

*Ministrers i música al Curial e Güelfa**

ANNA FERNÀNDEZ-CLOT
(Universitat de Barcelona)

El *Curial e Güelfa* conté algunes referències esparses a nocions de teoria musical, a instruments i intèrprets, a la dansa o al cant. Alguns autors s'han fixat en les descripcions sobre la música que l'anònim introdueix al llibre III en forma d'al·legories, però manca un estudi de conjunt de les diverses referències de caràcter musical que presenta aquesta novel·la del segon terç del segle xv.¹ Si bé les informacions que es troben són poc detallades, els contextos en què apareixen i el tipus de qualificacions que hi atribueix l'anònim no només permeten fer-se una idea de la importància que l'autor atorga a la música, al cant i a la dansa com a part de les pautes de conducta cortesana, sinó que també aporten informació sobre els espais i les formes d'interpretació de la música instrumental i vocal vigents a mitjan segle xv i que els potencials lectors de la novel·la de ben segur reconeixien.

Aquest treball pretén recollir i contextualitzar les diverses notícies relacionades amb aspectes musicals que trobem al *Curial e Güelfa*: en primer lloc, es presenten les referències a l'actuació de trompetes i ministrers incloses en les descripcions de les festes i de les activitats militars en les quals participa Curial; en segon lloc, les referències a la dansa i al cant com a formes d'entreteniment i de conducta pròpies de l'etiqueta cortesana; i, finalment, les informacions sobre música que es presenten en les al·legories.

* This paper is part of a project that has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (Grant agreement No. 772762, *Ioculator seu mimus*. Performing Music and Poetry in Medieval Iberia).

1. Vegeu, per exemple, els estudis que hi dediquen Àngel L. Ferrando i Llúcia Martín (2010: 789-792) i Bob de Nijs (2013: 42-44).

TROMPETES I MINISTRERS

La trompeta apareix representada principalment com a instrument heràldic, associat a diferents tipus de cerimònies solemnes, tant de caràcter militar com festiu. La primera referència es troba en el passatge que descriu com Curial emprèn la defensa de la duquessa d'Ostalritxe. El protagonista surt de Montferrat «acompanyat del marquès e de molta gent notable» i és precisament el brogit que fan les trompetes l'element sonor que alerta la Güelfa, que és a la seva cambra, de la partida de Curial (I, 9, § 6).² En aquest passatge l'autor recrea una de les funcions heràldiques més freqüents de les trompetes en l'àmbit d'una cort i d'una ciutat: anunciar un esdeveniment important; en aquest cas, la partença de Curial del marquesat per emprendre la seva primera missió cavalleresca.

En els torneigs i els combats judicials la trompeta té un paper destacat: marca els ritmes dels combats, d'acord amb un protocol ben establert al segle xv que l'anònim testimonia amb força detall (Riquer 1963: 88). En el combat judicial entre Curial i els acusadors de la duquessa d'Ostalritxe, l'anònim descriu amb precisió el ritual d'inici de la lluita, marcat per tres tocs de trompeta (I, 11, § 11, i 12, § 1); també ho fa en el combat entre els cavallers dels escuts negres i els cavallers francesos al torneig de Melú (II, 17, § 18).³ En altres casos, l'inici del combat és assenyalat per la fórmula habitual «Laixes-los aler!» seguida d'un toc de trompeta, com en el combat a ultrança entre Harric de Fontaines i Curial (I, 10, § 16),⁴ o bé per un sol toc de trompeta, com en el combat entre Boca de Far i Curial que presideix el marquès de Montferrat, qui «no curà de cirimònies degunes, ans los féu metre uns d'una part, altres d'altra, segons los havien partit lo sol, e donaren-los les llances, manant-los de part del marquès que degú no es mugués fins que lo trompeta sonàs» (I, 25, § 6). Les trompetes també assenyalen el final del combat, com en la primera jornada del torneig de Montferrat, en què el marquès «manà les trompetes sonar a retraure» (I, 20, § 9). Així mateix, és l'instrument encarregat de fer les crides, com la que mana fer el cavaller de les espases —el rei

2. Totes les citacions del *Curial e Güelfa* provenen de l'edició de Badia & Torró 2011. Les assenyalo amb la referència de llibre, capítol i paràgraf.

3. La funció de la trompeta en aquests dos passatges ha estat justament assenyalada per Badia i Torró als seus comentaris a l'edició de l'obra (Badia & Torró 2011: 551 i 602).

4. Riquer (1963: 88) comenta l'ús d'aquesta fórmula.

Pere d'Aragó— als quatre angles del camp per anunciar que pretén defensar la bellesa de Festa al torneig de Melú (II, 17, § 13).

D'altra banda, la trompeta també era utilitzada per acompanyar les entrades dels combatents i el seu seguici al camp de batalla, abans d'instal·lar-se a les tendes respectives. En aquests casos les trompetes podien tocar soles, com en l'entrada del marquès en el torneig de benvinguda de Curial a Montferrat (I, 20, § 1), o bé acompanyades d'altres instruments (I, 10, § 13; I, 11, § 6; I, 25, § 5; II, 37, § 2). Vegem, a tall d'exemple, la descripció de l'entrada al camp de batalla dels acusadors d'adulteri de la duquessa d'Ostalritxe i de Curial i Jacob de Cleves (I, 11, § 6):

E mentre que aquestes coses se feien, vets los dos cavallers acusants venir ab un estendard blau clar, tot sembrat de renards burells e tals los paraments dels cavallers e, ben acompanyats, descavalcaren en la sua tenda. No trigà molt que de l'altra part vengueren Jacob e Curial ab un estendard burell e negre mig partit e un lleó rampant en mig, ab gran brogit de trompetes e ministrers, acompanyats d'infinits comtes e barons qui entorn a peu los anaven. Tota la gent de les llotges se girà a mirar vers aquella part. E descavalcaren en la sua tenda.

Per referir-se al tipus de so que caracteritza aquestes entrades, tant en enfrontaments festius com en combats judicials, l'anònim fa servir sistemàticament la fórmula «ab gran brogit de trompetes e ministrers», la qual cosa remarca la presència d'instruments diversos, que emeten un so potent. Aquesta mateixa expressió és utilitzada per descriure l'ambientació sonora dels seguicis de cavallers que festegen Curial al portal de casa seva després de l'alliberament de la duquessa d'Ostalritxe (I, 13, § 14), o els que l'acompanyen a la seva posada just després de vèncer un combat, en una processó en què es barregen els crits i cants d'alegria de la gent (II, 37, § 17); també descriu el so de l'entrada de Curial i Güelfa a la ciutat de París el dia de les seves esposalles, en una processó presidida pels reis de França en la qual participen ducs i grans senyors: «ab gran brogit de trompetes e ministrers, ab crits e cançons de molts cavallers e gentilshòmens, los quals plens de molta alegria creixien lo plaer e la festa» (III, 39, § 5).

El terme *ministrer*, introduït en àmbit català a partir de mitjan segle XIV, s'usava per designar de manera genèrica els intèrprets d'instruments,⁵ i així és

5. Per a aquesta qüestió, vegeu Gómez Muntané 2001: 219-220 i Cingolani 2016: 246.

com l'empra l'anònim: mai especifica els instruments que toquen, només els distingeix respecte dels trompetes. En els contextos esmentats, la presència conjunta de trompetes i altres instrumentistes i la qualificació del so com a «gran brogit» són indicis que apunten un conjunt d'instruments alts, de vent i de percussió, com els que apareixen esmentats en algunes cròniques i altres textos literaris dels segles xiv i xv en què també es descriuen processons festives de la noblesa. Ramon Muntaner, a la cèlebre descripció de les festes de coronació d'Alfons III que hi ha al final de la *Crònica*, explica que els seguicis que acompanyaren cerimonialment el rei de l'Aljaferia a l'església de Sant Salvador, on fou armat cavaller i coronat rei, estaven animats «ab gran brogit de trompes e ab tabals e ab dolçaines e de cembes e d'altres esturments, e de cavallers salvatges, qui cridaven tots: “Aragon, Aragó!”» (Soldevila 2011: 501). Els cronistes i poetes que descriuen l'entrada triomfal d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1443) assenyalen que la processó estava encapçalada per trompetes, corns, xeremies i tambors.⁶ D'altra banda, al *Tirant lo Blanc*, si bé l'autor també utilitza la referència genèrica de «trompetes e ministrers», en alguns passatges identifica més detalladament els instruments que acompanyen les desfilades: per exemple, en l'entrada del rei Escariano i Tirant a Estrenes, que té lloc en plena campanya militar, esmenta trompetes, clarins, tabals i tamborins (capítol 456), i en la processó que acompanya Hipòlit i l'emperadriu el dia de les seves esposalles fa referència a trompetes, clarins, anafils, tamborins, xeremies i altres instruments (capítol 483).⁷

Al *Curial e Güelfa* és únicament en la descripció de l'entrada de Curial a la plaça en la jornada principal del torneig celebrat al Puig de Nostra Dona que l'anònim subratlla clarament que el rebombori de l'entrada del cavaller està produït pel so de trompetes i tabals, al qual es barregen els crits i els cants de la gent de les llotges. En aquest cas l'actuació d'aquests instruments, que ser-

6. D'Agostino (2018: 151-159) recull diversos testimonis que descriuen el caràcter sonor d'aquesta entrada.

7. «Lo virtuós capità Tirant cavalcà ab lo rei Escariano e ab los altres reis e grans senyors dels dos camps, e ab gran triümf, ab multitud de tabals, trompetes, clarons e tamborinos, entraren dins la ciutat, on los fon feta honor grandíssima» (Martorell 1979: 1126). «E fet l'ofici, tornaren-se'n al palau ab aquell orde mateix, ab multitud de trompetes, clarons e anafils, tamborinos e xaramites e altres diversitats d'esturments que per escriptura expremir no es poria» (Martorell 1979: 1181). Per a les diverses referències musicals del *Tirant lo Blanc*, vegeu l'estudi monogràfic de Gómez Muntané (2010).

veix per anunciar i acompanyar l'entrada, es distingeix de la intervenció dels ministrers, que comença després del brogit inicial i té una sonoritat diferent (III, 37, § 4):

E com ja les llotges fossen plenes e la plaça ab infinites gents en multitud copiosa, aquell llamp de cavalleria, ab brogit de molts trompetes, crits d'infinides gents, qui uns cantaven, altres cridaven, gran brogit de tabals e après melodiós so de ministrers, vénc a les llotges. Environà-lo la gent, que se li met entorn en tan gran còpia que no li donaven lloc que a les llotges se pogués acostar.

El tipus de qualificació que utilitza l'anònim per caracteritzar el so dels ministrers —«melodiós so»— és paral·lela a la que fa servir per descriure la música que acompanya l'aparició de la deessa Venus en la visió al·legòrica de la Güelfa i l'abadessa al capítol 35 del llibre III, que té lloc a l'aire lliure i és celebrada per un gran seguici d'enamorats: «E en un punt ministrers comencaren a cornar ab tanta melodia que jo no pens que Orfeu e Mercuri no fossen hàüts per grossers davant tanta musical dolçor» (III, 35, § 8). Es tracta d'una referència a una sonoritat eufònica, que contrasta clarament amb el brogit de trompetes i tabals i que se sustenta sobre una melodia, segurament interpretada a diverses veus.

La referència al brogit produït per trompetes i ministrers només torna a aparèixer en la descripció de l'ambient sonor del sopar que inaugura les festes celebrades a la cort imperial després de l'alliberament de la duquessa: «Lo brogit era molt gran de trompetes e ministrers, hoc, e de la gent que cridaven, parlaven, murmuraven, que si Júpiter hagués tronat no l'hagueren oït» (I, 13, § 5). A propòsit de la sumptuosa vetllada que Curial disposa a París quan rep la visita dels ancians envejosos de Montferrat, l'anònim també assenyala la intervenció de ministrers durant els àpats, però en aquest cas no introdueix cap element per caracteritzar el tipus de so, només indica que acompanyen l'entrada dels plats a la sala: «veen les viandes venir ab ministrers» (II, 34, § 6).⁸

La música és l'element fonamental de l'entreteniment postprandial en les grans festes cortesanes descrites a la novel·la, sigui a la cort imperial (I, 13, § 5-9; I, 14, § 8), a la cort del rei de França (amb motiu del torneig a II, 20,

8. Curial viu com un gran senyor i se serveix de ministrers i grans cerimònies, tant en l'ambient cortesà de França (II, 34) com a la frontera de l'imperi durant la guerra contra els turcs (III, 31).

§ 8-9, i també de les noces de Curial i Güelfa a III, 39, § 6) o a casa de Curial (II, 34, § 7). Es tracta d'un costum molt estès a l'edat mitjana entre l'alta noblesa, que trobem descrit en múltiples fonts literàries i que està ben definit a les *Ordinacions* del rei Pere el Cerimoniós (1344). Al capítol en què es regula la presència de joglars a la casa reial, s'estableix que dos trompadors, un tabaler i un trompeta toquin al començament i al final dels àpats públics del rei i que després de menjar actuïn altres joglars, de la cort o forans, que toquin instruments diversos.⁹ La documentació reial permet constatar que, a banda dels músics heràldics, a la cort catalanoaragonesa hi havia diversos sonadors d'instruments, alguns al servei de la cort i altres d'itinerants. Durant la segona meitat del segle XIV i la primera del XV van tenir un paper destacat la cornamusa i la xeremia, instruments solistes de les cobles de ministrers, i també les arpes entre els instruments baixos.¹⁰ Les cobles d'instruments alts podien intervenir en tota mena de cerimònies festives i tenien un paper destacat en la interpretació del repertori de danses del segle XV (Gómez Muntané 2001: 282-283).

Al *Curial e Güelfa*, de fet, les referències a l'actuació dels ministrers després dels àpats s'associa sempre a la dansa (I, 13, § 5-8; I, 14, § 8; II, 34, § 7). En les descripcions de la segona jornada de les festes a la cort imperial i de la vetllada festiva que té lloc a la posada de Curial a París, la intervenció dels ministrers s'introdueix amb el verb *cornar*, que és el terme que s'utilitzava als segles XIV i XV per designar la manera de tocar instruments de vent com la cornamusa, la xeremia o la bombardarda.¹¹ És versemblant, doncs, que aquests passatges remetin a formacions d'instruments de vent com les que solien acompanyar les danses:

9. Gimeno, Gozalbo & Trenchs 2009: 88.

10. Gómez Muntané 1979: I, 25-62; Gómez Muntané 2001: 221-230 i 281-291. La documentació sobre ministrers a la cort dels reis i infants d'Aragó durant aquest període es pot consultar a la MiMus DB.

11. Aquest ús distintiu, que contrasta amb el valor general de *sonar*, es pot documentar en cartes de Joan I: «los sturments d'argent són ja acabats et sos companyons los cornen ja» (ACA, Cancelleria, reg. 1744, f. 41r, carta del 21 de juliol de 1377); «I fadrí qui comença bé aptament de cornar xalamia» (ACA, Cancelleria, reg. 1958, f. 20v, carta del 7 de juny de 1389); «lo dit Blasuef és ja vengut ab tres ministrers, lo un dels quals corna la chalamia, e l'altre la bombardarda en discant, e l'altre la cornamusa, e són los millors del món, per què us pregam que-ns trametats Johan de Besés per tal que-ls veja cornar e-n pusque fer a vós relació» (ACA, Cancelleria, reg. 1961, f. 27v, carta del 26 de juny de 1391). Els documents complets es poden llegir a la MiMus DB; vegeu, també, Gómez Muntané 1979: I, docs. 29, 108 i 124.

Aprés que foren dinats, los ministrers vengueren e començaren a cornar e l'emperador pres l'emperadriu per la mà e tot rient començà una baixa dansa, aprés dels quals seguiren molts e en dansaren altres moltes (I, 14, § 8).

Aprés del sopar, lo duc de Borgunya, lo comte de Foix, los senyors de Sant Jordi e de Vergues vengueren a la posada de Curial e, com trobassen los ministrers cornant, meteren-se a dansar e festejar (II, 34, § 7).

LA DANSA I EL CANT

La dansa és la gran protagonista en les festes cortesanes descrites a la novel·la. La primera referència és precisament de les festes a la cort imperial, en què l'autor especifica que el ball s'obre amb una baixa dansa, tant el primer dia després de sopar (I, 13, § 5-8) com el segon dia després de dinar (I, 14, § 8). Es tracta d'un tipus de dansa cortesana molt estesa al segle xv arreu d'Europa i documentada també en àmbit català (Mas 1988; Massip & Kovács 2017: 480 i 491-495), que es ballava per parelles i s'executava «sense cap mena de salt, amb passos suaus, lliscant els peus sense alçar-los i amb un aire pausat» (Badia & Torró 2011: 533). L'emperador i l'emperadriu formen la parella que obre el ball de la segona jornada (I, 14, § 8), i Curial balla amb la duquessa d'Ostalritxe a la primera jornada: «presa la duquessa deliure per la mà e, seguint los molts senyors e senyores, féu una baixa dansa, ab tanta gràcia e ab tan gran donari, que açò fonc una gran meravella» (I, 13, § 8).

En altres passatges, l'anònim simplement assenyala que durant les festes els personatges dansen i canten amb molta alegria, com en la vetllada del torneig de Melú («dansaren e cantaren e feren molta alegria e Festa cantava així bé e mills que donzella que fos en lo món», II, 20, § 8), en la vetllada a casa de Curial («meteren-se a dansar e festejar», II, 34, § 7), en les noces de Curial i Güelfa («no cessaven de riure, de cantar e de dansar», III, 39, § 6) o, fins i tot, en la visió alegòrica de la cort de Venus en què la Güelfa és ferida d'amor («e puis que la dita dona fonc ferida, vírets la gran festa e lo gran dansar», III, 35, § 12).

Com observa l'autor al final de la novel·la, a propòsit de les noces de Curial i Güelfa, les danses no podien faltar en cap gran festa, com tampoc les justes: «les danses e les juntes e, finalment, alguna cosa que a tal festa pertangués, lo rei no lleixà per fer» (III, 40, § 5). Els jocs d'armes, la música, la dan-

sa i el cant són formes de solaç que s'associen a l'alegria i a la virtut i, com aquestes, formen part de l'etiqueta cortesana (Badia & Torró 2011: 29-32); es presenten, doncs, des d'una visió positiva, relacionada amb l'ideal de vida cortesana i cavalleresca que defensa l'anònim.

Un bon cavaller no només ha de ser destre en les armes, sinó que també ha de tenir aptitud per a la música, la dansa, el cant i la poesia, i ha de saber-ne fer un bon ús. En aquest sentit, Curial, que encarna la imatge del cavaller exemplar, rep una educació cortesana i cavalleresca completa: aprèn gramàtica, poesia i altres ciències (I, 4) i «tornà molt prudent e apte, car tantost fonc molt bell cantador e après sonar esturments, de què devenc molt famós, així mateix cavalcar, trobar, dansar, júnyer e totes altres apteses que a noble, jove e valerós se pertanyia» (I, 6, § 1). El rei de França remarca l'aptitud de Curial per a la música, la dansa, el cant, la poesia i l'estudi quan defensa la noblesa del jove cavaller davant dels envejosos (II, 42, § 4). En les festes a la cort imperial, Curial destaca per la seva destresa en la dansa (I, 13 § 8) i, en la vigília de la batalla contra Boca de Far, per afrontar el combat amb èxit i infondre alegria entre els cavallers catalans, ofereix una festa en què ell mateix toca l'arpa i canta meravellosament bé (I, 23, § 4).¹²

Durant el captiveri de Curial a Tunis el cant alegra els captius en moments de fatiga (III, 14, § 3) i és el solaç que trenca la solitud de Càmar i uneix la donzella amb Curial, el qual li ensenya cançons i canta a dues veus amb ella (III, 16, § 3-4). El cant també és el mitjà a través del qual es manifesten l'alegria i l'esperança dels captius de tornar a ser lliures: «E ja començaven a cantar e haver algun plaer, pensant que no podien estar llongament en captiu e que eren rics e de bona ventura» (III, 20, § 11). En aquest moment d'eufòria Curial compon la *Cançó de l'orifany*, pensant en la Güelfa i en la possibilitat d'obtenir el seu perdó. Un cop a Montferrat i encara d'incògnit, Curial i Berenguer canten aquesta cançó mentre esperen a la porta del palau del marquès, el qual queda tan meravellat que els envia a la Güelfa perquè el cant l'ajudi a recuperar la salut (III, 24, § 1). De fet, la composició i l'execució d'aquesta cançó són un element clau en el redreçament moral de Curial.

12. «Curial los convidà e els féu gran festa e pres una arpa e sonà meravellosament, així com aquell qui n'era gran Maestre, e cantà tan dolçament que no semblava sinó veu angelical e dolçor de paradís». Els termes que utilitza l'anònim per qualificar la interpretació de Curial són assimilables als que descriuen la música produïda pels déus en el somni del temple d'Apol·lo (III, 10, § 9, i 12, § 1) i el somni de la cort de Venus (III, 35, § 3).

La *Cançó de l'orifany* parteix d'un dels poemes més cèlebres de la tradició trobadoresca, *Atressi con l'orifanz*, de Rigaut de Berbezilh (doc. 1141-1160), que és en la base d'alguns materials que inspiren la trama de la novel·la.¹³ El joc metaliterari que s'estableix amb aquesta peça permet exhibir la competència del protagonista com a músic i poeta —l'anònim el qualifica de «gran trobador», com escau a un cavaller del temps de Pere el Gran— i, a la vegada, permet connectar la situació de Curial amb la tradició literària de l'enamorat desnonat que recupera la seva dama gràcies al suport de la cort del Puig. És a través d'aquesta cançó i de la seva aptitud per al cant que Curial és portat davant de la Güelfa, la qual amb el cant recorda el seu estimat i el vot que ella va fer quan va exiliar-lo (III, 24, § 1-4). Ara bé, Curial encara ha de superar algunes proves per fer-se mereixedor de la Güelfa i aconseguir la plena integració en la joia de la cort, com observen Lola Badia i Jaume Torró (2011: 62):

No n'hi ha prou de cantar una bella cançó per recuperar l'amor perdut. Curial creu que ja ha «cobrada» la Güelfa quan aquesta, tot i fer-lo fora després d'haver-lo sentit cantar la *Cançó de l'orifany*, ordena que se li tornin a obrir les seves arques; per això es dedica a una vida de mol·lície (III.25.2). La visió de Bacus l'adverteix que ha errat el camí (III.26.5). D'altra banda, encara s'ha de guanyar el prestigi definitiu en la guerra de croada (III.32-34) i la Güelfa s'ha de tornar a enamorar (III.35.13).

Al llibre III les faules mitològiques i les visions alegòriques tenen un paper destacat en la narració del procés de regeneració moral i d'emancipació intel·lectual de Curial. Algunes d'aquestes visions inclouen també referències a la música, principalment en el marc d'un discurs que pretén mostrar el valor de la poesia i de les arts liberals en el currículum formatiu del bon cavaller.

LA MÚSICA EN LES ALLEGORIES

Quan Curial visita el Parnàs i trepitja el temple d'Apol·lo, té una visió alegòrica en què les Muses li demanen que faci de jutge sobre la legitimitat de les «poè-

13. El poema, del qual es conserva la melodia, va generar una *razo* que va inspirar el conte 64 d'*Il Novellino*, a partir del qual es construeix part de la trama principal del *Curial e Güelfa* (veg. Riquer 1975: I, 287-292; Badia & Torró 2011: 60-62 i 675).

tiques ficcions» (III, 10-12). Al pròleg del llibre III, per preparar aquesta aparició, l'anònim introdueix una falla sobre l'origen de les nou Muses que explica els fonaments de la veu i el cant (§ 1-2): les Muses són les nou consonàncies de la veu i es contraposen a les Pièrides, les nou dissonàncies; la veu i el cant són fets d'aire i aigua; cada musa correspon a un dels òrgans o «instruments» que intervenen en la fonació i, juntament amb Apol·lo, formen les deu veus d'una melodia; Apol·lo, que es representa amb una cítara o un instrument de deu cordes i envoltat de les nou Muses, és l'«instrumentador», la causa eficient del cant i la música.¹⁴ L'al·legoria, a més de vehicular una exposició teòrica del cant, representa la forma habitual d'interpretació de la poesia antiga i de les cançons dels trobadors: el cant acompanyat d'instruments de corda.

En la visió del temple d'Apol·lo, el déu també es presenta envoltat per les Muses, tocant un instrument de corda i cantant harmònicament, però en aquest cas els seus atributs musicals són interpretats en termes astronòmics, perquè Apol·lo és el déu de la poesia i també el déu solar: «per amor tempra la viola de set cordes, e enamorat canta molt suaument e dolça, temprant l'harmonia de les set planetes» (III, 10, § 6). La referència al caràcter harmònic, suau i dolç de la interpretació instrumental i vocal d'Apol·lo es repeteix després que Curial accepti fer de jutge: «una harmonia tan suau, una musical dolçor, ferí les orelles de Curial, car Apol·lo, ab la sua viola sonant, cantà tan dolçament que jo no pusc creure que les serenes qui retenien Ulixes no fossen retengudes per tanta dolçor» (III, 10, § 9). La «musical dolçor» produïda pel cant i l'instrument de corda marca la sortida del sol i té un efecte alienador sobre Curial, que és retingut en el somni; també assenyala el final de la visió, quan s'amaga el sol i Curial i els seus companys es desperten alienats «car les angelicals veus i la dolçor de les cordes ferien així suaument les orelles dels oïdors que no sabien si era nit o jorn» (III, 12, § 1). En el somni de la Güelfa i l'abadessa a la cort de Venus, l'harmonia sonora també acompanya l'aparició de Fortuna: «oints celestials ocells a llur parer qui cants angelicals en diverses maneres de melodia harmònicament feien, veren una dea venir ab una cara molt resplendent» (III, 35, § 3). En aquest cas, però, no hi ha acompanyament musical i les diferents veus modulen un cant polifònic (Nijs 2013:

14. Per a les fonts d'aquesta concepció mitològica del cant i la música, vegeu Badia & Torró 2011: 634-635. Àngel L. Ferrando i Llàcia Martín (2010: 789-792) han estudiat aquesta al·legoria i han assenyalat que la concepció de la música que presenta està «encarada cap al cant monofònic».

42); en canvi, quan els ministrers comencen a «cornar», la música és només instrumental (III, 35, § 8).

Finalment, en la visió del déu de la ciència i de les arts liberals (III, 26), la música apareix associada a la poesia trobadoresca en la representació al·legòrica de la retòrica i al cant polifònic en l'al·legoria de la música. En el primer cas, la reina retòrica es presenta cantant alegre i notant el cant en un cartell, és a dir, component el mot i el so d'una cançó trobadoresca (III, 26, § 2). En el segon cas, la reina música «sonava uns òrguens e cantava ab tanta dolçor de melodia que jo no crec que millor so ne millor cant fos jamés» i, juntament amb les tres donzelles que l'acompanyen, identificades a partir dels tipus de música d'acord amb la classificació de sant Isidor a les *Etimologies* (Badia & Torró 2011: 686), executen un cant polifònic: «les quals ab diverses veus cantant se concordaven ab ella» (III, 26, § 3). Es tracta d'una descripció de cant a quatre veus, típic de la polifonia del segle xv, «amb una veu directiva acompanyada de tres altres veus que es mouen individualment entorn de la veu principal» i una sonoritat eufònica desenvolupada sobretot pels polifonistes flamencs (Nijs 2013: 42).

L'autor, doncs, ofereix una imatge del paper de la música que beu tant de fonts clàssiques i medievals com de la pràctica musical coetània. En aquest sentit, aquestes representacions al·legòriques i també les altres referències sobre la presència de la música en les activitats militars i festives de la noblesa que trobem al *Curial e Güelfa*, no només mostren el bagatge cultural i musical de l'anònim, sinó que permeten vehicular uns determinats models de conducta cortesana en els quals la música, com en el dia a dia de les corts del segle xv, ocupava un espai destacat.

BIBLIOGRAFIA

- BADIA, Lola & TORRÓ, Jaume (2011). *Curial e Güelfa*, edició crítica i comentada, Barcelona: Quaderns Crema.
- CINGOLANI, Stefano Maria (2016). «Joglars, ministrers i xantres a la Corona d'Aragó (segles XIII-XIV). Observacions i perspectives de recerca a propòsit d'un diplomata en curs», dins *Cobles e lays, danses e bon saber. L'última cançó dels trobadors a Catalunya: llengua, forma, edició*, ed. Anna Alberni & Simone Ventura, Roma: Viella (IRCVM - Medieval Cultures, 6), pp. 237-268.
- D'AGOSTINO, Gianluca (2018). «La musica nel Trionfo napoletano di Alfonso d'Aragona (febbraio 1443)», dins *Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico arago-*

- nese (1442-1503): *Forme della legittimazione e sistemi di governo*, ed. Fulvio Delle Donne i Antonietta Iacono, Nàpols: Federico II University Press, pp. 137-177.
- GIMENO, FRANCISCO M., GOZALBO, DANIEL & TRENCHS, JOSEP (2009). *Ordinacions de la Casa i Cort de Pere el Cerimoniós*, València: Publicacions de la Universitat de València (Fonts Històriques Valencianes, 39).
- GÓMEZ MUNTANÉ, MARICARMEN (1979). *La música en la casa real catalano-aragonesa, 1336-1442*, 2 vols., Barcelona: Antoni Bosch.
- GÓMEZ MUNTANÉ, MARICARMEN (2001). *La música medieval en España*, Kassel: Reichenberger.
- GÓMEZ MUNTANÉ, MARICARMEN (2010). «El papel de la música en *Tirant lo Blanc* (València, 1490)», *Tirant*, 13, pp. 27-38.
- FERRANDO MORAL, ÀNGEL L. & MARTÍN PASCUAL, LLÚCIA (2010). «E açò són les muses quant al sonar e cantar. Algunes nocions de teoria musical en autors catalans del segle xv», dins *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*, vol. I, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid - Universidad de Valladolid - Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp. 787-799.
- MARTELL, JOANOT (1979). *Tirant lo Blanc*, ed. Martí de Riquer, Barcelona: Ariel (Clàssics Catalans Ariel, 1).
- MAS I GARCIA, CARLES (1988). «La baixa dansa al regne de Catalunya i Aragó al segle xv», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicologia*, 4, pp. 145-159.
- MASSIP, FRANCESC & KOVÁCS, LENKE (2017). *La teatralitat medieval i la seva pervivència*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona - Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- MIMUS DB. *Ministrers i música a la Corona d'Aragó medieval* [base de dades en línia], Barcelona: Universitat de Barcelona, projecte MiMus (ERC CoG 2017, No. 772762), <www.mimus.ub.edu>.
- NIJS, BOB DE (2013). «La música polifònica flamenca del segle xv a les novel·les clàssiques catalanes *Tirant lo Blanc* & *Curial e Güelfa*», *Scripta*, 1/2, pp. 34-45.
- RIQUER, MARTÍ DE (1963). *Lletres de batalla. Cartells de deseiximents i capítols de passos d'armes*, vol. I, Barcelona: Barcino (ENC A, 90).
- RIQUER, MARTÍ DE (1975). *Los trovadores*, 3 vols., Barcelona: Planeta.
- SOLDEVILA, FERRAN (2011). *Les quatre grans Cròniques: III. Crònica de Ramon Muntaner*, rev. Jordi Bruguera i Maria Teresa Ferrer Mallol, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.