre diu missa la vespra de Nadal és molestat per *alguns hòmens* que dansen al cementeri veí, *e torbaven la missa e lo divinal offici*. El prevere els envia a dir que ho deixen estar, però no li fan cas; llavors, iracund, els maleeix:

“Jo prech nostre senyor Déus e a sent Maines que de tot aquest ayn vosaltres no façats sinó dançar e ballar.” E Déus mostrà tal miracle que de tot aquell ayn jamés no plogué ne nevà demunt ells, ne hagueren fam ne set, ne les lurs vestedures no s’esquinsaren, ans com a folls tot aquell ayn de nit ne de die jamés no cessaren de ballar e de dançar. Sdevench-se que un die un hom que havie I^a germana sua en aquella dança, la pres per lo bras per lavar e traure-la de lla dance e ball, e tentost li tragué e li levà tot lo braç del cors, e no n’isqué sanch e romàs en la dança sens braç ab los altres qui dansaven²⁰⁹.

Eiximenis recorda que dins de les esglésies la dansa, entre altres activitats -*axí com parlar, trufar, balar e coses semblans*- és prohibida; una punició divina sobre uns dansaires sacrílegs ho demostra:

...com en la seu de Alexandria balassen als cuns qui havien fetes noçes, que tots tornaren muts e contrets, e que jamés negun no-n poch curar ne guarir per res²¹⁰.

209 Lieja, op. cit., ex. CLXXXIV.

210 Eiximenis/F. Naccarato (ed.), *Lo libre de les dones...*, cap.CCCXLVII.