

URTX

U

NA ESCENA MUSICAL

AL RETAULE DE VERDÚ

**(ENTRE L'ANÀLISI ICONOGRÀFICA
I L'ESPECULACIÓ ICONOLÒGICA)**

Xavier Carbonell Castell

UNA ESCENA MUSICAL AL RETAULE DE VERDÚ (ENTRE L'ANÀLISI ICONOGRÀFICA I L'ESPECULACIÓ ICONOLÒGICA)

**Xavier
Carbonell Castell**
Músic i musicòleg

Introducció

L'ús de la cornamusa està documentat des d'antic a les terres de parla catalana. El trobam esmentat ja entre 1110 i 1131 en l'activitat musical desenvolupada per Bernat Bufalodre a Barcelona, o a València en el 1258, a les festes fetes en honor a Sant Dionís, on a la processó desfilà una cobla formada per dos trompadors, dos tabalers i un cornamusaire. Fou emperò en temps del rei Pere III quan les cornamuses arribaren en aquest racó de la Mediterrània a la seva edat àuria, ja que esdevingueren els instruments preferits del Cerimoniós i de l'Infant Joan. A la seva cort, els joglars i sonadors de cornamusa —entre altres instruments d'alta música— foren predominants en un nombre que oscil·là de tres a cinc de 1345 a 1356. En aquells anys les cornamuses de la cort esdevingueren peces luxoses, àulicament decorades com convenia a objectes identificadors de la reialesa i com a senyal d'estima. Així ens ho fan entendre documents com: “Març 1354. Item done an Domingo Mulet pellicer de Barcelona, per l'cornamusa del senyor Infant (Joan) que li feu guar-nir de vellut vert amb senyals reials e ab II timbres de fil d'or e d'argent” (RP reg. 567 fol 62) i “nos fem cobrir d'argent ací en aquesta ciutat (Girona) les xirimies e les cornamuses dels nostres ministrers, e entre altres volem—hi fer les armes de testes de moros e la creu de Sant Jordi que els reys d'Aragó feyan antiguament” (carta de Joan I al Marquès de Villena). Aital apreci envers la cornamusa fou segurament compartit pels reis de la cort de Mallorca —amb l'activitat musical regulada ja a les anomenades Lleis Palatines redactades el 1337 en el regnat de Jaume III— ja que d'allí eixiren dos músics cornamusaires: Johan Mascho (actiu entre 1343–1362, al servei del rei de Mallorca des de 1343, de don Lop comte de Luna —1350— i, posteriorment, del rei Pere i de l'infant Joan) i Ugoni de la Pelliça (actiu entre 1343 i 1354 i que en el 1344 deixà el servei al rei Jaume III de Mallorca per entrar a la cort del Cerimoni-

ós). Més enllà de la Cort, els cornamusaires eren contractats sovint per les autoritats ciutadanes i és en aquest context d'on provenen les primeres notícies de cornamusaires a les terres de ponent. Així, a la ciutat de Lleida, els “pahers honrats” Bernat d'Alòs, R. de Carcasona, P. de Timor i Nicolau Çabater l'any 1357 contracten Ramon Martí, joglar conegut com “cornamusa” i en el 1372 el Consell General delegà als pahers que s'avinguessin a donar un salari convenient a dos joglars que fossin “cornamusayres” recomanant R. lo Pastor i el seus companys (Llibre de Consells, s. fol 36 – 1372).

A partir de l'any 1400, aproximadament, les notícies sobre cornamuses i cornamusaires es tornen rares, escasses i espaiades, potser perquè l'instrument sofreix un canvi d'apreciació que el redueix a un ús de cercaviles, ball, més propi de passavolants, histriònics bufons, pastors i, fins i tot, captaires.

1. Imatges de cornamuses i cornamusaires

Una informació insubstituïble de l'ús de la cornamusa i les seves associacions instrumentals la conforma el conjunt de representacions plàstiques, pictòriques i escultòriques de l'art de la baixa edat mitjana. Aquestes iconografies ens informen dels perfils morfològics dels instruments i de la seva evolució i transformacions. Els músics representats assenyalen, segons el context iconogràfic, l'apreci musical, social i, fins i tot, moral. Ara per ara tenim documentades trenta-dues representacions entre els anys trenta del segle XIV i els darrers anys de la quinzena centúria:

1. Santes Creus. Capitell del Claustre. Devers 1325. Bufó cornamusaire.
2. Brusel·les (COD. núm. 9169 de la Bibliothé-

que Royale Albert I)
Lleis Palatines de Jaume III de Mallorca.
1337. Miniatura (F. 67).
Monjo – grua cornamusaire.

3. Palma.
Retaule Major de la Seu, v. 1360.
Àngel cornamusaire.

4. Sixena. Avui al MNAC.
Retaule de Pere Serra?
entre 1357 – 1405.
Pastor cornamusaire.

5. Palma.
Portal del Mirador de la Seu.
Obrat per Jean de Valenciennes
entre 1393 – 1397.
Àngel cornamusaire.

6. Poblet.
Finestra del Palau del rei Martí.
Françoy Salau, devers 1397 – 1407.
Àngel cornamusaire.

7. Boston.
Retaule pintat per Marçal de Sax,
devers 1400.
Àngel conamusaire.

8. Girona. Avui al Museu Fundació Mauri
de la Garriga.
Cadiral del cor de la Seu, devers 1400.
Àngel conamusaire.

9. Barcelona. Col·lecció particular.
Retaule del Mestre de Torà, vers 1410.
Àngel cornamusaire.

10. Barcelona. Museu de la Catedral.
Pere Llebri, entre 1410 – 1420.
Figura que decora el tron de la Verge.

11. Barcelona. Palau Dalmases – Boixadors
Sostre escultòric de la capella, vers 1415.
Obra d'Antoni Claperós (?).
Àngel cornamusaire.

12. Barcelona. Palau de la Generalitat.
Gàrgola.
Marc Safont, entre 1416 i 1425.
Pastor (?) cornamusaire.

13. Barcelona. Palau de la Generalitat.
Escala,
entre 1416 i 1425.
Marc Safont.
Personatge cornamusaire.

14. Barcelona. Palau de la Generalitat.
Pati dels Tarongers.
Gàrgola, primer terç del segle XV.
Porc cornamusaire.



15. Barcelona. Col·lecció particular.
Retaule de mestre aragonés, devers 1420.
Àngel cornamusaire.

16. Lanaja (Hosca).
Retaule, devers 1425. Àngel cornamusaire.

17. París. Col·lecció particular.
Retaule del Mestre de Lanaja, vers 1430.
Àngel cornamusaire.

18. Barcelona. Col·lecció particular.
Retaule de Joan Mates (+ 1431).
19. Berlín. Col·lecció Lippmann.
Compartiment de retaule.
Bernat Martorell, vers 1435.
Pastor cornamusaire.
20. Sant Joan de les Abadesses.
Cadirat, talla en fusta, devers els anys centrals
del s. XV.
21. Lleida.
Retaule de la Paeria.
Jaume Ferrer II, v. 1450 – 1455.
Pastor cornamusaire.
22. Montanyana, avui al MNAC.
Retaule de Pere Garcia de Benavari, vers 1455.
Pastor cornamusaire.
23. Tarragona. Museu Episcopal.
Taula, s. XV.
Pastor cornamusaire.
24. Saragossa.
Retaule Major de la Seu.
Hans de Gmunda, entre 1467 i 1482.
Pastor cornamusaire.
25. València. Museu Diocesà.
Retaule, s. XV.
26. Morella, avui MNAC.
Domènec Valls (?), retaule.
27. Montserrat.
Claustre del Monestir, capitell, devers 1476.
Cornamusaire.
28. Londres. Col·lecció particular.
Anònim, Tríptic de l'Epifania, vers 1475.
Pastor cornamusaire.
29. Palma. Església de Jesús, avui a la Sang.
Betlem monumental, vers 1480.
Pastor cornamusaire.
30. Xàtiva. Església de Sant Feliu.
Retaule Major, vers 1490.
Pastor cornamusaire.
31. Cervera. Arxiu Històric Municipal.
Mestre de Cervera, retaule pintat vers 1490.
Pastor cornamusaire.
32. València.
Naip imprès vers 1495.
Personatge escultòric que decora un tron.
Sonador cornamusaire.

Aquesta llista, que pot molt bé créixer en recerques futures, ens assenyala uns quants fets

d'interès. Així, de les 32 iconografies, 10 ens mostren sonadors celestials de caire angèlic, imatges realitzades entre 1360 i 1430, i el fet de que, entre 1400 i 1490, onze representin cornamusaires pastors fa pensar, més enllà dels thopos icònics diferenciats –estols angèlics sovint envoltant Maria i pastors propers a la Nativitat de Jesús o participants en l'adoració de l'Infant– en l'existència de dues èpoques i concepcions de l'ús de la cornamusa. La primera, propera al caràcter àulic de l'instrument per l'estima atorgada pels darrers reis i prínceps de la Casa de Barcelona, i l'altra com a instrument popular més propi de la festa profana cívica i del divertiment de les classes més humils com la dels pastors:

COM A INSTRUMENT ÀULIC CORTESÀ

ÀNGELS → 1360 → 1415 → 1430

PASTORS – → 1400 → → 1490 →
COM A INSTRUMENT CÍVIC POPULAR

Coincidint amb aquest canvi de funció i aprecí, podem observar en les imatges artístiques una transformació important en la morfologia formal i conceptual de l'instrument. Fins a l'any 1400 totes les cornamuses representades mostren clarament tres elements constitutius: el sac o sarró per a reserva de l'aire, el bufador o inxa per insuflar i el grall, des d'on el músic puntejarà les línies melòdiques. Des de l'inici del quatre-cents les cornamuses incorporen un nou element, el bordó, buna o trompa, sempre recolzat sobre l'espatlla del músic i que afegeix al so de l'instrument una veu més greu en pedal immòbil que el fa esdevenir polifònic i li atorga un caire més tens per fricció intervàlica textural.

Les cornamuses representades en el nostre art gòtic sovint van associades amb altres instruments. De fet, la pràctica musical d'aquests aeròfons amb dipòsit de vents, d'antic formà conjunt amb el flabiol i el tambor, aquests dos sonats per un mateix músic. Aquesta conjunció es donà a molts indrets d'Europa i a ca nostra ha perdurat fins avui en la música tradicional de Mallorca. Algunes iconografies testimonien que aquest fet fou molt més general, així, de manera explícita podem observar que l'àngel que aparella el cornamusaire de la finestra del Palau del Rei Martí de Poblet –núm. 6– és un sonador que amb la mà esquerra sosté el flabiol i amb la dreta percudeix un petit tambor. Escenes semblants les veiem en el retaule de la Catedral de Barcelona del Mestre de Torà –núm. 10–, en els pastors del Betlem de la Sang de Palma –núm. 29–, i en associacions de més instruments, on no hi falten el flabiol i el tambor a Mallorca (Retaule i Portal del Mirador de la Seu –núm. 3 i 5–), i al sostre del Palau Dalmases de Barcelona –núm. 15.

2. El retaule de Jaume Ferrer II de Verdú i la seva iconografia instrumental

Els 13 compartiments avui conservats al Museu Episcopal de Vic varen ser realitzats entre 1432 i 1434 pel pintor Jaume Ferrer (II). El retaule presidit per la imatge escultòrica de la Verge amb el Nen que, tot i les vicissituds històriques sofertes, encara ara presideix el presbiteri de l'església parroquial verdunina, estigué destinat a representar les escenes de la vida de Jesús on Maria hi tingué un protagonisme especial—directa o indirectament. El programa marià fou confegit així:

1. Presentació de la Verge al Temple
2. Anunciació
3. Nativitat
4. Adoració dels Pastors
5. Epifania
6. Presentació de Jesús al Temple
7. Circumcisió
8. Fugida a Egipte
9. Crucifixió (?)
10. Resurrecció
11. Ascensió
12. Pentecosta
13. Assumpció de Maria

Al compartiment de l'Adoració dels Pastors, aquests, en nombre de tres, estan situats a la meitat esquerra del plafó. Dos d'ells exhibeixen sengles instruments musicals, concretament un flabiol i una cornamusa. En ordre de profunditat i en tercer terme, un personatge encaputxat fa sonar amb galtes inflades un llarg flabiol de canó cilíndric—potser amb una subtil tendència cap al con a mesura que el tub s'acosta a l'obertura inferior. El pintor representà sense massa precisió les diferents obertures del canó, encapçalades prop dels llavis del músic per la perforació del bisell de la flauta. Un poc més avall són apreciables quatre forats d'ús digital. El flabioler aguanta l'instrument amb la mà esquerra amb quatre dits sobre el dors i el polze en el revers en una posició que, fruit d'una observació real, mostra el gest de tancar un forat inferior. El fet que només sigui visible la mà esquerra—el cap del pastor agenollat en primer terme tapa part de l'acció musical del flabioler—tot i que resta un bon tram de canó visible, fa pensar que la mà dreta, en el model real, estaria accionant percussivament el so d'un tabal o tambor, segurament de cos cilíndric i amb membrana tensada almenys en un dels dos costats. Ens ho fa pensar també la presència de la cornamusa. Aquesta fou penjada entre el braç esquerre i l'espatlla del segon personatge en ordre de profunditat als ulls de l'observador, personatge entretingut no a sonar l'instrument sinó a encalmar l'excitació i nervi d'un quadrúpede, probablement un cavall o un mul. La cornamusa, millor dit, la part visible que mostra la repre-

sentació exhibeix un instrument d'una certa mida. El cos del sarró o sac cau sobre el pit mentre que a l'esquena hi pengen el bufador, el grall i un bordó o buna. El bufador és prim, llarg i clarament cilíndric. El grall penja des d'un lligall o nou de dimensions discretes. El seu canó és llis sense cap regruix ni anella i s'obre cònicament fins l'obertura final o boca. El tub presenta sis obertures frontals enfilades i més avall una setena, ja prop del tram final i més ampla situada un xic desplaçada i a la dreta respecte a la filera dels sis forats. La distribució de les obertures és exactament igual als gralls catalans actuals i així ens fa pensar que el model real d'aital peça tindria potser una segona obertura situada simètricament—és factible però un grall sense aquest forat enfrontat i simètric, tal com ho testimonien alguns exemplars de pastor.

Més enrere i mig cobert pels cabells grisosos del personatge adorant del primer terme, penja el tub de la buna destinat a emetre el so de bordó de l'instrument. Tot i representat doncs parcialment, són clarament estudiables el braguer d'on neix la trompa, no més gros que la nou del grall i un canó, potser però no molt més ample que el grall, de clar perfil cònic que probablement en el seu model desembocaria en una fontanella—càpsula cilíndrica perforada amb forma de barrilet i des de la qual partiria un nou tram de canó acabat en un pavelló més o menys ample. Les fustes dels tres tubs de la cornamusa de Verdú mostren des de la imatge pictòrica una coloració clara i uniforme—fusta de faig, pi o boix?. El sarró o sac ens presenta una superfície possiblement tèxtil de color blanc general. Aquesta cornamusa exhibeix unes característiques clarament emparentades amb les altres icones més o menys coetànies catalanes. El sarró blanc ens recorda nítidament a la cornamusa representada per Bernat Martorell en el retaule conservat a la col·lecció Lippmann de Berlín, peça obrada coetàniament o potser un poc temps abans; Martorell pintà un bufador d'ídèntiques característiques que el de Verdú i la buna és també força semblant amb la fontanella central i els perfils cònics dels canons tot i que menys marcats. En el retaule procedent de l'església de Sant Joan de Cervera (avui a l'Arxiu Històric Municipal) la cornamusa mostra una buna (també amb barrilet central perforat) de perfils idèntics als d'en Jaume Ferrer, en aquest cas el bufador, pronunciadament cònic, és una mica més curt. En el retaule de Montanyana (avui al MNAC) obra de Pere Garcia de Benavarrí el pastor músic fa sonar un instrument també clarament paral·lel al de Verdú, en aquest exemple, des d'un sac revestit d'un tèxtil de brillant coloració vermella, parteixen bufador i buna amb fontanella com els de Verdú i un grall amb el tret diferencial d'una anella regruixada en l'extrem inferior.

Aquests tres paral·lels juntament amb les semblances que la icona de Verdú presenta amb altres imatges, situen la seva cornamusa dins el marc i patrons característics d'aquest instrument dins el segle XV a la Corona d'Aragó, però la precisió en els detalls i la seva versemblança la converteixen, juntament amb el flabiol, en un document organològic del màxim interès.

3. Una escena singular

El plafó de l'adoració dels pastors concentra un seguit de trets, especialment en la composició iconogràfica, que el converteixen en una imatge singular, un únicum en el marc de la plàstica catalana del quatre-cents.

L'escena fou situada, tal com marcaven aleshores les pautes icòniques de les adoracions de pastors, a l'interior d'un estable o establia, seguint la descripció d'evangelis apòcrifs com el del Pseudo Mateu: <<tres dies després de néixer el Senyor, sortí Maria de la casa i s'apoyentà en un estable. Allí reclinà el nen en un pessebre i el bou i la mula l'adoraren . . . >>. Dins l'estable, bastit amb arquitectura de fusta, l'Estrella llença centralment els seus raigs lluminosos a través d'una obertura situada en el triangle superior entre els dos aiguavessos de la coberta. A una certa altura contemplen l'escena els dos animals adoradors que mansament resten atents rera la menjadora. Al peu del pessebre, Maria, ricament abillada i escol-

tada per dos àngels que li sostenen el preciós mantell, presenta l'infant nu que precoçment realitza un gest de benedicció. A l'esquerra de l'escena tres personatges, els "pastors", omplen bona part de la meitat de l'espai representatiu.

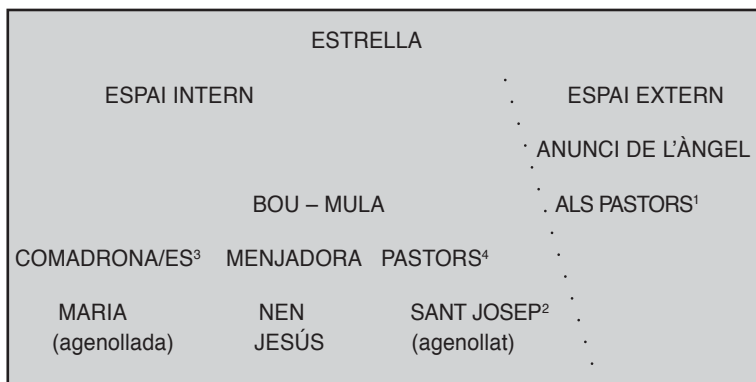
El patró compositiu de l'adoració dels pastors més comú a Catalunya pels volts de l'any 1400 reitera amb poques variants la següent disposició (foto 1).

L'escena principal, la de l'interior, pot presentar-se invertida, és a dir, Sant Josep i els pastors a l'esquerra i Maria a la dreta.

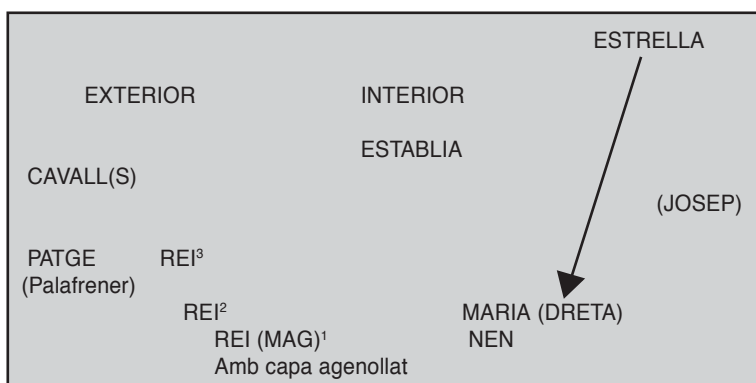
L'escena pintada de Verdú mostra d'entrada i segons l'esquema iconogràfic descrit, dues importants anomalies: l'absència del patriarca Sant Josep i la situació protagonista de la Verge en posició corporal segurament dreta (?). La composició que pintà Jaume Ferrer és, en canvi, molt més propera als cànons usuals del seu temps per representar l'Epifania (foto 2)

Sovint a l'adoració dels mags Sant Josep no hi és representat. Quan ell participa ho fa en un pla un xic marginal –mirant des d'un racó, o des de l'obertura d'una finestra, o com a receptor de les ofrenes reials. Sigui com sigui els tres personatges de Verdú no són, a la llum de les seves vestes, els mags reis –que per altra banda ja protagonitzen l'escena epifànica en un compartiment propi del retaule. En canvi, conformen un conjunt discretament insòlit i que per una suma de trets, esdevé novament una anomalia. Els altres personatges volen ser els pastors que, seguint la crida de l'àngel, van a adorar, festejar i obsequiar l'Infant, però, en canvi, formen un grup humà heteròclit i rar, especialment per la seva vestimenta que ens fa exclamar, des d'una mirada atònita: quins estranys pastors!

D'entrada crida l'atenció la figura situada en primer terme. Aquesta va revestida d'ambivalències (per la postura, prestància i edat, podria ben bé ser una imatge de Sant Josep o també la del primer i més sènior dels reis mags⁵) i vesteix robes no menys ambivalents i fins i tot contradictòries. Així, sobre un gunió o camisa vermella (cenyida per un cinturó invisible d'on pegen el ganivet corbat de múltiples usos –des del llescar al podar– i una càpsula de banya, ambdós objectes comuns a les representacions coetànies de pastors) que mig cobreix uns calçons blancs, amples però amb lligues a l'altura dels genolls (conjunt de roba normal en els pastors), el nostre personatge llueix una capa ampla (clotxa), on els majestuosos plecs apunten a un teixit dens i de condensada textura, potser drap de vellut, caputxa i replecs sobre les espatlles acabats amb costura, entre



(foto 1)



(foto 2)

serrell o sanefa. Aital capa, que es mostra folrada interiorment amb una roba de tonalitat clara i rogenca, segurament feta amb un tèxtil més fi, és més pròpia de senyors que de pastors i converteix la vesta del “pastor” més ancià en una estranya i contradictòria paradoxa.

Mig tapat per la figura descrita i en el terme més endinsat, hi sura la testa del flabioler coberta per una vella, esquinçada i punxeguda caputxa, cucurull corresponent a una oculta capa. En aquest cas, però, la correspondència entre roba i ofici no entra en cap conflictiva contradicció. Però molt més aliena al marc iconogràfic és la vesta del personatge situat a l'extrem esquerre, entremig dels dos anteriors. La roba que exhibeix accentua el caire singular i excepcional d'aquest plafó del retaule. En aquest cas la indumentària del cornamusaire està constituïda per les següents peces: unes calces vermelles, amples però ajustades als turmells, amb forats a les genolleres (potser per marcar l'únic indici de pobresa i simplicitat pastoril); un gec o gipó curt –que arriba a cobrir part de les cuixes– de color entre morat i sèpia, cenyit per un cinturó, del qual penja una bossa vermella de mida regular (objectes similars els podem veure sovint a la indumentària catalana del quatre-cents en diverses castes, rangs socials i oficis); aquest gec presenta frontalment, de dalt a baix, una llarga i enfilada embotonadura, així com en els costats unes folgades mànigues que remarquen l'amplada de l'espatlla, i de les quals pengen grosses costures, quasi serrells o crestes tèxtils on s'alternen quadrants de color blanc i roig viu. Sobre el gipó, el nostre personatge du un caputxó (o caperó) d'extrem en punta, emmarcant l'oval del rostre (encara que el pintor el fa caure enrere) i cobrint cap, coll i espatlles. Aquesta indumentària és força aliena a les robes de pastor, sobretot pel seu colorit i per les inflades i extremades línies formals i conceptuals del gipó. De fet s'assembla més als uniformes de servei dels músics retratats a la plàstica nostrada del segle XV. A les poques imatges gràfiques de músics civils o cortesans –generalment situats dins escenes de festa i tiberi, per exemple el banquet d'Herodes i Salomé, (on és introduït el cap degollat del Bautista sobre una safata) – hi podem veure ministrils (o també trobadors) que practiquen la música baixa mitjançant llaüts i que vesteixen robes llargues i luxoses alhora que mostren el cabell al descobert sense capells. En altres imatges més freqüents, els instrumentistes són d'alta música o de buf i la vestimenta, uniformada o diferenciada dels “senyors” que els envolten, assenyala una categoria professional menys considerada i/o inferior, que correspon als músics joglars. És entre aquests on trobem els primers paral·lelismes evidents entre el nostre “pastor”, músic com ells d'instrument alt. Els joglars representats a la

Corona d'Aragó sempre es mostren en grup (estols, cobles o esquadres) duen gec o gipons de volums marcats per folres interiors, peces on es combinen diversos colors en contrast, gec d'amples mànigues dels quals a voltes pengen curiosos serrells. Els gipons del retaule de mestre de Santa Basilissa (MNAC) són clarament semblants al del “pastor” de Verdú. El nostre personatge, però, no es cobreix amb llampant capell com els joglars que citem, sinó amb un caperó, que sumats al gipó, les calces, els colors violats, la bossa i la cornamusa el fan encara molt més pròxim a uns altres protagonistes de les arts musicals – teatrals d'aleshores, ens referim als bufons. Al “pastor” de Verdú només li falten, per anomenar-lo directament bufó, alguns dels trets de caire més histriònic d'aquests músics còmics (habituals en aquell temps en tota casta de festa –religiosa o profana– i en les activitats teatrals, carnivals, misteris i paralitúrgies), ens referim als picarols que sovint penjaven de la caputxa i altres vestes i també a les orelles zoomòrfiques que sorgien a cada costat del caperó⁶ (a voltes dues puntes com flàccides banyes⁷), entre altres objectes menys freqüents aquí.

En relació amb l'estrany “pastor” cornamusaire trobam la darrera anomalia: el nostre personatge gira l'esquena a l'esdeveniment central de la icona –adoració, benedicció, presentació. Tots els altres actors de l'escena dirigeixen les mirades envers a un punt central constituït per l'Infant Jesús. El “pastor” de l'extrem esquerre dirigeix, en canvi, l'atenció a la presència insòlita d'un exaltat animal, mul, “matxo” o cavall, que penetra a l'escenari de l'adoració. Aquesta presència, que sembla una transliteració icònica de les representacions epifàniques on hi sol sortir un cavall refrenat per un criat, és extraordinària i estranyament anòmala en el context de les adoracions pastorívoles. Què hi fa doncs, aquest animal en aquest lloc? Què significa que un dels protagonistes de la composició pictòrica desvii l'atenció de l'eix central de la narració plàstica i l'apliqui a retenir la fúria d'un animal que no toca d'estar en aquell indret miraculós?

4. Apunts per a una interpretació (entre la iconologia i l'al·legoria)

Les anomalies descrites trenquen els motlles iconogràfics habituals. Fou això una pirueta creativa del pintor Jaume Ferrer? Què pretenia en desviar-se dels patrons icònics i dels models que, fidelment però amb polsims de llibertat, eren reproduïts per tots els artistes plàstics d'aquella època. Els thopos iconogràfics eren normalment apresos i copiats pels pintors des dels tallers formatius o dels que per empresa o associació participaven durant la trajectòria de la vida professional. El cas del plafó de la Na-

tivitat de Verdú (on els àngels envolten l'escena central, sostenint un cortinatge delimitador de l'espai sagrat) és un exemple del que acabam de dir, ja que aquest compartiment fou copiat pel nostre pintor Jaume Ferrer (II), amb tot el caràcter singular (únic si no fos per la còpia) d'una composició original, idèntica però anterior. Ens referim a un dels fragments d'un retaule procedent de la Seu Vella de Lleida, firmada per un altre Jaume Ferrer (el I, familiar de Jaume Ferrer II?) i realitzada devers 1420 – 1430. Hauria extret Jaume Ferrer II el model de l'adoració dels pastors de Verdú d'un altre exemplar icònic anterior i ara desconegut? Existí tal precedent o fou el fruit d'una iniciativa innovadora o d'un afany d'originalitat, novetat o modernitat? Potser aquesta originalitat i excentricitat (fora de l'eix comú), més ençà d'una pintoresca inventiva, s'alimentà d'altres fonts creadores d'imaginari? O potser fou el resultat de pretendre dir altres coses traspasant els simples paràmetres de la narració temàtica codificada?

La presència d'instruments en les adoracions de pastors no surt de cap de les narracions evangèliques canòniques o apòcrifes. Les representacions plàstiques de pastors músics tampoc tenen una antiguitat pregona. Tant en el món bizantí com a l'occidental no se'n coneixen anteriors al segle X. De fet, a la plàstica hispànica els precedents més vells els tenim en els manuscrits de la cripta de Sant Isidor de Lleó (s. XII).

A ca nostra el primer cas que coneixem és el del pastor que contemplant l'anunci de l'àngel ha deixat de tocar un flabiol, representat en els meravellosos murals de Ferrer Bassa del barceloní Monestir de Pedralbes. Sigui com sigui, fins al segle XV no es generalitzen aquests apunts musicals, però amb els anys adquiriran un caràcter quasi obligat i imprescindible. Els models per a aquestes presències musicals foren extrets segurament de les teatralitzacions del misteri del Naixement. Pràctica antiga i generalitzada a molts indrets d'Europa. Praxis que rebé un posterior impuls expansiu des de la religiositat franciscana fins a esdevenir tradició imprescindible per popular, en moltes celebracions de les festivitats del cicle de Nadal⁶—*Officium Pastorum*, *Officium Stellae*, etc..

Les músiques dels pastors i els seus instruments són ja descrites en moltes cançons nadalènques catalanes dels segles XV i XVI. El caràcter dialogat (entre diversos actors), la inclusió d'elements aliens a les narracions més antigues (presència de nous personatges i situacions argumentals) i la clara incitació al ball i la gatzara evidencien una funció originàriament de procedència teatral per aquestes lletres i tonades, destinades a ser escenificades en les

funcions del cicle nadalenc⁶—com les que han perdurat en els “pastorets”, “pastorells”, “pastorelles” i “adoracions de reis” d'avui. És en aquestes lletres de fa cinc-cents anys, en què la joia dels pastors s'expressa mitjançant cants i danses, on trobem les primeres i generalitzades mencions a pastors músics i als seus instruments. Això ens permet afirmar que les iconografies d'instruments i músics en adoracions dels pastors foren primer una idea de realització teatral que, per atractiva i popular, penetrà com a model en l'imaginari plàstic tot generant escenes pintades com la de Verdú.

Partint des d'aquesta relació entre teatre i models plàstics és lícit, creiem, preguntar-nos si les singularitats del plafó de Verdú foren bastides també a partir d'uns models nascuts de l'observació d'accions teatrals, del ric món fantasiós, múltiple i imaginatiu dels misteris, paralitúrgies i entremesos escènics. És doncs des d'aquest punt de mira d'on podem formular algunes lectures que en el marc de la hipòtesi interpretin o expliquin les anomalies estudiades.

Les teatralitzacions nadalènques eren realitzades també fora dels edificis religiosos, com per exemple en les processons del Corpus on s'escenificaven sobre carruatges, cadafals mòbils, roques o castells—per exemple en els Corpus de Barcelona de 1424, 1435, 1453 i 1454. La forma de l'establia pintada a Verdú no és massa diferent a les descrites documentalment per a certs entremesos de tall nadalenc i escenificats en aquestes carrosses processionals del Corpus. Disseny d'arquitectura i espai efimers que perduraren, per la seva eficaç simplicitat de línies, en el temps, cronològicament i estèticament—com per exemple la Roca de la Nativitat representada pictòricament per Denis van Alsloot en el 1615, on tot i l'anacrònica llunyania, la forma de l'edícula, la composició de l'espai intern i la situació dels actors de l'adoració pastoral són extraordinàriament similars al plafó de Jaume Ferrer II. A les teatralitzacions de l'escena dels pastors sovint, endemés dels diversos personatges principals, hi “actuaven” també animals, els protagonistes i evangèlics bou i mula i d'altres que podien representar diferents sentits funcionals—com ofrenes, traguers d'objectes diversos, etc.. Aquestes presències animals encara que tenien precedents il·lustres i sants (com el del misteri executat i muntat en el 1223 per Sant Francesc a Greccio) foren progressivament posats en qüestió per les jerarquies eclesials, fins a passar de la censura a la prohibició—a Catalunya va ser prohibida des del 1360 l'entrada en escena de «cavalls, rucs, mules i ases». La prohibició afectava els llocs sagrats, però no les actuacions teatrals fetes en espais profans. D'aquesta manera es continuà emprant animals en obres de caire religiós, però realitzades en carrers i cases de

comèdies. Un exemple de teatre nadalenc, uns pastorells conservats a Menorca, i representats encara avui sense haver perdut molts dels trets arcaics que apunten envers uns orígens temporals reculats, ens pot donar una possible clau per explicar la presència anòmala del mul o cavall situat a l'esquerra del plafó de Verdú. En aquests "Pastorells. Drama popular del Naixement del Salvador", redactats anònimament en el segle XVIII a partir, segurament, d'una tradició local antiga, el majoral, que comanda els seus subordinats pastorils els ordena que es preparin per anar a adorar el Nen Jesús i diu això (primer a en Bernat):

"Idò, prevé lo jument,
carrega'l de frusleries
per dur-les an el Messies,
qui és el Déu omnipotent.
Tomeu, vés-te'n a munyir

...

Així tots devotament
podem anar-lo a adorar
i al mateix temps presentar
a Déu lo nostro present"

I en arribar a la cova en Bernat s'expressà així:

"Arri, arri! Just suara
no te podia aturar;
si te tenc a fer caminar,
sa vessa et costarà cara.
Després de tant de camí
arrib amb sa vitualla; ..."

El cavall o mul pintat a Verdú, segons el que deixa entreveure la imatge, va junyit amb una sella de la qual pengen alforges. Serien aquestes bosses el recipient de les vitualles i ofrenes traginades i, pel que sembla, encara no presentades en ofrena com el "jument" menorquí?

A la roba contradictòria de la imatge de Jaume Ferrer hi és sumada la riquesa (la clotxa o capa), esplendor (la vesta i mantell de Maria), la modèstia carestiosa (peces com calces, camises i capa amb caputxa, amb evidents i remarcats desgasts esfilagarsats i estrips dels pastors), la sacralitat litúrgica (túniques, albes i casulles o/i capes pluvials fermades per preciosos joiells dels àngels) i l'extravagància (vestes acolorides del segon "pastor"), suma de trets que es repeteix, fil per randa, com a característica de les robes teatrals, les emprades pels actors dels misteris, paralitúrgies i altres escenes de perfils religiosos, documentades i inventariades exhaustivament per Francesc Massip. Els instruments representats, que eren els propis de les petites conjuncions de carrer, de petites cobles contractades sovint per animar sonorament una gran diversitat d'actes, entre ells els de caire teatral, poden ser considerats també com a part d'aquest atrezzo propi i identificador

dels pastors que, més enllà d'acompanyar i simbolitzar l'alegria per la Bona Notícia encarnada, retrataven la gatzara profana d'aquella simple i ruda gent pertanyent a les classes més humils.

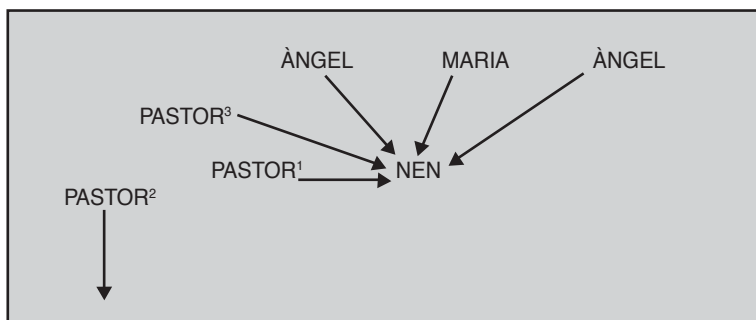
El so d'aquells instruments, de perfils aleshores ja folkloritzants (en contrast amb el seu caràcter cortesà i àulic de la centúria anterior), amb la seva textura un xic dura, estrident, entre nasal i ronca, fou un atribut propi dels bufons més que de joglars, personatges que exerciren una activitat entre teatral, còmica i histriònica, que fins a les darreries del segle XV, fou imprescindible en tota casta de festes i celebracions, profanes i també religioses. Segons Josep Romeu serien <<gent senzilla, quasi il·litrada, joglars de baixa categoria, ocasionals o de professió>>. Actors, mims o músics segons les necessitats de cada moment, que –continuant amb les paraules d'en Josep Roman– <<amb to de barrila bon xic descarada, demanaven que se'ls convidés a taula>>, sempre àvids d'afartar-se i que amb desvergonyiment i jocositat executaven escenes goliardesques, a voltes pregonament picants i sovint amb perfils marcadament escatològics. Els seus, als nostres ulls, extravagants i transgressors gestos, tingueren un gran i actiu paper arreu. Anomenats a voltes folls, eren reconeguts també sota el mot de <<so't>> a França. En aquelles terres participaven sobretot en nombroses peces teatrals (en representacions com la del Bisbetó¹⁰), on a voltes tenien seccions i diàlegs propis anomenats <<sottie>>. Ells, sovint organitzats en veritables confraries, foren els protagonistes i actors principals d'aquesta, a ulls d'ara, estranya Festa dels Folls. Per les seves provocadores accions, alguns "so't", folls o bufons ja foren d'antic durament jutjats. Així des de criteris morals, ja en el segle XIII Thomas de Chobham considerava que existien tres formes de bufons que segons els seus actes podien ser mereixedors de condemna, vituperació o tolerància. Des d'aquests criteris els folls esdevingueren progressivament un símbol o al·legoria dels vicis –especialment gula, peresa i lúbrica luxúria– i com a tals incorporats en nombroses imatges plàstiques fetes amb voluntat d'alliçament i advertència moralitzant – aquest seria el cas del cornamusaire representat a Santes Creus i de la seva presència sovintejada en les talles dels cadirats hispànics del darrer terç del s. XV. A les darreries del quatre-cents la seva presència fou desplaçada de les celebracions religioses i reduïda marginalment a territoris exclusivament profans. La seva imatge, per als reformistes centroeuropeus i contrareformadors llatins, fou convertida en una al·legoria del pecat, especialment els de caire sexual, dels vicis i a voltes imatges de l'Anticrist (per refusar la gràcia salvadora). Imatge del mal criminalitzada des de la seva atribuïda carnali-

tat, comportaments propers a l'animalitat i, sobretot, pel seu caire absolutament irrespectuós de befa, ironia i burla a tots els poders establerts. Aquest tractament fou reiteradament il·lustrat en xilografies, llibres i plàstica pictòrica entre els anys 80 del segle XV i els 30 de la següent centúria¹¹.

Tant la figura del porc, que a voltes assoleix un caràcter al·legòric semblant, com la del foll, són representats reiteradament entre els segles XV i XVI com a músics sonadors de cornamusa. La cornamusa fou el seu instrument perquè entre el món de les eines sonores es considerà – potser pel sac de pell, potser pel seu so d'esfridència orgànica – la més carnal i, en conseqüència, la menys espiritual. L'associació foll (porc) i cornamusa fou, en la plàstica d'aquells anys de transició entre el món medieval i la modernitat, una constant. El foll, el bufó, emprà com a propi el sac de gemecs i el seu so alhora que desprecià l'arpa i el llaüt per ser instruments cultes, cortesans, religiosos i angèlics. Segons una xilografia feta per il·lustrar l'obra de Sebastian Brant *Das Narrenschiff o Stultifera Navis* (editada a Basilea el 1494), o a l'escena de la Luxúria pintada per Ieronimus Bosch en els *Set pecats capitals* (Museu del Prado) un foll, en ambdós casos, mostra el desdeny pels instruments baixos (arpa i llaüt) que apareixen tirats en terra al seu voltant (en el primer exemple, fent sonar a tot pulmó la cornamusa). A Catalunya hem conservat des de l'angle de la música tradicional diversos testimonis d'aquelles associacions del foll cornamusaire com per exemple la cançó convertida en una tonada de sac de gemecs recollida a Campelles, al Ripollès, titulada *L'abat dels boigs*, o en una segona melodia (associació porc-cornamusa) creada per fer gemegar el sac i que es tocava a la Rifa dels Porcs que es feia anualment a l'Hospital

de la Santa Creu de Barcelona per Sant Antoni (aquí, l'associació amb el porc potser fou una referència al·legòrica de les temptacions vençudes pel sant).

Retornant al pastor bufó de Verdú cal afegir al seu perfil anòmal, un caràcter ambivalent: pastor pel context, bufó pel vestit. El mul amb qui està vinculat té sentit des de les dues perspectives: animal traginer per al pastor, animal simbòlic per als folls –senya del desenfrè incorporada residualment a la indumentària dels *sot* (les orelles que duïen cosides al caperó presentaven formes extreteres dels equins). L'entrada del nostre personatge, la postuera a l'escena, podria tenir també un doble sentit: imatge plàstica del pastor, és a dir, d'aquell actor amb paper de rabadà que es resisteix, vençut per la mandra o la peresa, a anar a Betlem tot exclamant <<no hi vull anar>> o <<fa massa fred>> (escena integrada en algunes versions actuals dels Pastorets, diàleg també present en nades com *A Betlem me'n vull anar o Lleva't, Lleva't, Joanel*, cançons que arreen en un antic context teatral –potser emparentades amb el personatge menys còmic i més dur del <<berger corrompu>> que sortia en escena a les teatralitzacions franceses de l'Epifania –); imatge plàstica que fixaria pictòricament el retard per indolència del foll, actitud voluntària potser de rebuig a l'adoració, realçada expressivament pel pintor al convertir la mirada d'aquest actor en excèntrica i desviada del nucli central de la icona (el Nen Jesús), envers el qual tots els altres personatges (Verge, àngels, pastors) dirigeixen en confluència convergent la seva atenció ocular –situació probablement reafirmada per l'estrany arremangament frontal de la part baixa del gipó, fet gestual que al·legòric significaria una opció luxuriosa futura o precedent. (foto 3)



(foto 3)

L'ambivalència entre pastor i bufó queda segellada per la cornamusa, instrument compartit per ser propi i identificador d'ambdues opcions: pel pastor una al·legoria de la rusticitat, del caràcter entre silvestre i salvatge (per allunyament del món urbà, civilitzat i culte) i d'una sexualitat "natural"; pel *sot*, al·legoria del refús a la cultura del poder i als seus nobles instruments, de la transgressió burlesca, de l'animalitat escatològica i de la sexualitat promíscua, lúbrica i indissimulada.

Notes

¹ L'exterior paisatgístic on es produeix l'anunci als pastors no sempre és representat. Quan hi és, s'integra en el conjunt iconogràfic des d'una obertura o d'un costat de l'establa, complint un paper quasi marginal respecte l'escena principal.

² Sant Josep, sovint amb corona o aura de testa de

forma poligonal o de puntes –potser per la seva condició patriarcal-, representa una persona d'una certa edat, a voltes un ancià, en posició dreta (o també assegut) en comptes d'agenollat.

³ Són les comadrones Zelomí i Salomé avisades per Sant Josep a fi d'assistir Maria en el part. Elles foren

testimonis de primera mà –segons evangelis apòcrifs com el del Pseudo Mateu o l'“Àrab de la infància”– dels trets miraculosos d'aquell infantament. La seva imatge esdevingué infreqüent en el segle XV, especialment a partir del segon terç.

⁴ Generalitzadament són representats dos pastors – més esporàdicament tres-, situats rere la figura de Sant Josep, pròxims al llindar de l'entrada,

⁵ A tall d'exemple, podem comparar la nostra icona amb el compartiment de l'Epifania del retaule fragmentat procedent de la Seu Vella de Lleida, obra de Jaume Ferrer I.

⁶ Com el joglar – bufó cornamusaire, representat en un capitell de Santes Creus.

⁷ Personatges d'aquest tipus varen perviure en certs entremesos i balls de figura catalans, fins a temps recents. A tall d'exemple, podem citar la figura representada en un full de rengle de la Processó de Corpus de Santa Maria del Mar, obra de Ferran Segarra d'entre 1850 i 1860 (Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona).

⁸ A Lleida, a part de la Sibil·la, es representava una *Adoració dels Pastorells*. El calendari festiu de la Seu lleidatana contingué moltes altres funcions paral·lègiques i teatrals: Passió; Assumpció de Maria

(des de 1497); la Visita de les Maries al Sepulcre; Dia nobis Maria (preguntes de l'apostolat), l'Ascensió, Castells i carruatges del Corpus, i Misteri de la Colometa (per Pentecosta).

⁹ Descrit per Sant Bonaventura a la *Legende de Sancti Francisci*.

¹⁰ Potser les imatges més suggestives i il·lustradores de la pràctica teatral del segle XV són les dues que retratà pictòricament Jean Fouquet. A la primera se'ns mostra una funció teatral a l'aire lliure on es representava la Història del Martiri de Santa Apol·lònia (Museu Condée a Chantilly). La segona és una representació de *El Rapte de les Sàbines* (Tite-Live de Rochechouart M.S., FR. 20071, fol 9, Biblioteca Nacional de París). Dins d'ambdues imatges hi és retratat un bufó o sot amb la seva acolorida indumentària tot passejant dins l'escena com una descontextualitzada presència histriònica -que en el Martiri de Sta. Apol·lònia esdevé fins i tot escatològica al mostrar irreverentment el cul.

¹¹ Per exemple les estampes de Mair de Landshut (*La casa de les meuques de 1499*), del “Mestre de les banderoles”, del mestre E.S. (fi del segle XV), de Hans Brosamer (1530), de Giovanni Battista del Porto anomenat també “Mestre dels ocells” (inici del segle XVI), etc.

Bibliografia

- 1- AMADES, Joan: *El Pessebre*, Barcelona, 1959
- 2- ANGLÈS, Higiní: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935.
- 3- AUSSEIL, Adeline: *Les volets de l'orgue de la Cathédrale Saint Jean Baptiste de Perpignan et l'atelier de Dürer*, Perpinyà, 1998.
- 4- BALLESTER I GIBERT, Jordi: “Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo” a *Revista de Musicología*, SEDM, Madrid, 1990, vol. XIII, n. 1
- 5- BASTARDES, Glòria; Ricard ROSALS; Montserrat GARRICH: *Instrumentos de música tradicionals catalans*, Barcelona, 1983.
- 6- CARBONELL, Xavier: “Iconografia Musical a la Seu de Mallorca” a *Miscel·lània*, coordinada per Aina Pascual, Palma, 1995
- 7- CARBONELL, Xavier: “Els instruments musicals del Betlem de l'Església de La Sang” a *Estudis Baleàrics*, Palma, 1996, any IV/núm.20
- 8- CORTÉS VÁZQUEZ, Luis: *AD SUMMUM CAELI. El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1984
- 9- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Música Tradicional Catalana II, Nadal*, Barcelona, 1981
- 10- DESCALZO, Andrés: *Músicos en la Corte de Pedro IV el Ceremonioso (1336 – 1387)* a *Revista de Musicología*, SEDM, Madrid, 1990, vol. XIII, núm.11
- 11- Diversos autors: *Exposició El Sac de Gemecs a Catalunya*, Barcelona, 1990
- 12- DURAN I SAMPERE, Agustí: *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, Barcelona, 1930, vol. I
- 13- ESCALES, Romà i altres: *Museu de la Música. 1/Catàleg d'instruments*, Barcelona, 1991
- 14- *Els Pastorells. La versió menorquina més antiga dels Pastorets, representada cada any per Nadal a la part oriental de l'Illa*. Pròleg d'Andreu i Lluís Casanovas Marquès i Germà Coll Mesquida, Ciutadella, 1988
- 15- GÓMEZ MUNTANÉ, M.C.: *La música en la Casa Real Catalana – Aragonesa, 1336 – 1442*, vol. I, Historia y Documentos, Barcelona, 1979
- 16- GUDIOL, Josep; Santiago ALCOLEA I BLANCH: *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, 1986
- 17- GUDIOL RICART, José: “Pintura Gòtica” a *Ars*

Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, Madrid, 1955, vol. IX

18- HEERG, Jacques: *Carnavales y Fiestas de Locos*, Barcelona, 1988

19- KRAUS, Dorothy y Henry: *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984

20- LAMAÑA, José M^a: “Los instrumentos musicales en la España medieval. Sucinto ensayo de clasificación cronológica” a *Miscelánea Barcinonensis*, Barcelona, 1971

21- LAMOÑA, José M^a: “Estudio de los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la casa de Barcelona”. *Miscelánea Barcinonensis 21/22*, Barcelona, 1970

22- LLOMPART, Gabriel, C.R.; Joana M. PALOU: “L'escultura Gòtica a la Seu de Mallorca” a *Miscel·lània* (coordinada per Aina Pascual), Palma, 1995

23- MARANGES i PRAT, Isidra: *La indumentària civil catalana, segles XIII –XV*, IEC, Barcelona, 1991

24- MASSIP i BONET, Francesc: “El Misteri de la Colometa de Lleida. La recuperació d'una tradició” a *Revista de Catalunya*, Barcelona, 1991, núm. 52

25- MASSIP i BONET, Francesc: *El Teatro Medieval*, Barcelona, 1992

26- MASSIP i BONET, Francesc: *La festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Alacant, 1991

27- MUJAL ELIAS, Juan: *Lleida, Historia de la Música*, Lleida, 1975

28- PÉREZ MARTÍNEZ, Llorenç; Gabriel LLOMPART; Marcel DURLIAT: *Lleis Palatines de Jaume III, Rei de Mallorca*, Palma, 1991

29- REY, Juan José: “Danzas cantadas en el renacimiento español” a *Sociedad Española de Musicología*, C1, Madrid, 1978

30- ROMEU I FIGUERAS, Josep: *Cançons naldenques del segle XV*, Barcelona, 1949, p. 29

31- SEBASTIAN, Santiago: *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Iconografía, Liturgia*, Madrid, 1994

32- TOMÀS i CUCURULL, Jordi: *El sac de gemecs*, Llodrà – Gironès, 1985

33- VENTURA, Agustí: *L'Església de Sant Feliu de Xàtiva*, Xàtiva, 1979