

MÚSICA INFERNAL A L'EDAT MITJANA*

Albert Toldrà i Vilardell



Representació de l'Infern, d'Hiyeronimus Bosch (detall). El Jardí de les Delícies, (Madrid, Museu del Prado).

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 gaudeixen fent soroll –«Com ou-se aquell tumult e brogit de aquella mala gent!», diu sant Vicent Ferrer en un dels seus sermons–; es manifesten, al davallament infernal protagonitzat a les acaballes del segle XIV per Ramon de Perellós, amb un soroll embogidor: sent «vn gran brugit, com si tot lo món fos aiustat per fer un gran tabust, e cascú cridaua en alta veu de son poder». Més tard, quan els dimonis veuen que el vescomte se'ls escapa, criden de tal manera 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 hoÿtz ny passatz».

En quines circumstàncies fan aquests efectes sonors? Sovint, diu Francesc d'Eiximenis, a l'hora de la mort d'un pecador, «fa preparacions de brogits e de tempestats, indicans la dampnació d'aquell». Els crits continuen durant el transport de l'ànima; a l'obra de teatre bíblic francesa –de mitjan segle XII– *Le Jeu d'Adam*, es disposa en aquesta avinentesa que els dimonis «*vociferabuntur inter se in inferno gaudentes*». Hi ha també una interessant descripció de sant Vicent del contrast entre el cant dels religiosos sobre el cadàver i els crits dels diables a l'ànima condemnada: «*así como los abades van cantando con el cuerpo, así los diablos van bozeando e dando gritos e batiéndola*».

El mitjà per a produir aquest brogit pot ser senzillament la veu, però també picar de mans: «ab les mans

feent gran brugit», diu la traducció catalana –primera meitat del segle XIV– de l'*Alphabetum narrationum*, d'Arnau de Lieja. O una mena de tro: «e ell tantost féu I tro e desaparech», diu sant Vicent; solen emetre aquest so en ésser expulsats de l'ídol o el cos humà que habiten; Varazze, a la *Legenda Aurea* (s. XIII), ens en conta alguns casos; a l'Índia, sant Bartomeu fa fugir el dimoni de l'estàtua d'Astaroth, amb un fragorós soroll. A l'exorcisme a la filla de l'emperador Teodosi, quan el diable exorcitzat per sant Donat fuig, una commoció fa tremolar la casa; 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 brogit. Una altra explosió la produeix el dimoni *bizarro* de la novel·la *El jardín engañoso* (1637), de María 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 [...]*». 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 finalitat (1Sam 16, 23); en paraules d'Eiximenis, «la cithara que Daviu tocava davant Saül fugava lo demoni qui'l turmentava». Però sant Vicent aclareix el mecanisme d'aquest singular exorcisme: temia el dimoni la música? «*Certe non*», fuig de Crist, representat per la «*cithare*» o la guitarra; en un altre sermó també en parla, convertida la cítara en un símbol de la passió: l'instrument,

per tenir «*bonum sonum*», ha d'ésser de «*fuste*», com la creu; ha d'ésser «*vacua*», com la creu abans de la mort del Messies; les «*corde*» representen els nervis de Crist, les «*claville*» els claus, i com la «*citara*» (es refereix sens dubte a la viola de mà) té «*VIII cordas*», així Crist va dir a la creu les vuit paraules.

La imatge s'insereix en la tradició del simbolisme d'Hildegarda de Bingen, en què el llaut 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 –suggerit per l'etimologia– de «*guitarra*»: «E David, quan vehie açò, anave e prenne la guitarra e sonave-li davant [...]. e lo dimoni entenie aquesta figura quan David sonave la guitarra, e per ço ne exie».

D'altra banda, els músics terrenals, inductors al pecat, són satanitzats. Conta Lieja com 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 juglars és «fer sacrifici als dimonis». Hi ha una relació medieval entre juglars, pecat i dimoni: en un *Libro de las confesiones* (1316), de Martín Pérez, manual difós per les ordes mendicants, l'autor denigra la tasca

dels músics populars, «joglars et joglaresas, cantadores e cantaderas, que tienen ofiço del diablo para ençender los omnes et mugeres en amor malo». Eiximenis inclou els juglars en la seua llista de «vils officis (malendrins o alcavots, o tafurers, jugadors, o males fembres, o públics usurés, hòrreus juglars, e semblants officis)», i recorda com exercir-lo és inadequat per als religiosos: «per res no pertanga a persona religiosa ésser juglar [...] ans aytals coses són en ells grans abusions e leges qui'ls reten dignes de gran menyspreu».

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». El franciscà ens conta dues històries en què la música juga un paper important en la caiguda en pecat de dues monges. En la primera, fatalment, la jove Theòfila és a poc a poc seduïda pel seu mestre de cant, jove monjo que era gran «bragant [bergant]: e lavors ell li tocà la mà, ensenyant-li los punts del cant. E après per mills ensenyar-li, ell la començà de abraçar ab lo braç esquerre, quaix que fos necessari per mills a ascientar-la. Après ell li parlà de enamoraments e li donà joyetes [...]. Après ell la ensagà de besar e de tocar sutzament. E axí de poch en poch ell la escalfà tant en la amor carnal, que

ell la enclinà a açò que ell la hagués carnalment [...].

En la segona, la també jove monja Carina fa una vida de luxes al convent, «e s'adelitava fort en polits cantars trencats e francesos». Se n'asabenta el sant bisbe Celidònius, que té una revelació i diu als presents: «—Sapiats que dins sinch jorns tots los cantos d'aquesta li seran girats en plors». El *Cartoxà* de Roís de Corella també condemna la música i la dansa: cal vigilar molt als «conuïts, en les festes, en les músiques, en los perfums, en los balls e dançes, en les honors, pompes e riqueses».

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, cantos trencats e dissoluts e provocans a lutzúria e a rialles e a dissolució. E semblantment pequen greument aquells qui canten e qui permeten en la esgleya cantar res en vulgar, o en romanç, o cantilenes en son de cansons 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'ofici de Déu e a gran escàndol del poble [...].»

O bé si no s'executa amb la modestia deguda. 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». Eiximenis recull la llegenda, però ara el que el dimoni apunta són les mancances: «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, síllabas o diccions que lexen per aytal distracció, que tot ho scriven los dyables e ls portaran davant lo dia de lur mort».

De manera coherent amb la col·laboració litúrgica musical existent 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 matines d'uns monjos: «tants diables entraren en aquel cor on se deÿen 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».

En una història semblant, un monjo jove i «ponpós» força la veu del cor de vells monjos del Cister, obligant-los a cantar al seu to, més alt: «per tots los monges fon viste exir de lla boca del monge jove ponpós un diable tot flamejant, lo qual diable passà per davant los monges jóvens que sí havien ajudat a cantar».

Arnau de Lieja conta també el cas d'un diable que posseeix un monjo, que canta inconfusiblement com un àngel: «havia la veu ten plesent e ten amorose que a tots los oÿnts 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».

Hi ha altres, no gaires, referències textuals al cant dels diables. A la cèltica Visió de Tundal, quan els dimonis es presenten al voltant del llit de mort del protagonista, alegres, entonen, en la traducció medieval del text llatí del segle XII: «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».

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*». I a la *Consueta de la tantació de fra Cardils*, també del segle XVI, llegim: «Ara tots los set dimonis vesten Lucifer com hermità, y anirà devés lo desert, hon és lo Jesús, ab to de *alme laudes*».

Al misteri de la Passió (1452) d'Arnoul Gréban trobem algunes referències interessants al cant dels dimonis. A la primera, Satanàs, ací un diable subordinat, s'alegra tant de la mort de Crist que se'n torna a l'infern cantant i cridant. Hi ha també un diàleg entre Lucifer i Satanàs 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*».

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 chœur un silette qui soit digne de vous*».

L'encarregat de distribuir les veus d'aquest singular cor és Astarot. Satanàs hi fa «*la basse*», sostingut per Astarot; «*Belzébutth chantera la partie haute avec Bérich qui le doublera*», i Cerber els acompanya. Béric 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, Belzébutth*»), resposta per Belzebú i el ca Cerber («—*Allons-y, je crois que ça va vous plaire*»). El text de la cançó, *la chanson des damnés*, parla de la pròpia condemna; la interpretació és interrompuda pel cap, que se n'exclama: «—*Haro! Gueux! Vos hurlements me cassent les oreilles! Ça suffit, par le diable! Vous chantez trop faux*». Satanàs 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 tympanes*».

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 gaita.

Els dimonis toquen alguns instruments, preferentment de vent i sobretot de percussió. A l'anomenat *Apocalipsi 1313* (París, Bibl. Nat.), manuscrit francès il·luminat per Colin Chadelve, veiem en diversos llocs diables timbalers que percuideixen els seus instruments amb bastons.

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: «*non sonò sì terribilmente*

Orlando» (Infern, XXXI, v. 12-18). El viatger Mandeville, a la vall infernal que hi ha a l'Orient, hi sent «trumpets and tabors and drums, like at the feast of great lords»; i Pere Portes, al seu davallament infernal (1608), «sentí grandíssim abalot y ba véurer un gran tropell de dimonis de diverses figuras y formas que venian ab grans alarits y alegres, sonant corns y xeremias molt diferents dels de aquest món [...]».

Acabem de veure els cants del capítol dels dimonis de *Le mystère de la Passion*, de Gréban. La convocatòria prèvia a la reunió es fa mitjançant un instrument de vent, una *trompette*, d'acord amb les ordres de Llucifer. El diable trompetista, Ashtarot, fa sonar l'instrument, i diu: «—Ça, c'est la note pour me donner le ton!». Els altres dimonis, com Béric, 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!*».

A la iconografia trobem algun diable trompeter, simètric dels àngels homòlegs. Al judici final del *Missal de Santa Eulàlia* (Barcelona, Museu de la Catedral), de Rafael Des torrents, un diable sona un llarg corn, i a la fantàstica caiguda dels àngels rebels, de Brueghel (Brusel·les, Museum Royaux des Belles Arts), en veiem dos.

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, «respondió que era músico», i de fet toca la viola de mà «que parecia el hombre mas diestro del mundo», i fins i tot canta una composició seua: «*Esclavo soy, pero cuyo, / esso no lo niego yo; / que cuyo soy, me enviò / al infierno, donde estoy, / porque dixè, no era suyo*».

Quant a l'infern, tenim l'original i conegut cas del tríptic del *Jardí de les delícies*, d'Hieronimus Bosch (Madrid, Museo del Prado). 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 esdevenen 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, hi 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 condemnat, 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 aterrida, 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 asseynala 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 *Les temptacions de sant Antoni* (1505-1506) (Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga), un diable amb armadura, crani animal descarnat i una mena de gavardina, que cavalca un estrany monstre d'aspecte vegetal, toca una arpa medieval. A la taula central del tríptic del *Judici de Viena* (Viena, Akademie der bildenden Künste), 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 d'*El carro de fenc* (Madrid, Museo del Prado) (1490-1500), la parella central 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 calabós de Bernat Metge (1346-1413) acompanyat d'un jove que «tenia una rota entre les mans». És l'encarregat d'executar el càstig de purgació sobre l'ànima del rei, culpable d'haver estimat massa la música: «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». 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 graciós a Cèrbero, porter d'infern, que les dites portes me foren tantost obertes [...]».

En una il·lustració gòtica d'un manuscrit francès de *De consolatione philosophiae*, de Boeci (Viena, Österreichischen Nationalbibliothek), es representa aquest davallament d'Orfeu, concebut com un sorprenent reflex de la catàbasi de Crist. El déu, vestit a la moda del gòtic internacional, toca l'arpa —no la rotadavant 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.

Esmentem 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 Ho-

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*». Lieja conta com uns estudiants suecs de ni-

dyables va una ànima, e en esta manera ballen».

A la processò del Corpus de la ciutat de València la Roca de l'Infern o dels Diables de l'Infern incorpora, a finals del segle XV, un equip de diables que dansen i juguen al so de tabals; en aquesta roca, i a la del Juí o dels Diables



Detall de
Les Temptacions de
Sant Antoni,
d'Hyeronimus Bosch,
(Lisboa, Museu
Nacional de Arte
Antigua).

landa. En un catàleg d'instruments de tortura apareixen els humorístics «violó de les comares» i la «flauta d'avalotador».

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 celestial. Al *Libro de Alexandre*, de la primera meitat del segle XIII, es diu: «*El diablo, amigos, que nunca puede dormir, / siempre anda bullendo pora nos recibir*». La *paremiologia castellana* hi al·ludeix: «*A la mujer bailar y al asno rebuznar, el diablo se lo debió mostrar*».

gromància presencien, a Toledo, una dansa de diables i diableses, «en figura de cavallers e en forma de fembres molt belles ballant».

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 defecte; 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 dagnades ab los dyables en infern: Lucifer que guie les dances, e après vénen los altres dyables, e enmig de dos

del Juí, els dimonis ballen una dansa de Momos. I recordem les arrelades danses populars de dimonis a les santantonades de les comarques del nord del País Valencià, entre les quals cal destacar les de La Todolella (els Ports).

També ballen els condemnats, segons diu Rabelais: l'infern és ple de tarantulats dansant, i el filòsof Epíctet hi ofereix contínuament festes amb balls. Als aquelarrs —creia la tradició— també s'hi solien dansar balls redons com sardanes.

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 terra, la «santa companhia» galega o «la música del rei Herodes» a les

comarques del Maestrat i de 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 embuixat.

El tema de la dansa encantada, un ball inacabable en el qual els ballarins, forçats pel miracle o la màgia, dansen fins a morir o fins a la resolució del conjur, presenta algunes variacions a la literatura medieval. A la *Llegenda Àuria* se'ns conta com el romà Aurelià fa ballar els seus amics al so de la música d'uns histrions, abans de violar la màrtir Domitila; però quan uns i altres es cansen de tocar i dansar, Aurelià no pot aturar-se, fins que cau mort.

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'encantament. Al *Lancelot en prose*, part de la *Vulgata artúrica* (1215-1235), torna a aparèixer: 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 dama.

Lieja relata una variant clerical i punitiva del mateix tema, una dansa maleïda que dura un any; un prevere de «Sent Maines», mentre diu missa la vespra de Nadal és molest per una colla que dansa 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. I efectivament, 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 1ª 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 dansaven».

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 uns qui havien fetes noçes, que tots tornaren muts e contrets, e que jamés negun no'n poch curar ne guarir per res».

Nota

(Aquest article és una versió del que es va publicar a la revista del CSIC *Anuario Musical*, n. 62, 2007)

BIBLIOGRAFIA

- CÁTEDRA GARCÍA, Pedro M. *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. 288).
- EIXIMENIS, Francesc [NACCARATO, F. (ed.)]. *Lo libre de les dones* (2 vol.). Barcelona: Universitat. Departament de Filologia Catalana – Ed. Curial, 1981 (Cap. CXXX, CLVII, CCXLIX, CCLXXII, CCCXXVIII, CCCXXXVII, CCCXLV, CCCXLVII).
- . *Libre dels àngels*. Tesi doctoral inèdita de S. Gascón Uris. Barcelona: Departament de Filologia Catalana de Universitat Autònoma, 1992 (Llibre IV, cap. 43; ll. V, cap. 20).
- FERRER, Vicent [SANCHIS SIVERA, J. (ed.)]. *Sermons*. Barcelona: Barcino, 1932 (Col·l. «Els Nostres Clàssics») (Vol. 1, p. 280; vol. 2, p. 176).
- . [SCHIB, Gret (ed.)], *Sermons*. Barcelona: Barcino, 1975 (Col·l. «Els Nostres Clàssics») (Vol. 4, p. 174; vol. 5, p. 60).
- . [ROBLES SIERRA, A. (ed.)]. *Colección de sermones de cuaresma y otros según el manuscrito de Ayora*. València: Ajuntament, 1995 (p. 175).

- . [GIMENO BLAY, F. M.; MANDINGORRA LLAVATA, Mª L. (ed.)]. *Sermonario de san Vicente Ferrer del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de València*. València: Ajuntament, 2002 (p. 423 i 771).
- GRÉBAN, Arnoul [COMABARIEU DU GRÉS, M. De; SUBRENAT, J. (ed.)]. *Le mystère 84 e de la Passion de notre sauveur Jésus-Christ*. París: Gallimard, 1987 (p. 100-103).
- Historia de Merlin* (2 vol.) [ALVAR, C. (ed.)]. Madrid: Ed. Siruela, 1988 (Cap. XLIX).
- 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.
- Lanzarote del Lago* (7 vol.) [ALVAR, C. (ed.)]. Madrid: Alianza Editorial, 1987-1988 (Cap. CL-CLIV).
- Le Jeu d'Adam* [REDOLÍ MORALES, R. (ed.)]. Màlaga: Universidad, 1994 (p. 45).
- Libro de Alexandre* [CAÑAS MURILLO, J. (ed.)]. Madrid: Editora Nacional, 1983 (Estr. 2398).
- LIEJA, Arnau de. [YSERN LAGARDA, J. A. (ed.)]. *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet*. Barcelona: Barcino, 2004 (Col·l. «Els Nostres Clàssics») (Ex. CII, CIII, CV, CLXXXIV, CCCIX, CCXVI, CDXCIV, DXXVI, DCXXII).
- METGE, Bernat. [BADIA, Lola; LAMUELA, X. (ed.)]. *Obra completa*. Barcelona: Ed. Selecta, 1983 (p. 153, 196-199).
- NOYDENS. *Práctica de exorcistas, y ministros de la Iglesia*. València: Impremta del Molí de la Revetlla, 1711 (p. 11).
- PERELLÓS, Ramon de. [MIQUEL, R. (ed.)]. *Viatge al purgatori de sant Patrici; Visions de Tundal y de Trictelm; Viatge d'en Pere Portes a l'Infern*. Barcelona, 1917 (p. 22, 32, 49, 104).
- PERNOUD, Régine. *Hildegarda de Bingen, una conciencia inspirada del siglo XII*. Barcelona: Paidós, 1998 (p. 153).
- RABELAIS, François. *Pantagruel*. París: Flammarion, [s.d.] (Ll. I, cap. XXX).
- ROÍS DE CORELLA, Joan. *Lo quart del Cartoxà* (ed. facsímil). València: Ajuntament, 1998 (Cap. XXVII, f. 122r).
- Teatre sobre la vida adulta de Jesús (segle XVI)*. [SANTANDREU BRUNET, P. J. (ed.)]. Barcelona: Universitat de les Illes Balears. Departament de Filologia Catalana – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003 (p. 166, 181, 194 i 200).
- The travels of sir John Mandeville*. Londres: Penguin, 1983 (p. 173).
- VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada* (2 vol.). Madrid: Alianza Ed., 1982 (p. 319, 458, 524, 824).
- ZAYAS, María de. [MARTÍNEZ DEL PORTAL Mª. (ed.)]. *Novelas completas*. Barcelona, 1973 (p. 326).