

La fídula tardomedieval a la Corona d'Aragó: anàlisi iconogràfica d'un problema organològic*

Jordi Ballester i Gibert

Resumen. La fídula tardomedieval en la Corona de Aragón: análisis iconográfico de un problema organológico

Partiendo de la observación de un amplio repertorio de representaciones iconográficas de los siglos XIV y XV procedentes de la antigua Corona de Aragón, el presente artículo analiza diversos aspectos relativos a la fídula medieval. Entre los aspectos tratados destacan distintos elementos determinantes de las posibilidades musicales de este instrumento, como el número y disposición de las cuerdas, y la estructura y características del puente. El estudio se completa con una reflexión entorno a la afinación de la fídula, basada en distintas fuentes europeas contemporáneas entre las que destacan los tratados de J. de Moravia, J. Vaillant y J. Tinctoris.

Résumé. La viole médiévale tardive dans le Royaume d'Aragon: analyse iconographique d'un problème organologique

Cet article analyse, à partir de l'observation d'un important répertoire de représentations iconographiques des XIV^e et XV^e siècles, divers aspects concernant la viole médiévale. Parmi ces aspects il convient de remarquer les différents éléments déterminant les possibilités musicales de cet instrument, tels que le nombre et la disposition des cordes ou la structure et les caractéristiques du pont. L'étude se complète avec une réflexion concernant l'accord de la viole basé sur diverses sources européennes contemporaines parmi lesquelles il faut distinguer les traités de J. de Moravia, J. Vaillant et J. Tinctoris.

Abstract. The late medieval fiddle in the Crown of Aragon: an iconographic analysis of an organological problem

Starting with the observation of a broad range of XIV and XV century iconographic representations, from the ancient Crown of Aragon, this article analyses various aspects related to the medieval fiddle. Among the issues discussed are the diverse elements which determined the musical possibilities of the instrument, such as the number and arrangement of the strings, and the structure and characteristics of the bridge. The study concludes with a discussion of the tuning of the fiddle, based on various contemporary European sources, amongst which are the contributions of J. De Moravia, J. Vaillant and J. Tinctoris.

Zusammenfassung. Die Fiedel im späten Mittelalter im Königreich von Aragón: die ikonografische Analyse eines organologischen Problems

In diesem Artikel werden mit Hilfe einer grossen Anzahl von ikonografischen Darstellungen des XIV. und XV. Jahrhunderts aus dem ehemaligen Königreich von Aragón mehrere Aspekte bezüglich der mittelalterlichen Fiedel analysiert. Auf den ersten Blick treten die verschiedenen bestimmenden Elemente der musikalischen Möglichkeiten dieses Instruments hervor, wie zum Beispiel die Zahl und Position der Saiten und die Struktur und Charakteristiken des Stegs. Die Studie wird durch eine Reflexion über das Stimmen der Fiedel vervollständigt. Ausgangspunkt dieser Reflexion sind diverse, zeitgenössische, europäische Quellen, bei denen die Essays von J. de Moravia, J. Vaillant und J. Tinctoris hervorzuheben sind.

L'estudi de l'organologia medieval resulta una tasca especialment complexa si considerem l'escassa o nul·la conservació del mitjà que, per definició, és propi de l'anàlisi organològica: els instruments musicals. Aquesta manca d'instruments ens porta directament a observar les fonts iconogràfiques, únics testimonis visuals que, d'aquells temps, tenim a l'abast. Cal considerar, de bell antuvi, les importants limitacions de la iconografia i els perills de prendre les representacions artístiques com a reflex fotogràfic de la realitat. Els artistes medievals podien servir-se d'aquestes representacions per il·lustrar escenes celestials o bíbliques, i sovint l'instrument era considerat més com a símbol o atribut d'un determinat personatge que com a objecte musical, de manera que la plasmació acurada de detalls organològics no era, ni de bon tros, la seva principal inquietud.

Tanmateix, la gran quantitat de representacions conservades porta a plantejar una anàlisi organològica de la iconografia basada en l'estudi comparatiu. Un estudi que permet acostar-se als trets bàsics dels instruments a partir precisament dels petits detalls organològics que apareixen en fonts geogràficament distants i estilísticament diferenciades.

El present article està basat en un catàleg sistemàtic de pintura gòtica sobre taula procedent de l'antiga Corona d'Aragó, cronològicament emmarcada en els segles XIV i XV, en la qual apareixen representats instruments musicals. Aquest catàleg i un estudi més ampli sobre la fidula tardomedieval al nostre país forma part de la meua tesi doctoral¹.

* Aquest treball ha estat realitzat amb el suport d'un Ajut a Projectes d'Iniciació a la Recerca concedit per la CIRIT l'any 1990.

1. Jordi BALLESTER: *Iconografia Musical a la Corona d'Aragó (1350-1500)* (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1995). La part del catàleg corresponent a les escenes marianes amb *La Mare de Déu i el Nen* i *La Coronació de la Mare de Déu* fou objecte de la meua tesi de llicenciatura: *Els Instruments Musicals en els Retaules Marianos Tardomedievals de la Corona Catalano-aragonesa* (Universitat Autònoma de Barcelona, 1988). Aquest catàleg parcial ha estat publicat amb el títol: «Retablos Marianos Tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo» *Revista de Musicología*, XIII/1 (1990), p. 123-201.

La fidula gaudí d'una gran popularitat entre un ampli segment de la societat medieval², i es perfila com un cordòfon d'arc amb l'esquena plana que presenta una clara distinció entre la caixa de ressonància i el mànec. La varietat de mides i formes, la disposició i configuració dels forats de ressonància, la presència o absència de trasts, la forma del claviller, el nombre i la disposició de les cordes, o la forma del pont, semblen demostrar que ens trobem en un estadi d'experimentació constant en què el nostre concepte d'estandardització dels instruments musicals no té cabuda. Aquest article tracta tres d'aquests aspectes, estretament lligats entre ells i que mostren les possibilitats musicals de l'instrument: les cordes, la seva afinació i el pont.

De l'observació de les fidules representades en els retaules gòtics procedents de la Corona d'Aragó, es desprèn que el nombre de cordes en aquests instruments oscil·lava entre dues i sis, xifres que coincideixen amb els estudis organològics i amb els repertoris iconogràfics d'altres indrets europeus³. Sovint no és fàcil determinar amb precisió la distribució d'aquestes cordes al llarg de la caixa i del diapasó (o del mànec), però són diversos els exemples del repertori iconogràfic catalanoaragonès que permeten apreciar l'encordat i que posen de manifest un ampli ventall de possibilitats:

Cordes simples

- 2 cordes: Lluís Borrassà: *Retaule dedicat a sant Miquel i els nou cors angèlics*, c. 1420-25 —Catedral d'Anvers (Bèlgica).
- 3 cordes: Martí Bernat: *Retaule de sant Martí* (predel·la), final del segle XV — Museo Parroquial de Daroca— (figura I).
- 4 cordes: Blasco de Grañén: *Coronació de la Mare de Déu*, segon quart del segle XV —Església parroquial de Lanaja— (figura II).
- 5 cordes: Anònim: *Mare de Déu de la Llet amb àngels músics*, final del segle XIV —Museu Nacional d'Art de Catalunya— (figura III).
- 6 cordes: Francesc Serra II: *Mare de Déu de la Llet amb àngels músics*, segle XIV —Museu Nacional d'Art de Catalunya— (figura IV).

2. Vegeu Edmund A. BOWLES: «Haut and Bas: the grouping of musical instruments in the middle ages», *Musica Disciplina*, VIII (1954), p. 128.
3. Mary REMNANT explica que aquestes xifres, de dues a sis cordes, foren habituals durant tota l'edat mitjana, i que ocasionalment es troben també fidules de set o vuit cordes. Vegeu: Mary REMNANT: «Fiddle» *New Grove*, VI (1980), p. 527-33 i, de la mateixa autora, *English Bowed Instruments from Anglo-Saxon to Tudor times* (Oxford: Clarendon, 1986), p. 64. Malgrat l'existència d'exemples iconogràfics amb set o vuit cordes en alguns indrets europeus, no he trobat, per ara, cap cas amb aquestes característiques en la iconografia catalanoaragonesa.



Figura. I. Martí Bernat: *Predel·la del Retaule de sant Martí* (final s. xv). Església parroquial de Daroca (detall).



Figura. II. Blasco de Grañén: *Coronació de la Mare de Déu* (s. xv). Església parroquial de Lanaja (detall).



Figura. III. Anònim: *Mare de Déu de la Llet* (final s. XIV). Museu d'Art de Catalunya (detall).



Figura. IV. Francesc Serra II: *Mare de Déu de la Llet* (final s. XIV). Museu d'Art de Catalunya (detall).

Cordes simples amb bordó

- 3 cordes més 1 bordó: Anònim català: *Trinitat i Anunciació*, final del segle XIV —Galleria Nazionale della Sicilia (Palerm, Itàlia).
- 4 cordes més 1 bordó: Mestre del Monasterio de Piedra: *Àngel* (portes de relicari), c. 1390 —Real Academia de la Historia (Madrid)⁴.
- 5 cordes més 1 bordó (?): Joan Daurer: *Coronació de la Mare de Déu*, final del segle XIV —Museu Diocesà de Palma de Mallorca⁵.

La presència o no de bordons en la fídula tardomedieval esdevé un dels problemes més difícils d'aclarir a partir de les fonts iconogràfiques, a part de les escasses excepcions que malauradament no són habituals en el repertori catalanoaragonès⁶. El bordó no és altra cosa que una corda lateral utilitzada per produir una sola nota (ja que generalment s'estén fora del diapasó, de manera que no pot ser pressionada pels dits de la mà esquerra), i que s'articula bé amb l'arquet o bé amb el dit polze de la mà esquerra, que la punteja per tal de produir sempre el mateix brunzit. Aquesta corda s'acostuma a subjectar a una clavilla que va inserida al lateral del claviller, així es distingeix de la subjecció de les altres cordes. En qualsevol cas, són diverses les fonts escrites que testimonien l'ús del bordó en la fídula durant els segles XIV i XV⁷.

A part del bordó, però, la reconstrucció organològica topa amb una altra incògnita: l'afinació de l'instrument. La manca de tractats procedents de l'àrea catalanoaragonesa que hi facin referència, ens obliga a dirigir la mirada cap als escassos (i sovint obscurs) tractats europeus conservats. Es tracta bàsicament de tres fonts: El *Tractatus de Musica* (c. 1272-1304) de Jeronimus de Moravia⁸, la part dedicada a instruments del Ms. Berkeley 744 (mitjan segle XIV?) atribuïda a Jean Vaillant⁹ i el *De Inventione et Usu Musicae* (c. 1487) de Johannes Tinctoris¹⁰.

4. Per una reproducció i descripció detallada d'aquest relicari, i per una aproximació organològica dels instruments representats, vegeu Josep M. LAMAÑA: «Els instruments musicals en un tríptic aragonès de l'any 1390» *Recerca Musicològica*, I (1981), p. 9-69.
5. BALLESTER: «Retablos marianos...», núm. 61.
6. Exemples de fídules amb un clar bordó lateral es poden veure a REMNANI: *English...*, fig. 46, 83, 86 i 91. També és interessant la il·lustració que apareix en un manuscrit francès del segle XIII: Ms. 638 de la Piermont Morgan Library, f. 17r. (Nova York), reproduït per Christopher PAGE: *Voices and Instruments of the Middle Ages* (Londres: Dent, 1987), p. 65, fig. 7.
7. Una relació de referències teòriques i literàries amb comentari crític es pot trobar a PAGE: *Voices...* p. 69 i s. Vegeu també Christopher PAGE: «Jerome of Moravia on the rubeba and viella». *The Galpin Society Journal*, XXXII (1979), p. 93, on l'autor analitza la referència que apareix en el tractat de Jeronimus de Moravia, anotació comentari atribuïda a Pierre de Limoges, c. 1306, i que especifica quan s'ha de tocar el bordó (amb l'arc o amb el dit).
8. Per a l'edició i traducció anglesa del Ms. vegeu PAGE: «Jerome de Moravia on...».
9. Editat, traduït a l'anglès i comentat per Christopher PAGE: «Fourteenth-century Instruments and Tunings: a Treatise by Jean Vaillant? (Berkeley, Ms 744)». *The Galpin Society Journal*, XXXIII (1980), p. 17-35.
10. Edició, traducció i estudi crític d'Anthony BAINES: «Fifteenth-century Instruments in Tinctoris's *De Inventione et Usu Musicae*». *The Galpin Society Journal*, III (1950), p. 19-26.

Existeixen, certament, altres fonts menors en les quals trobem referències tangencials a la fidula, com la *Practica Artis Musice* (c. 1271) d'Amerus, la *Scientia Artis Musice* (c. 1270) d'Elias Salomon, l'anònim *Summa Musiceae* (c. 1274-1307), o el *De Musica* (c.1300) de Johannes de Grocheio¹¹.

El *Tractatus de Musica* de Jeronimus de Moravia descriu tres afinacions diferents per a la fidula de cinc cordes:

1) La primera afinació es defineix per tres grups de cordes: la corda re2 anomenada *bordunus* per Jeronimus de Moravia, que funcionaria justament com el bordó que he descrit més amunt i que s'estendria per fora del diapasó; la segona i tercera cordes que formen una parella a l'octava (sol1-sol2), i la quarta i la cinquena que s'afinen a l'uníson amb la nota re3. D'aquesta manera tenim que, en essència, l'afinació consisteix en un interval de quinta (sol-re), que presenta la nota inferior reforçada per la seva octava i pel bordó, que no fa més que omplir el salt intervàlic amb l'octava inferior del re3 (exemple 1).

Segons Christopher Page, aquesta afinació posa de relleu un concepte de sonoritat propi de la fidula medieval, clarament diferenciat de la mentalitat moderna, que es basaria en el caràcter netament heterofònic de l'instrument. L'agrupació de les cordes en tres blocs i la impossibilitat de realitzar una escala completa articulant els dits sobre el diapasó, evidencia que es tracta d'una afinació dissenyada pensant en una melodia entorn de la qual giren una sèrie de sons auxiliars. No es tractaria tant d'una superposició de melodies, sinó d'una sola melodia recoberta de sons complementaris, propers fonamentalment a la idea de «bordó». Al mateix temps, sembla que el músic medieval podia aconseguir un efecte de contrast i disjunció, i alhora de densitat i abundància, recorrent als tres blocs d'afinació: en passar de les dues cordes afinades a l'octava a les dues afinades a l'uníson, i a la inversa, la mixtura d'harmònics de la melodia canviaria radicalment. A més, en utilitzar les dues cordes a l'octava paral·lelament, el resultat sonor de la melodia seria el d'una ambigüitat d'octava que desapareixeria de cop en passar a les dues cordes superiors; a això cal afegir-hi, és clar, el color totalment diferent que tindria el bordó, presumiblement puntejat insistentment amb el polze. Aquests recursos són totalment aliens al concepte de sonoritat d'un violinista modern, per qui les quatre cordes de l'instrument són quatre components d'un tot homogeni dissenyat per produir una línia contínua de so de la mateixa qualitat.

11. Aquestes fonts, entre altres, parlen d'aspectes genèrics, com la quantitat aproximada de cordes que pot tenir una fidula, però no entren a definir l'afinació de l'instrument ni les relacions intervàliques entre les seves cordes, a excepció feta del tractat anònim *Summa Musiceae*, possiblement d'origen parisenc, en el qual es fa referència als instruments de corda que «són afinats en consonàncies d'octava, quarta i quinta, i que aturant les cordes amb els dits de diferents maneres, els intèrprets fan tons i semitons» (vegeu GERBERT: *Scriptores*, III, p. 214). Per una llista extensiva i una discussió d'aquestes fonts, vegeu PAGE: *Voices...* (apèndix 3 i 4).



Exemple 1: Primera afinació proposada per J. de Moravia.

2) La segona afinació, amb un àmbit notablement més gran, es caracteritza per l'absència de bordó i pel fet que és possible aconseguir una continuïtat escalfística amb una sola posició de la mà esquerra sobre el diapasó (exemple 2). D'acord amb Jeronimus de Moravia, aquesta afinació era necessària per un determinat repertori centrat en cançons seculars i altres, especialment les «irregulars», que freqüentment necessitaven recórrer tota la «mà»¹².

Es tracta d'una afinació aparentment propera al concepte modern d'àmbit melòdic, i per aquest motiu, segons Page, cal anar en compte a l'hora de treure conclusions. Cal observar, primerament, que l'afinació entre les cordes no evoluciona en ordre ascendent, sinó que la segona corda és més greu que la primera: re2 seguit de sol1-sol2-re3-sol3, per la qual cosa la idea d'una continuïtat homogènia no és tan clara. Així mateix, partint d'una òptica medieval, Page suggereix que la segona i la tercera cordes formarien un «ordre» afinat a l'octava en el qual totes dues cordes serien tocades simultàniament¹³, de manera que ens trobem novament davant d'un instrument ric en ambigüitats d'octava.



Exemple 2: Segona afinació proposada per J. de Moravia.

3) En la tercera afinació que proposa Jeronimus de Moravia l'element de disjunció i contrast es torna a posar d'evidència, especialment amb el salt de sèptima entre la corda central i les dues superiors (exemple 3). Amb la mà esquerra en primera posició sobre el diapasó, la tercera corda (re2) podria assolir un

12. Es tracta d'una referència a la mà de Guido, cosa que implica tot l'àmbit del sistema *gamut*, de dues octaves i una sexta, encara que l'afinació proposada per Jeronimus de Moravia abasta dues octaves i una quinta. Tanmateix, no es conserven peces d'aquella època amb un àmbit tan ampli. El terme *irregulars* probablement es refereix a aquelles cançons que no seguien les regles dels modes. Vegeu PAGE: *Voices...* p. 268. El text llatí de Jeronimus de Moravia diu: «[...] necessarius est propter laycos et omnes alios cantus, maxime irregulares, qui frequenter per totam manum discurrere volunt» (PAGE: «Jerome de Moravia...», p. 90-91).

13. Segons PAGE: *Voices...*, p. 130-131, l'àmbit de dues octaves (G-g') que abasten les cordes a l'aire en aquesta afinació, correspon aproximadament als límits de tensió i distensió que les cordes de budell medievals suportarien. La flaccidesa de la corda greu, en aquestes circumstàncies, produiria un so escassament satisfactori que només podria esdevenir més o menys acceptable si fos reforçat amb la seva octava.

sol2 o un la2 i quedar-se a distància de quarta o de tercera menor respecte a les dues cordes següents, sense possibilitat de produir el si bemoll o el si natural. És per això que aquest salt només es pot entendre, en el context medieval en el qual ens trobem, pel concepte de bloc sonor que regiria les relacions entre les cinc cordes de l'instrument. Aquí sembla que es podrien formar dos blocs coherents: un de format per les tres primeres cordes (sol1-sol1-re2) que funcionaria com a bordó, i l'altre constituït per les dues cordes superiors (do3-do3), que servarien per a la realització de la melodia.



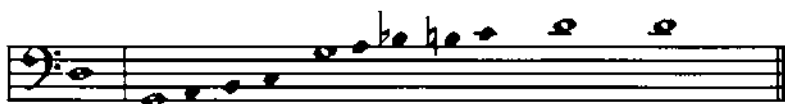
Exemple 3: Tercera afinació proposada per J. de Moravia.

La segona font teòrica que ens informa de l'afinació de la fidula es troba en el manuscrit Berkeley 744, un compendi del segle XIV que conté una part dedicada als instruments de corda atribuïda a Jean Vaillant¹⁴.

En el manuscrit apareixen dibuixats una sèrie d'instruments, el primer dels quals presenta les característiques bàsiques de la fidula medieval. Sobre les seves quatre cordes apareixen escrites les lletres *c d g c*, una afinació que seria coherent si la fidula disposés d'un pont arquejat que permetés tocar les cordes independentment; malauradament, però, el dibuix del tractat mostra una barra cordal plana que provocaria que totes les cordes sonessin al mateix temps. No hi ha dubte que el resultat sonor seria una vertadera cacofonia si, com hem vist més amunt, una corda portés la melodia i les altres, l'acompanyament. L'única solució seria la tècnica del «doble atur», de l'existència de la qual no en tenim proves a l'edat mitjana. Per aquesta raó, existeixen una sèrie d'interrogants entorn de la validesa d'aquesta font; uns interrogants que recolzen a més en arguments iconogràfics i de coherència del propi tractat: d'una banda, en el dibuix no apareix cap arquet al costat de la suposada fidula; d'altra banda, la resta d'instruments als quals fa referència el manuscrit pertanyen a la corda puntejada. Aquests dubtes han fet suposar a Mary Remnant que l'instrument en qüestió sigui en realitat un tipus de cítola o llaüt guitarrenc¹⁵.

14. Per a la reproducció del dibuix, vegeu PAGE: «Fourteenth-century Instruments...» p 26-27, fig. II.

15. REMNANT: *English...*, p. 66-67, apunta la possibilitat que es tracti d'un instrument puntejat i no d'arc, basant-se en l'absència d'arquet, en la presència del cordal frontal que no s'adequa a l'afinació proposada (si s'entén com un instrument d'arc), en la similitud formal de les fidules de l'època amb certs instruments de la família de les cítoles, les mandores, etc., en el floriment d'aquestes famílies de cordòfons puntejats justament a l'època i a l'entorn de la figura de Jean Vaillant, i en el fet que la resta d'instruments que apareixen al tractat són justament cordòfons puntejats.



Exemple 4: Afinació proposada en el Ms. Berkeley 744.

Finalment, Johannes Tinctoris proposa una altra afinació per a la fidula en el seu tractat *De Inventione et Usu Musicae*. Tinctoris descriu l'afinació del que ell anomena *viola* amb les paraules següents: «[...] sive tres ei sint chorde simplices ut in pluribus: per geminam diapentem: sive quinque [ut in aliquibus] sic et per unisonos temperate: inequaliter»¹⁶, és a dir, que la fidula podia tenir tant tres cordes simples afinades per quintes, com cinc cordes afinades desigualment en quintes i unísons. Aquesta segona alternativa té dues possibles interpretacions: o bé el terme *unisonos* vol significar "octaves", amb la qual cosa es produiria un interval de quarta «desiguab» a la quinta que està per sota (exemple 5-a), o bé es refereix a una afinació per quintes amb dos ordres de dues cordes afinats a l'uníson (exemple 5-b)¹⁷.



Exemple 5:

Dues possibilitats d'interpretació de l'afinació proposada per J. Tinctoris.

La simple observació de la informació que es desprèn d'aquestes fonts posa de manifest que, no obstant la gran diversitat de propostes i l'evident flexibilitat amb què són exposades, l'afinació de la fidula es basava principalment en els intervals de quarta, quinta i octava. Cal advertir, també, que aquestes afinacions fan referència a alçades relatives. En aquest sentit, si Jeronimus de Moravia utilitza les lletres del sistema gamut és únicament per fixar una referència intervàlica que parteix sempre de la nota més greu del sistema guidonià; l'alçada real, però, s'adequaria a cada instrument, segons la seva mida, que era

16. Vegeu BAINES: «Fifteenth-century Instruments...» p. 22-23.

17. Aquesta hipòtesi i una possible reconstrucció és exposada per REMNANT: *English...* p. 66.

força variable i no estava sotmesa a una rigidesa de tessitures com la que sorgirà a partir del Renaixement.

Tanmateix, un element fonamental per donar suport o refusar la hipotètica aplicació d'aquestes afinacions, o similars, en fidules com les que trobem representades en la iconografia catalanoaragonesa, és la forma i les característiques del pont.

Cal advertir, d'antuvi, que el pont no sempre apareix representat en la iconografia de la fidula medieval. Així, hi ha instruments que presenten les seves cordes subjectades a una barra cordal similar a la dels llaüts, sense cap tipus de mecanisme que elevi les cordes ni que permeti articular independentment de cada una d'elles; d'aquesta manera únicament es podrien produir acords per subministrar un enbolcall sonor a manera d'acompanyament. Un bon exemple és la fidula del retaule anònim valencià amb la *Mare de Déu de la Llet amb àngels músics* (figura III).

No obstant això, existeix un important nombre de pintures en les quals és evident la presència del pont. Una observació atenta permet distingir-ne tres tipus: el pont pla, el pont arquejat i el cordal triangular, que assumeix la funció de pont.

El pont pla produiria un efecte similar al de la barra cordal que acabo de descriure, ja que les cordes es mantindrien totes al mateix nivell; l'únic avantatge del pont pla respecte a la barra cordal és que en elevar-se lleugerament per sobre de la tapa harmònica, seria possible fer sonar independentment les cordes exteriors, augmentant així les prestacions de l'instrument que podria, ara, tocar una melodia sola (en alguna de les cordes extremes) o fins i tot tocar una melodia amb l'acompanyament acòrdic de les altres cordes¹⁸. Els exemples de pont pla els trobem associats a diferents tipus de subjecció de les cordes. En la taula amb la *Mare de Déu i el Nen envoltats d'àngels* (figura V) del Mestre d'Armisen, les cordes de la fidula parteixen d'un petit cordal situat a l'extrem inferior de la caixa, i passen sobre un pont pla col·locat també a la meitat inferior de la tapa harmònica i molt a prop del cordal; això proporciona una notable longitud a les cordes i, en conseqüència, un presumible registre greu possiblement més apte per realitzar acompanyaments que pel paper de solista, cosa que concorda perfectament amb el caràcter essencialment acòrdic d'aquest instrument. En canvi, en la *Mare de Déu i el Nen envoltats d'àngels*, de Jaume Cabrera, les cor-

18. Howard Mayer BROWN: «The trecento fiddle and its bridges». *Early Music*, XVII/3 (1939), p. 319, detecta, en la iconografia italiana del *trecento*, ponts plans que presenten el que podria ser una mena de dentat que, almenys en teoria, permetria les cordes ser tocades amb independència, ja que passarien per les clivelles obertes entre les «dents» i tallades a diferents profunditats, aconseguint el mateix efecte que un pont arquejat. Vegeu, per exemple, la *Madona amb Nen en Glòria* de Cenni di Francesco di Ser Cenni (pintor florentí de final del segle XVI) a l'església de S. Lorenzo in Ponte a San Gimignano, reproduïda en el mateix article de BROWN, p. 309 fig. 2. Per consultar un repertori més ampli de la iconografia italiana de l'època vegeu, del mateix autor, «A Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Matter». *Imago Musicae*, I, p. 189-244, II, p. 179-281, i III, p. 103-187. La mateixa teoria és exposada per REMNANT: *English...*, p. 25-26.



Figura. V. Mestre d'Armisen (?): *Mare de Déu i el Nen envoltats d'àngels* (final del segle XV).
Museu Nacional d'Art de Catalunya (detall).

des van subjectades presumiblement a algun tipus de pivot situat fora de la tapa harmònica, ja que desapareixen de la nostra vista per l'extrem inferior de la caixa, i el pont pla esdevé bàsicament un sistema per elevar lleugerament les cordes que d'altra manera s'estendrien arran de tapa.

El pont arquejat s'associa amb el cordal triangular i dota les cordes de més independència sonora: cada corda (o bloc de cordes si pensem en les afinacions proposades per Jeronimus de Moravia) podia ser tocada individualment, per la qual cosa les possibilitats musicals augmenten. Cal observar, a més, que generalment la curvatura d'aquests ponts no és gaire pronunciada, per això no seria difícil tocar totes les cordes, o bona part d'elles, alhora, aconseguint l'heterofonia de la qual he parlat més amunt. Són força abundants els exemples iconogràfics amb aquestes característiques. Una clara mostra s'aprecia en la fidula de la taula central del *Retaule la Mare de Déu (o d'Abella de la Corca)* (figura VI), de Pere Serra, en la qual es pot observar com el cordal es perllonga pràcticament fins a la meitat de la tapa harmònica, de manera que el pont se situa més amunt dels forats de ressonància (col·locats just al mig de la tapa); el resultat és una longitud molt curta de les cordes, que contrasta amb l'exemplar de pont pla descrit en el paràgraf anterior. Unes cordes d'aquesta llargada corresponen sens dubte a un instrument de tessitura aguda. Un instrument de característiques similars està representat en el retaule de la *Mare de Déu dels àngels* (figura VII), obra de Pere Vall, però amb una diferència important: el cordal és molt més curt i el pont se situa entre els forats de ressonància, per la qual cosa la longitud de les cordes augmenta considerablement, fent variar la tessitura de la fidula. Aquesta gran diversitat en l'emplaçament del pont, el qual trobem tant a la meitat inferior de la tapa harmònica, com al centre o a la meitat superior, sembla suggerir la seva mobilitat: l'instrumentista podria desplaçar el pont més amunt o més avall segons el registre necessari, més agut o més greu, per al tipus de repertori que hagués d'interpretar.

El tercer sistema d'elevació de les cordes no és pròpiament un «pont», sinó que es tracta de l'aprofitament del cordal triangular al qual se subjecten les cordes. Entrem de ple en el terreny de la hipòtesi, però no sembla fora de lloc pensar que aquests cordals estaven dotats d'algun tipus de mecanisme (probablement una falca) que els alçava suficientment com perquè les cordes s'elevessin per sobre de la tapa harmònica; al mateix temps el propi cordal podia estar prou arquejat com per permetre tocar les cordes independentment. És possible, fins i tot, que existís efectivament un pont, però en estar col·locat pràcticament sota el cordal formés com una sola peça amb aquest, motiu pel qual no és visible en les representacions¹⁹. L'efecte sobre el so d'aquesta solució també seria interessant, ja que les cordes s'estendrien al llarg de l'instru-

19. En un retaule italià de final segle XIV amb el *Banquet d'Herodes* pintat pel florentí Agnolo Gaddi, avui al Musée du Louvre, s'observa com el cordal triangular de la fidula sembla recolzar-se sobre dues falques; per una reproducció d'aquesta taula vegeu BROWN: «The trecento fiddle...» p. 319. Aquesta hipòtesi és defensada també per REMNANT: *English...* p.24 i s, qui aporta, a més, alguns exemples iconogràfics anglesos del segle XIV.



Figura. VI. Pere Serra: *Retaula de la Mare de Déu (o d'Abella de la Conca)* (c. 1375). Museu de la Seu d'Urgell (detall).



Figura. VII. Pere Vall: *Mare de Déu dels àngels* (inici del segle XV). Col·lecció particular, París (detall).



Figura. VIII. Blasco de Grañén: *Mare de Déu i el Nen* (segle XV). Museo de Bellas Artes de Zaragoza (detall).

ment sense cap element que trenqués el seu recorregut, de manera que ens trobaríem novament davant d'una tessitura greu. Una fidula representada en la predel·la d'un *Retaule de Sant Martí* (figura I) de l'aragonès Martí Bernat, presenta un cordal que podria respondre als trets descrits: el lateral del cordal apareix subtilment ombrejat, la qual cosa possiblement indica certa elevació respecte a la tapa.

Fora de la classificació establerta trobem, en algunes representacions, la presència del que sembla un segon pont situat just sota el diapasó. En la *Mare de Déu de la Llet amb àngels músics* (figura IV), de Francesc Serra II, s'aprecia perfectament aquest doble pont, la funció del qual, però, no és gens clara. La hipòtesi més acceptada és la que considera que el contacte del segon pont amb les cordes produïria una vibració addicional, conferint a l'instrument un so més cridaner a través del brunzit que provocaria. Aquesta hipòtesi és reforçada pel fet que brunzits d'aquesta mena sembla que no eren estranys a la l'estètica sonora de l'instrumentari medieval, i es relacionen estretament amb el concepte de bordó i de sons addicionals constants. Una segona hipòtesi, en la meua opinió menys reeixida, és la que veuria el segon pont com una nou inferior del mànec, la qual limitaria la longitud de les cordes a l'espai que dista entre aquesta nou i el pont, anul·lant qualsevol pressió que fessin els dits de la mà esquerra sobre el diapasó, cosa clarament contradita per la iconografia²⁰.

Altres exemples iconogràfics catalanoaragonesos de fidules amb dos ponts són la *Coronació de la Mare de Déu* (figura II), o la *Mare de Déu amb el Nen* (figura VIII), totes dues atribuïdes a Blasco de Grañén.

En resum, es pot afirmar que l'anàlisi detallada del repertori iconogràfic de l'antiga Corona d'Aragó, contribueix decisivament a conèixer més de prop l'organologia medieval a casa nostra, no només des del punt de vista teòric sinó també desde la vessant pràctica. Aquesta anàlisi, contrastada amb estudis referits a repertoris iconogràfics d'altres contrades europees, ens podrà donar una visió més acurada del panorama musical a l'Europa de final de l'edat mitjana.

20. L'existència del doble pont es troba àmpliament documentada en la iconografia d'arreu d'Europa. Sobre les diferents hipòtesis de la funció del segon pont vegeu BROWN: «The trecento fiddle...», p. 321-322, i REMNANT *English...*, p. 26-7. La conclusió comuna d'aquests estudis és que no tenim dades suficients per conèixer exactament la funció d'aquests ponts, perquè calen estudis conjunts de musicòlegs, *luthiers* i intèrprets que experimentin amb les possibilitats que aquest recurs ofereix.