



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

Iconografia musical a la pintura medieval mallorquina: el cas dels àngels músics

Laura Font Bennàssar

Història de l'Art

Any acadèmic 2017-18

DNI de l'alumne: 41584288-N

Treball tutelat per Sebastiana Maria Sabater Rebassa
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
X		X	

Paraules clau del treball:

Iconografia musical, àngels músics, pintura gòtica, història de Mallorca

La iconografía musical a la pintura medieval mallorquina: el cas dels àngels músics.

Resum:

En aquest estudi ens centrarem en la imatge musical en la pintura medieval mallorquina a través de la figura dels àngels músics i els seus instruments, en aquest cas en relació amb la imatge mariana. Hem recopilat set obres de la pintura medieval mallorquina que inclouen aquesta figura per realitzar un estudi basat en l'observació de les imatges, la recerca bibliogràfica i la comparació amb pintures coetànies de la Corona d'Aragó i també amb l'escultura que trobam a la Seu amb aquests àngels músics. La gran quantitat d'obres que podem trobar a les Balears són una important font en els camps de la història de l'art, la musicologia i la història.

Paraules clau: iconografia musical, àngels músics, pintura gòtica, història de Mallorca.

Abstract:

In this study we will focus on the musical image in Mallorcan medieval painting through the figure of the angel musicians and their instruments, particularly in relation to the Marian image. We have compiled seven works from medieval Mallorcan paintings that include this figure to carry out a study based on our observation of the images, bibliographic research and comparison with contemporary paintings of the Crown of Aragon as well as with the sculpture with these angel musicians that we find in La Seu. The large number of works that can be found in the Balearic Islands is an important source in the fields of History of Art, Musicology and History.

Keywords: musical iconography, angel musicians, Gothic painting, history of Mallorca

Índex

1. Introducció.....	1
2. Objectius i sistema de treball.....	1
3. Iconografia musical. Estat de la qüestió.....	2
4. El context.....	8
4.1. La música a la Mallorca medieval: gust i principals promotors.....	8
4.2. Els àngels dins la pintura religiosa i dins la imatge mariana.....	10
4.3. Els instruments del darrer terç del segle XIV fins a finals del segle XV.....	12
5. Pintura gòtica mallorquina. La iconografia dels àngels músics.....	15
5.1. L'estudi de les obres.....	15
5.2. Les obres i els instruments representats.....	16
6. Els instruments representats i els seus referents.....	26
6.1. La pintura.....	26
6.2. Altres referents a l'escultura medieval de la Seu de Mallorca.....	30
7. Conclusions.....	34
8. Bibliografia.....	36
9. Annex.....	41

1. Introducció

Aquest estudi parteix del meu interès per la pintura gòtica i pels instruments musicals que s'hi representen. Ho he concretat en la iconografia musical a través de les representacions d'àngels músics dins la pintura medieval mallorquina. Per a fer-ho revisarem el que s'ha estudiat fins ara, quines són les fonts referents en el tema i quina metodologia segueixen, tot això veient els principals autors en la matèria. Compararem els instruments a les diferents obres i contrastarem amb les pintures catalanes i valencianes que foren referent de les locals en una cronologia que abasta des de finals del s. XIV fins a inicis del XVI i també amb una part de l'escultura coetània de la Seu; per tant, el gruix del treball es troba dins el segle del 1400. Per això recorrerem a les fonts de l'època, per conèixer, si podem, quins eren els antecedents i quines eren les preferències en el gust musical de l'època. Filarem un poc més prim per arribar a la imatge de la música a través de les representacions d'àngels músics, i per tant, les obres que veurem seran de temàtica religiosa. Personalment, m'he decantat cap a aquesta línia temàtica perquè conjuga dues branques de la història de l'art per les que sempre he sentit curiositat: per una banda la música i per l'altra l'art medieval. Així podré aprofundir una mica en les dues de manera conjunta i valorant molt la sort de poder treballar damunt obres locals de la pintura mallorquina. Cal dir que és un tema que darrerament ha anat agafant importància dins el camp de la musicologia i de la història de l'art.

2. Objectius i sistema de treball

Els objectius d'aquest treball són en primer lloc la localització d'àngels músics en algunes pintures medievals mallorquines, limitant una cronologia d'uns cent anys aproximadament des darrer quart del segle XIV fins al darrer quart del XV. En segon lloc procedirem a analitzar-los i veure quins instruments coincideixen i els pareguts i diferències a l'hora de representar-los, per detectar influències entre les obres estudiades, entre aquestes i la pintura coetània de la Corona d'Aragó, i entre aquestes i algunes representacions escultòriques de la Seu de Mallorca.

Seguidament, podrem extreure conclusions referents als models que es seguien, les similituds entre distints autors, sense limitar-nos al camp estilístic. En resum, l'objectiu d'aquest treball és a través dels àngels músics i els instruments poder confirmar o qüestionar aspectes de la història de l'art mallorquí que no s'havien enfocat abans des d'aquesta perspectiva.

3. Iconografia musical. Estat de la qüestió

La iconografia musical, com ja hem dit, és una branca de la musicologia que ha estat tractada per nombrosos autors i que ha anat agafant força en les darreres dècades. És per això que podem trobar molta bibliografia recent sobre la matèria i que a més es va actualitzant constantment. Rosario Álvarez va escriure una tesi sobre instruments musicals dins la qual incloïa un estat de la qüestió, que després publicaria com article separat. En aquest article expressa la necessitat de diferenciar "iconografia musical" i "organologia" camps que s'han estudiat junts moltes vegades, però que s'han d'entendre per separat.¹

Si d'entrada compremem que l'organologia, segons el diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans, és la "ciència musicològica que estudia els instruments musicals",² hem d'entendre també que la iconografia musical és un camp molt més ampli, doncs no només abasta instruments, sinó que també podem trobar molts més elements (com cors angèlics, escriptura musical...) dins la representació de la música. Per tant, una vegada dit això, sabem que aquests dos conceptes no són el mateix, tot i que històricament s'hagi identificat moltes vegades iconografia musical amb organologia³ i també tenint en compte que ambdues són branques de la musicologia (tot i que això s'ha acceptat molt recentment; per exemple, fa dues dècades, Rosario Álvarez afirmava "la Iconografia musical es una rama de la Historia del Arte y que como tal utiliza sus métodos".⁴

Durant el segle XIX i a inicis del XX, molts autors van caure en aquest error, que no deixava de banda la importància que tenia l'art i la imatge visual en l'estudi dels instruments històrics. Un dels primers autors en realitzar estudis i revisions històriques de la música, va ser el belga François-Joseph Fétis (1784 – 1871), que va contribuir en el camp de la musicologia amb nombroses publicacions sobre teories, mètodes i història de la música. A partir d'aquí, tenim autors com August Bottée de Toulmon o Charles Edmond de Coussemaker, els quals van estudiar l'organologia dins la iconografia musical durant el segle XIX. A Espanya, els primers en tractar el tema a finals del XIX – inicis del XX foren autors com Juan Facundo Riaño, Felipe Pedrell i

1 R. ÁLVAREZ «Iconografía Musical y Organología: Un estado de la Cuestión» a *Revista de Musicología*, vol. 3, 1997, 767 – 768

2 Diccionari Institut d'Estudis Catalans

Recuperat de: <https://mdlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=organologia&operEntrada=0> (data de consulta: 1 de Juny de 2018)

3 R. ÁLVAREZ, *Iconografía Musical...*, 767

4 R. ÁLVAREZ, *ibidem*, 774

Serrano Fatigati.⁵ Aquest darrer, era físic però dugué a terme nombrosos estudis d'art, sobretot d'escultura, i en el camp de la musicologia trobam el discurs que va fer sobre instruments músics en miniatures del segle X al segle XIII, que era el discurs per ingressar a la Real Acadèmia de San Ferran.⁶

Nombrosos autors, tant internacionals, com dins el territori espanyol, van estudiar i publicar durant el segle XX obres relacionades amb la iconografia musical, però simplement utilitzant aquesta per a extreure conclusions organològiques. Rosario Álvarez parla d'aquests autors al seu estat de la qüestió, però com a historiadors de l'art, ens interessa més el camp artístic. Sí que és cert que la organologia afecta al tema que parlem, però ens centrarem en veure autors que han treballat en el camp de la iconografia musical en un sentit d'analitzar més les imatges i no limitar-nos a l'estudi de l'instrument i la seva evolució històrica; de la mateixa manera que tampoc ens interessa fer una història de la música. Recordant que el nostre objectiu és fer un estudi iconogràfic sobre els àngels músics, ens centrarem en la imatge musical, els autors que han publicat sobre ella i el mètode utilitzat i després més en concret en els que han aprofundit en la figura angelical.

Les metodologies utilitzades en la història de la música són diverses. Tot i que avui està bastant arrelada la idea de que la iconografia musical és una branca de la musicologia, Erwin Panofsky, la incloïa dins el camp de l'estudi de la iconografia. Si seguim el seu mètode (1939), per a l'estudi hauríem de fer la descripció pre-iconogràfica, seguida de l'anàlisi iconogràfic i conclouent amb una interpretació iconològica.⁷ Però aquest mètode tenia bastantes limitacions, i per això s'optà per una lectura de les imatges segons les pautes que proposà Emmanuel Winternitz (1979), que eren una interpretació crítica de la imatge, seguida d'una avaluació (relacionant i contextualitzant), per acabar distingint allò que és l'instrument en si i allò que són els motius decoratius, que ens poden parlar també de la moda de l'època.⁸ El mètode proposat per Winternitz podia resultar útil dins el camp de l'organologia però, com hem plantejat abans, la iconografia musical no es redueix a l'organologia i per tant aquest procés no és complet per als historiadors de l'art. Tot i això, és important reconèixer la

5 R. ÁLVAREZ, *ibidem*, 768

6 E. SERRANO, «Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles, siglos X al XIII», a *Discursos Leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1901

7 E. ROUBINA «¿Ver para creer?: Una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical», a *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembre de 2010, 1 – 2

8 E. ROUBINA, *ibidem*, 3

seva persona per la seva extensa obra, que des d'un punt de vista musicològic té molt més interès. Rosario Álvarez diu "en realidad el pensamiento de Winternitz discurre aún entre ambas concepciones de la Iconografía, ya que toma los documentos iconográficos como si tuvieran que ser fieles a la realidad, se olvida de que forman parte del mundo del arte y los utiliza sólo con fines testimoniales"⁹.

L'any 1971 és de rellevant importància en la història de la Iconografia Musical ja que és l'any de la creació del RIDIM (*Repertorio internacional de iconografía musical*), a Nova York. Un any després Barry S. Brook i Emmanuel Winternitz van fundar el RCMI (*Research Center for Musical Iconography*, depenent del RIDIM i presidit per Tilman Seebass. Des de la seva creació aquests grups s'han centrat en la catalogació d'imatges musicals. Una de les primeres aportacions serà l'obra de Howard Mayer Brown i Joan Lascelle, publicada sota el títol *Musical iconography: a manual for cataloguing musical subjects in western art before 1800*, en la que proposen també una metodologia.¹⁰ Aquesta ha estat bastant acceptada i seguida des de la seva publicació al 1972; el propi Brown va dur a terme un catàleg de les imatges musicals italianes del *Trecento* seguint la fitxa que presentaven en aquesta obra.¹¹ En el seu mètode es té en compte l'artista i es contextualitza la imatge com a obra d'art, investiga sobre la història i la construcció dels instruments musicals i també la interpretació de la música antiga.¹² Altres grups que podem trobar són el grupo SEMA (Seminario de Estudios de Música Antigua), grup que es funda al 1974 i que investiga, estudia i fins i tot porta a la pràctica música antiga, amb un interès especial per la música espanyola fins a inicis del segle XVIII.¹³ També tenim l'ICTM (International Council of Traditional Music) que participa en estudis d'aquesta temàtica.

En el context nacional, Cristina Bordas ha publicat articles i projectes d'investigació orientats en l'estudi i difusió del patrimoni musical, especialment tractant organologia i iconografia musical. És una figura destacada dins aquest camp, i ens interessa molt perquè al 1994 – 1995 va publicar la bibliografia recollida sobre "Iconografía Musical Española" al Bolletí de l'AEDOM¹⁴, obra que va ampliar amb

9 R. ÁLVAREZ, *Iconografía Musical...*, 778 – 779

10 C. PERPIÑÁ, «Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica», a *Anales de Historia del Arte*, Volumen extraordinario, 2011, 397 – 411

11 R. ÁLVAREZ, *Iconografía Musical...*, 772 – 773

12 E. ROUBINA, *Ver para creer...*, 4

13 P. REY, «Las grabaciones de cantigas del Grupo SEMA: Tres décadas tras las huellas de Alfonso el Sabio», a *Revista de Musicología*, Vol. XL, num. 1, 2017, 269 – 281

14 R. ÁLVAREZ, *Iconografía Musical...*, 767

Alfonso de Vicente en una publicació del 2005 a *Music in Art*.¹⁵ Va formar part del *RidIm* de la Societat Internacional de Musicologia i també és des de 2009 investigadora principal de projectes I+D+i. En el projecte d'investigació I+D+i *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica*, que duu a terme el Grup APES del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València es tracta els tipus iconogràfics en l'art visual cristià a través del sistema *Iconclass*¹⁶, amb l'objectiu d'analitzar l'estructura diacrònica de diferents tipus iconogràfics, per tenir una referència fonamental iconogràfica-iconològica i alhora presenta una metodologia més nova que permet estudiar l'art cristià en funció de cada tema.¹⁷ En aquest sentit s'han estudiat nombroses imatges d'iconografia musical, però des d'un punt de vista historicoartístic, que és el que pretenem fer també en aquest treball. Dins aquest projecte, ens interessa especialment Candela Perpiñá, que ha tractat els àngels músics en les escenes de l'evangeli, en la imatge dels sants i també en la imatge mariana.¹⁸ Un altre estudi que li hem de reconèixer és el dels àngels de la Llotja de Mercaders de València.

Utilitzarem en la nostra exposició articles de Candela Perpiñá perquè tracta el tema dels àngels músics, que és en el que ens centram. Dins aquest tema, també cal esmentar a Jordi Ballester, actualment professor de la UAB, que també té articles centrats en l'estudi dels àngels, com un catàleg sobre "Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón".¹⁹ A ell també li devem algunes aportacions en el debat respecte a la Iconografia Musical, amb articles com "Iconografía musical, una disciplina entre la musicología y la historia del arte".²⁰ En aquest darrer article comença citant a H. M. Brown, qui parla de la Iconografia musical com a part de la història de l'art. Tant Brown com Rosario Álvarez, que també hem citat abans, i tants més autors han inclòs per tant la

15 C. BORDAS i A. de VICENTE, «Recopilación bibliográfica de iconografía musical española», a *Music in Art*, Vol. 30, num. 1/2, 2005, 205 – 227

16 És un sistema de classificació designat per art i iconografia, utilitzat per museus i institucions de tot el món. A través d'ell podem accedir a tot un catàleg d'imatges classificades per categories, cosa que facilita molt les recerques i la troballa d'imatges concretes.

17 C. PERPIÑÁ, *Los ángeles músicos...*, 398 – 399

18 C. PERPIÑÁ, «Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica», a *Anales de historia del arte*, num extra 1, 2011, 397 – 411 ; C. PERPIÑÁ, «Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación», a *ACTA ARTIS: Estudios d'Art Modern*, num. 1, 2013, 20 – 40 ; C. PERPIÑÁ, «Los ángeles de la Lonja de los Mercaderes de Valencia (1484 – ca. 1498). Un estudio de iconografía musical», a *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, num. 6, 2014, 7 – 25

19 J. BALLESTER, «Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón. Catálogo», a *RSEdeM*, XIII, 1, 1990, 123 – 201

20 J. BALLESTER, «Iconografía musical, una disciplina entre la musicología y la historia del arte», a *Edades: revista de historia*, num 10, 2002, 147 – 156

iconografia musical dins la Història de l'Art al llarg de la Història. Però si hem dit anteriorment que és una branca de la Musicologia és fent referència a Candela Perpiñá.²¹

Com dèiem, Jordi Ballester ens plantejava el que era la Iconografia musical, situant-la entre la musicologia i la història de l'art. En la seva obra podem veure una evolució en el seu plantejament més tradicional en els seus primers articles, seguint autors com H. M. Brown²², cap a una nova visió actualitzada d'aquest camp en els articles més recents, com en l'article que va publicar al 2014 sobre aquesta iconografia en les Lleis Palatines de Jaume III, article que, per altra banda, ens ha resultat de molta utilitat per a la introducció d'aquest treball.²³ En general aquest autor s'ha especialitzat en el camp d'Iconografia Musical en la Mediterrània, destacant els territoris de la Corona d'Aragó.²⁴ No hem d'oblidar, però, que en els seus estudis adopta una perspectiva musicològica. Una de les principals fonts de difusió de la seva obra ha estat la *Revista catalana de musicologia*, de la Societat Catalana de Musicologia. Des de 2001 aquesta revista ha duit a terme nou publicacions per divulgar estudis en el camp de la música.

Carmen Rodríguez Suso també ha publicat en referència als àngels músics medievals de Catalunya. Aquesta autora forma part del departament d'Història de l'art i la música de l'Universitat del País Vasc, però excepte l'article citat, la temàtica que tracta s'allunya del nostre objectiu, doncs es centra més en el tema de la història de la música i en l'organologia, i també estudia més l'àmbit del nord peninsular. Però sí que ens serveix l'article per a conèixer models similars als que estudiarem en les nostres obres pictòriques i sobretot en relació a les Mare de Déu de la Humilitat, com la que veurem de Francesc Comes (1390 – 1394). Carmen Rodríguez ens explica que durant el darrer terç del XIV els àngels músics associats a aquestes Verges eren una imatge

21 Ja que aquest article de 2011 és més actualitzat que els de H. M. Brown (1980) i Rosario Álvarez (1997). En l'estudi afirma que "La iconografía musical es una materia interdisciplinar actualmente inscrita en el ámbito de la Musicología que pone al servicio del análisis iconográfico-iconológico un bagaje de conocimientos musicales previos sin los cuales gran parte del significado de la imagen quedaría oculto". C. PERPIÑÁ, *Los ángeles músicos...*, 399

22 R. ÁLVAREZ, *Iconografía musical...*, 772 "[...] Jordi Ballester i Gibert sobre los retablos [con la Virgen y con San Juan Bautista del reino de Aragón, autor este último que sigue la metodología propuesta por Howard Mayer Brown y Joan Lascelle en su *Musical iconography: a manual for cataloguing musical subjects in western art before 1800*."

23 J. BALLESTER «Iconografia musical en el còdex de les "Leges palatinae" (1338) del Regne de Mallorca», a *Revista catalana de musicologia*, num 7, 2014, 11 – 37

24 J. BALLESTER «La iconografia musical a la Mediterrània i el seu impacte sobre la cultura europea al llarg de la història: Congrés Internacional (Barcelona, Octubre de 2010)», a *Revista catalana de musicologia*, num. 5, 2012, 11 – 14 ; J. BALLESTER, «Representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI», a *Revista catalana de musicologia*, num. 2, 2004, 53 – 61

molt comú en territori català.²⁵

Un altre autor al que hem de destacar per la seva aportació a la Iconografia Musical és Xavier Carbonell, qui ha participat en més d'una ocasió en estudis de la imatge musical a la seu de Mallorca²⁶, i que ha publicat un llibre tan important com és "La imatge de la música a les Balears", obra molt completa que repassa la música a les Balears des de la conquesta de Jaume I i a més fa una recerca d'imatges referents al tema musical.²⁷ Actualment és professor del Conservatori Superior de Música de les Illes Balears, i és que ell es formà musicalment i és compositor. Però la seva aportació al camp de la musicologia amb publicacions d'articles i el seu llibre fan que sigui un autor de consulta essencial per a la recerca que feim en aquest treball, especialment pel que fa al seu llibre centrat en les Balears i per la publicació sobre la música a la Seu abans del s. XVI, ja que afecten al territori i a la cronologia que tractam.

Dins aquest context tenim a Francesc Vicens, autor local, doctor en musicologia i membre del CESAG (Universitat de Comillas), que ha fet aportacions a la història de la música mallorquina i destacam un article seu: com que veurem obres de la Seu, treballarem damunt una de les seves darreres publicacions en la col·lecció Seu de Mallorca²⁸, on fa un estudi sobre la imatge musical en el retaule gòtic; aquest retaule havia estat atribuït durant molts anys a Pere Morey, fins que al 2012 Antoni Pons i Francisco Molina publiquen nous documents on les dates fan insostenible aquesta atribució.²⁹ Això ens ajudarà a comparar les obres d'escultura amb les pintures que treballam, per veure similituds i diferències en el camp iconogràfic. De la totalitat de la seva obra és aquest article el que més s'apropa a la línia que segueix el treball que feim, però cal com a mínim mencionar la riquesa de la seva obra per a l'estudi musical en el context local, sobretot en la història de la música.³⁰

25 C. RODRÍGUEZ, «Un ejemplo de iconología musical: María Lactans y los Angeles en la Cataluña bajomedieval», a *Musiker: cuadernos de música*, num 15, 2007, 117 – 150

26 X. CARBONELL, «Les primeres imatges musicals de la Seu (Des dels seus orígens fins el 1500)», a M. GAMBÚS i P. FULLANA (coord.), *Jaume II i la Catedral de Mallorca*, 165 – 184

27 X. CARBONELL, *La imatge de la música a les Balears*, Palma, J. J. de Olañeta, Editor, 2004

28 F. VICENS, «La música de la lloança en el retaule major gòtic de la Seu: una aproximació als instruments musicals», a M. GAMBÚS i P. FULLANA (coord.) *La Música a la Seu: Història, Art i Devoció*. Col·lecció Seu de Mallorca, num. 17, Palma, Publicacions Catedral de Mallorca, 2017, 69 – 88

29 A. PONS i F. MOLINA «Reformas y pervivencias medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del altar mayor (s. XV – XX)», a *PORTICVM, Revista d'Estudis Medievals*, num. III, 2012, 72 – 100 Segons la documentació que aporten, el retaule es dataria entre 1408 i 1417, quan Pere Morey ja feia anys que era mort. En aquestes dates ens pot interessar la comparació amb les obres de Francesc Comes, el Mestre de Santa Eulàlia i el Mestre de Monti-Sion. Proposen a Llorenç Tosquella Junior com a possible autor del retaule, autor que sí està documentat en els quatre àngels de l'altar major

30 Diversos articles publicats a *Lluc, revista de cultura i d'idees*, revista essencial per al foment de la cultura en territori mallorquí i balear.

Una font molt rica també en informació són les revistes musicals, entre les quals destacam, entre les publicacions en espanyol i català, *Revista de musicologia*; *Revista catalana de musicologia*; *Recerca musicològica*; *Musiker: cuadernos de música...* entre d'altres. En elles, els autors més importants publiquen les seves recerques i investigacions. També es publica anualment des de 1946 l'*Anuario musical*, *Revista de musicología del CSIC*, editada pel departament de musicologia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que divulga investigació musicològica en tots els camps de la musicologia (música històrica, fonts musicals, etnomusicologia, pràctica musical, organologia...) i, per tant, també en quant a Iconografia Musical.

Al 1997, María del Rosario Álvarez publica a *Revista de musicología* un article baix el títol "Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión", el qual ja hem citat i amb el que conclourem aquest estat de la qüestió actualitzant-lo amb dades que personalment consider positives. Preveu un augment de la importància de la Iconografia Musical en el camp universitari amb entitats que comencen a incloure-ho en el seu pla d'estudis; cosa que podem confirmar després de dues dècades, ja que hem pogut comprovar que moltes més universitats ja contemplen aquesta disciplina com a assignatura en alguns graus. Per tant estam davant una temàtica que ha estat d'interès des de fa anys, però que darrerament ha agafat més força i ens permet poder contrastar les fonts amb noves informacions actualitzades.

4. Context

4.1. LA MÚSICA A LA MALLORCA MEDIEVAL: GUST I PRINCIPALS PROMOTORS

Per introduir-nos en la matèria, és important conèixer la consideració de la música en la Mallorca Medieval, quin gust predominava i quin era el paper d'aquesta dins la vida dels comitents. Dins l'àmbit litúrgic, la música primera que trobam amb la conquesta cristiana ve influenciada des de centres tan importants com va ser *l'scriptorium* del monestir de Ripoll, un dels punts clau en el desenvolupament i la divulgació de la música i de la litúrgia romana a Catalunya des del segle XI.³¹ A finals del selge XIII Ramón Llull parla de la música, que encara mantenia els Himnes i les tonades dels estils i ritus procedents de Catalunya. El propi Ramon Llull escriu alguns cants per aquestes dates i es defineix com a trobador; en els seus escrits fa referència a

31 R ESCALAS «Del gregorià a la polifonia renaixentista. El testimoni dels tresors musicals de la Catedral», a M. GAMBÚS i P. FULLANA, *Música a la Seu: Història, Art i Devoció*. Col·lecció Seu de Mallorca, num. 17, Palma, Publicacions Catedral de Mallorca, 2017, 69 – 88

la música i sabem gràcies a ells que les salmòdies eren una de les composicions que més predominaven a Mallorca.³² Sabem ja que durant els temps del Renge Privatiu (1276 – 1349), la música és una realitat documentada, com a mínim dins la vida cortesana. Prova d'això en són algunes representacions com les que podem veure al *Llibre dels Privilegis* (1334 – 39), on podem trobar dues escenes de Coronacions (Folis 13 i 222) en una de les quals apareixen dos àngels músics. A la imatge del foli 13 podem trobar dos àngels, un amb un llaüt i l'altra amb una viola.³³ És curiós el fet de que dins aquest ambient cortesà siguin àngels els que se'ns presenten fent l'acompanyament musical; en aquest sentit, Xavier Carbonell ens diu que "El fet de que [...] siguin àngels [...] i no joglars, és un signe més de l'alta estima envers uns instruments i les seves músiques, que es consideren apropiades, fins i tot, per a l'àmbit celestial"³⁴. En els dos folis esmentats, l'acció de la coronació és duta a terme per àngels, com hem dit, i això podria estar relacionat amb models d'origen sicilià.³⁵ El cas és que l'autor que realitza els instruments ho fa amb molta precisió, representant cada detall i fins i tot recorrent a motius ornamentals com en el cas del llaüt.³⁶

El mateix autor del *Llibre dels Privilegis* s'ha identificat amb l'il·luminador de les *Lleis Palatines* de Jaume III³⁷, (1337), qui representa amb influència de les escoles italianes de Siena o de Pisa imatges de músics reals i imatges metafòriques (bèsties i éssers fantàstics) que amb un sentit simbòlic complementen la narració.³⁸ D'aquesta manera podem trobar la font per al coneixement de l'ofici dels joglars músics (*Mufici Regu*) dins la Cort d'aquest monarca que, segons la traducció de M. Pasqual Pons, especifica:

"[...] volem i ordenam que, en la nostra cort, hi hagi cinc joglars músics; dels quals, dos seran trombadors, el tercer serà timbaler, i els altres dos solament sonaran instruments [de corda]. A l'ofici d'aquests joglars pertany que, quan Nosaltres celebrem un convit públicament, al principi, els dos primers sonin les trombes, i al mateix temps, el timbaler exercequi el seu ofici; i al final del convit, tornin actuar en la forma assenyalada, exceptuats els casos que, al final, els instrumentistes nostres o

32 R. ESCALAS, *Del gregorià a la polifonia...*, 19

33 X. CARBONELL, *La imatge de la música...*, 14

34 X. CARBONELL, *ibidem*, 16

35 I. ESCANDELL i G. LLOMPART, «Anàlisi del Llibre dels Reis: estudi historicoartístic», a R. URGELL (direcció) *Llibre dels reis. Llibre de franqueses i privilegis del Regne de Mallorca*, Barcelona, J. J. de Olañeta, Editor, 2010, 135. Plantejen la possibilitat de que aquestes escenes estiguin influenciades pel model iconogràfic on apareix un àngel coronant al rei Frederic III de Sicília (germà d'Alfons II i de Jaume II), aludint a la "condició sagrada de la monarquia".

36 X. CARBONELL, *La imatge de la música...*, 15

37 G. LLOMPART, «Autoria e iconografia de las miniaturas del código bruselés de la *Leges Palatinae*», a *Leyes Palatinas*, Palma, J. J. de Olañeta, Editor, 1991, 1 – 4

38 J. BALLESTER, *Iconografia musical en...*, 14 Creu que aquestes imatges poden donar un sentit satíric o sarcàstic.

estrany, amb la nostra aprovació, vulguin sonar els seus instruments."³⁹

Sabem per tant, que a la Cort de Jaume III la música hi era present i que aquest monarca tenia una especial sensibilitat artística. També en aquest mateix text especifica en quines ocasions concretes es requerirà a cada músic (per exemple, en cas de guerra es requeriran els trombadors i els altres músics diligents, però no els sonadors d'instruments (de corda); així, també s'estableix que en temps de quaresma i tots els divendres de l'any no podran tocar.⁴⁰ La música dels joglars de la que parlava Jaume III es començarà a substituir per grups musicals adscrits a la Cort o a l'Església. Amb la reincorporació de Mallorca a la Corona d'Aragó l'illa passarà a dependre de la cort catalana, que serà la principal promotora musical (en l'àmbit profà) i sabem del seu gust per aquesta art amb reis com Pere IV o Joan I, qui reclamava ministrers a Avinyó, centre molt important en el desenvolupament de l'Ars Nova francesa, que era una nova música més complexa⁴¹, ja parlam de polifonia.

Pel que fa a la música a la Seu: és d'especial interès l'article de Carme Mayol on repassa les consuetes de la catedral per veure com s'organitzava la música en la celebració de sant Sebastià, on aquesta tenia un paper important. En les consuetes podem trobar les primeres informacions sobre una escola de cant per als oficis religiosos de la Seu a partir de gairebé mitjan segle XIV, cosa que no descarta la possibilitat de que existís anteriorment.⁴² Pel que fa al culte de Sant Sebastià, tenim una ampliació del s. XV de la *Consueta de tempore* (s. XIV) on es parla de la litúrgia entorn a aquesta figura, en la que es cantava *Regem martyrum Dominum* i s'especifica que s'havia de cantar lentament i ho feien els grans cantors.⁴³

Tot i que és un resum molt sintetitzat, doncs la intenció no és endinsar-nos en la història de la música, podem veure que aquesta gaudia de bona consideració, tant a la Cort com a l'Església, i això és de gran importància per poder comprendre la gran proliferació d'imatges musicals en aquesta cronologia. Juntament amb la música, la *imatge* de l'àngel s'anà popularitzant a Mallorca.

39 Cita segons la transcripció de L. PÉREZ, a *Leges Palatinae*, Palma, J. J. de Olañeta, Editor, 1991, 90

40 L. PÉREZ, *Leges Palatinae*, 90

41 R. ESCALAS, *Del gregorià a la polifonia...*, 28 – 29

42 C. MAYOL, «La música en la celebració de sant Sebastià segons les consuetes de la Seu (s. XV – XVIII)», a *Música a la Seu: Història, Art i Devoció*. Col·lecció Seu de Mallorca, num. 17, Palma, Publicacions Catedral de Mallorca, 2017, 185 – 217

43 C. MAYOL, *La música en la celebració...*, 193

4.2. ELS ÀNGELS DINS LA PINTURA RELIGIOSA I DINS LA IMATGE MARIANA

Sobre la figura de l'àngel músic, parlem d'un tipus devocional i iconogràfic que es desenvolupa quasi simultàniament en el camp conceptual i en el literari.⁴⁴ L. Reau, que va realitzar un estudi iconogràfic de l'art religiós a nivell europeu, inclou en ell la figura de l'àngel tot i que en aquest no especifica la figura d'àngel músic.

Un manuscrit de l'obra *De civitate Dei* de Sant Agustí del segle XII, i el *Salteri de Gloucester*, del segle XIII són alguns dels primers exemples on podem veure per primera vegada àngels músics amb instruments i cartel·les.⁴⁵ Però aquestes imatges no agafaran força fins al segle XIV. Des de meitat del s. VI trobam mencions a música angelical fent referència a escenes religioses com la Nativitat, on a nivell pictòric s'anirà incloent un cor d'àngels acompanyant l'escena, i a poc a poc aquests aniran agafant importància dins la representació. No serà, però, fins al s. XIV que començaran a abundar les imatges d'àngels amb instruments acompanyant aquesta escena.⁴⁶ I passa el mateix amb altres episodis, com la Ressurrecció de Crist, l'Ascensió, l'Assumpció de Maria, la Dormició o la Coronació. Per tant ens hem de fer una pregunta: què és el que fa que la figura de l'àngel músic⁴⁷ en la pintura religiosa es popularitzi a partir del segle XIV?

Un paper molt important en la difusió del concepte d'àngel músic el té la *Llegenda Daurada*. L'italià Jacopo della Voragine va realitzar a Gènova a meitat del segle XIII una recopilació hagiogràfica que es reproduiria molt a Europa a partir de finals d'aquest segle i durant el XIV. En ella parla dels càntics angelicals en aquestes escenes que hem mencionat, amb un caràcter molt més musical que el que havien fet els autors fins ara.⁴⁸ Francesc Vicens cita altres obres que s'han de destacar, com la *Jerarquia celestial* de Sant Dionís, i sobretot en el cas mallorquí, com l'*Ars Angelica* de Ramon Llull (1327) o el *Llibre dels Àngels*, de Francesc Eiximenis (1392).⁴⁹ Fem especial esment d'aquest darrer, ja que va ser un dels escriptors catalans amb major projecció a nivell europeu; el gran èxit i les nombroses traduccions d'aquest *Llibre dels Àngels* van projectar-se en la representació pictòrica. En el cas mallorquí tenim

44 C. PERPIÑÀ, *Los ángeles músicos...*, 399

45 C. PERPIÑÀ, *Música angélica...*, op. cit., 35

46 C. PERPIÑÀ, *Los ángeles músicos...*, 399 – 400

47 Referint-nos a àngel músic que apareix amb instruments i no com a cor de veu, cosa que ja abundava anteriorment.

48 C. PERPIÑÀ, *Los ángeles músicos...*, 401

49 F. VICENS, *La música de la lloança...*, 72. "En aquestes obres [...] la figura angelical assumeix un concepte de múltiples significats en relació a la idea d'harmonia celestial. Aquest ordre és al servei dels músics que es presenten com els veritables portadors de la lloança celestial i eterna. En aquest context l'instrument musical es presenta com un objecte simbòlic que a partir de les seves formes geomètriques assumeix pluralitat de continguts laudatoris".

constància d'una gran divulgació d'aquesta obra ja que apareix en nombrosos inventaris particulars⁵⁰

Durant la Baixa Edat Mitjana la imatge mariana acompanyada per àngels músics es popularitzarà arreu d'Europa i Mallorca no serà una excepció. La imatge de l'àngel reflectia l'àmbit celestial i per això no és d'estranyar que molt sovint apareguin acompanyant escenes religioses. Per altra banda, la devoció a la Verge era present en la religió cristiana des de la seva proclamació com a Mare de Déu al Concili d'Efès de 431, i en aquest segle ja tenim constància de processons i cants dedicats a ella.⁵¹ A partir del segle XI – XII alguns teòlegs i religiosos comencen a donar-li un especial protagonisme com a salvadora de la humanitat i així va agafant més rellevància el seu culte⁵²; un exemple d'aquest nou culte a la Mare de Déu és l'ordre de Cluny, que adopta un ofici marià diari al 1080.⁵³

4.3. ELS INSTRUMENTS DEL DARRER TERÇ DEL SEGLE XIV FINS A FINALS DEL SEGLE XV:

Per a l'estudi organològic ens limitarem als instruments del període que abasten les nostres obres. Els instruments existents en aquell moment els podríem dividir en tres grups; a continuació explicarem les característiques generals de cada instrument dins el seu grup, i després aprofundirem en les particularitats que presenten a cada obra. Per a fer aquest apartat ens hem basat en la classificació que fa Xavier Carbonell en la seva obra⁵⁴

1. Instruments de corda o cordòfons:

Instrumentes caracteritzats per presentar cordes a través de les quals emeten el so i que alhora es poden subdividir en dos grups

1. 1. Cordòfons sense mànec

1. 1.1. Arpa: dimensions reduïdes, caixa harmònica amb forma de prisma, claviller per a subjectar les cordes i columna normalment en corba; pot presentar entre set i deu cordes.

50 T. SABATER, «VII. El programa escultòric», a F. CLIMENT (coord.) *La Lonja de Palma*, Palma, J. J. de Olaneta, Editor, 2003, 107 – 126

51 J. BALLESTER, «Els goigs marians i la iconografia musical», a *Recerca Musicològica*, num IX – X, 1989 – 1990, 367 – 372

52 C. PERPIÑÀ, *Música angélica...*, 32

53 J. BALLESTER, *Els goigs marians...*, 369

54 *La imatge de la música a les Balears*, obra que ja hem citat anteriorment, en la que explica els instruments del període que tractam exemplificant-los amb imatges d'obres, de les quals en tractarem algunes. Dins aquest llibre ens situam a l'apartat "Els instruments medievals", 82 – 103.

1. 1.2. Rota: semblant a l'arpa, però es diferencia en que mentre que l'arpa es podia tocar pels dos costats, la rota presenta una tapa que només deixa accedir a les cordes per un dels laterals. La forma és més trapezoïdal, no sol presentar elements corbs. El nombre de cordes no sol passar de les dotze. Presenta caixa, clavilles i columna.

1. 1.3. Salteri: similar morfologia a la rota, amb dissenys normalment trapezoïdals o triangulars, generalment més simètric que la rota i amb més tendència a la corba. Les clavilles subjecten les cordes que podien ser més de vint i no consta menys de vuit i que poden aparèixer agrupades. La caixa harmònica podia disposar d'ornamentació.

1. 2 Cordòfons amb mànec. Poden ser de corda polsada o de corda lliscada.

1. 2.1.Llaüt: de corda pinçada, instrument molt recurrent en la iconografia musical medieval. Forma ovalada de la caixa que es va aprimant així com ens acostam al mànec, el qual pot aparèixer diferenciat pel color (el color més obscur del mànec marca un revestiment que aquest presentava a vegades per evitar l'erosió dels dits). Pot presentar una o dues obertures a la caixa, en ocasions amb forma de rosetó i també podem trobar-hi motius ornamentals. Les cordes es subjecten a les clavilles que es troben a l'extrem del mànec, sovint doblegat. Són planes a la part anterior i bombades a la part posterior. Solien presentar entre tres i sis cordes.

1. 2.2. Guitarra: utilitzarem aquest nom per a referir-nos a un instrument similar al llaüt però de més petites dimensions i diferent morfologia, tot i que els experts encara no s'han posat d'acord en un terme per a designar-lo (també se l'ha anomenat "mandora", "llaüt guitarrench",). La diferència clau respecte al llaüt és que la caixa de ressonància ocupa l'espai del mànec també, per tant, és un buit intern que comparteixen caixa i mànec. Es toca d'igual manera al llaüt i pot presentar diverses modalitats.⁵⁵ La viola de mà, per exemple, seria una de les variants de la guitarra, distingida per la quantitat de cordes que presenta i com aquestes estan afinades.

1. 2.3. Viola d'arc (o de braç, també *fidula*): la morfologia és molt semblant a la viola de mà i a les guitarres, però es diferencien en la forma de tocar: la corda emet el so a través de l'acció d'un arc. Per tant, presenta un mànec, que sol estar diferenciat de la caixa harmònica. Aquesta sol presentar una obertura o dues i el nombre de cordes era d'entre tres i set, agafades al claviller del final del mànec i que s'allargaven fins a un

55 X. CARBONELL, *La imatge de la música...*, 87 – 90. Especifica aquestes variants i les relaciona amb obres medievals. És difícil parlar d'aquests instruments ja que els distints estudiosos sovint els classifiquen en grups distints i amb noms distints.

botó a l'altre extrem a la caixa harmònica, que era a base de dues tapes unides per cercols. Les dimensions no eren molt grans (60cm aproximadament), cap a la segona part del segle XV potser en trobam de més grans, podent variar la forma com es tocaven.

1. 2.4. Rabel: el darrer instrument que veurem dins el grup de cordòfons, en aquest cas també sonava amb l'ajuda d'un arc. De dimensions que no solien passar els 50cms, la caixa i el mànec formen una unitat i no es diferencien més que pel contrast de color. Es manifesta com un instrument prim i estret, amb un claviller al final del mànec que sol estar encorbat. Les cordes se subjectaven a l'altre extrem per botons. Podien presentar obertures circulars. Podia tocar-se de distinta forma, com veurem a les diferents obres.

2. Instruments de vent:

2. 1. Orgues de mà: també poden rebre altres nomenclatures (com "de coll"). Eren la recreació d'un orgue a petita escala, per qüestions pràctiques: l'orgue de mà es podia tocar en processons. Instrument que es portava penjat d'una corretja i es tocava amb una mà mentre que l'altre braç subjectava la caixa. Era com un moble de planta rectangular i de perfil es veia com una "L", decorat amb ornaments propis de l'estètica gòtica.

2. 2. Instruments de bisell: inclou flautes, fabiols, flautes dobles i anxabebes (flautes travesseres).

2. 3. Instruments de llengüetes: el so es produeix al vibrar una canya. Dins aquest grup trobam xeremies, bombardes i cornamusses entre altres instruments dels que no tenim testimonis a la iconografia musical local.

2. 4. Instruments de broquet: el so es produeix fent vibrar els llavis damunt un "broquet". Es dividien en els corns, les trompes i les trompetes. Mentre que els dos primeres grups destaquen per la seva senzillesa, les trompetes podien presentar moltes més variants i diverses formes.

3. Instruments de percussió:

3. 1. Idiòfons: les tauletes, dues claus generalment de fusta que repicaven produint el so; les campanetes de mà; els címbals o plats; i el cercol.

3. 2. Membranòfons: les panderetes eren molt semblants al cercol però presentaven una membrana tensada que era on es pegaven tocs per emetre sons; les nàcares o timbals; tambors de caixa cilíndrica, normalment associats al fabiol, sonat pel mateix instrumentista.

Una vegada tenim un coneixement general de l'organologia medieval, procedirem a l'anàlisi de les obres escollides per tant el treball es fa sobre una selecció reduïda de les obres mallorquines del període que presenten instruments musicals. De fet, Xavier Carbonell parla d'unes 40 – 45 representacions entre el darrer quart del segle XIV i l'inici del XVI, incloent pintura, escultura i també escultura arquitectònica (nombre que pot variar per les diferents datacions de les obres situades en el límit de la cronologia). Per aquest motiu, les conclusions que podrem treure no són generals i absolutes, sinó que donen peu a ampliacions a través de l'estudi d'altres obres que aquí han estat excloses.

5. Pintura gòtica mallorquina. La iconografia dels àngels músics

5.1. L'ESTUDI DE LES OBRES

En el context local, alguns dels primers autors que faran referència a la pintura medieval mallorquina i a les obres que veurem són C. R. Post i J. Gudiol i Ricart. Aquests dos autors van basar el seu estudi en l'observació formalista per a poder fer atribucions. El primer inclou algunes de les nostres pintures en la seva història de la pintura espanyola⁵⁶, que tracta un tema molt més general, però que aportà molta informació, tot i que algunes dades i atribucions s'han hagut de revisar posteriorment. Per la seva banda, J. Gudiol i Ricart, igual que Post, no es centra en la pintura mallorquina, però les seves obres sobre pintura gòtica parla en ocasions d'obres illenques.⁵⁷

Però va ser Gabriel Llompart l'autor al qual devem un estudi més concret del cas mallorquí, manifestat en nombrosos articles i també en la seva tesi doctoral, obra que ens serà de molta utilitat per al nostre treball: *La Pintura Medieval Mallorquina, su entorno cultural y su iconografía* (volums I – IV, 1977 – 1980). En aquesta obra Llompart aborda la pintura mallorquina d'aquests segles des d'una nova perspectiva.⁵⁸ Aporta un estudi documental exhaustiu i noves obres que no s'havien estudiat fins al moment, fent especial èmfasi en el context fent el que diríem un estudi des d'un punt de vista sociològic. Per això acudeix a arxius i transcriu documents de gremis, de

56 C. R. POST, *History of Spanish Painting*, 13 vol., Cambridge-Massachusetts, Harold E. Wethey – Harvard University Press, 1993 – 1966

57 J. GUDIOL i RICART, *Pintura gòtica, Ars Hispania*, vol. IX, Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1955; J. GUDIOL I RICART i S. ALCOLEA BLANCH. *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Polígrafa, 1987

58 En la seva ressenya, J.J. Martín parla d'un enfocament de les obres amb dos objectius: per una banda fer una història del que és la pintura mallorquina i per altra fer-ne una interpretació com a cultura local. J. J. MARTIN, «La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía», a *BSAL*, tom 44, 1978, 532. Per les dates, sabem que només es pot referir als dos primers volums.

tallers, contractes i pagaments; també fa un important estudi i catalogació de la iconografia.⁵⁹ La seva obra abasta des del segle XIII fins al XVI i és una font molt important per als historiadors de l'art.

Durant els anys seixanta i amb el finançament de la Fundació Joan March, Cividini va realitzar nombroses restauracions de pintura mallorquina medieval, que després desembocaria amb una exposició i un catàleg a càrrec de Rosselló Bordoy, Antoni Alomar i Sánchez Cuenca. Van ser anys de feina que començaren amb una recerca de fons pictòrics de Mallorca⁶⁰, dels quals es tenia molt material de gòtic mallorquí catalogat per C. R. Post, però que va resultar incomplet; la descoberta de noves peces va permetre noves consideracions, com veurem en el cas de Gabriel Mòger.

Altres autors més especialitzats en el cas de la pintura catalana han investigat a vegades sobre algunes d'aquestes obres mallorquines, relacions entre els pintors i influències, a més de similituds en estil en més d'una ocasió. Parlam d'autors com Francesc Ruiz i Quesada o Rosa Alcoy, els quals també han aportat a l'estudi de la pintura de Mallorca.

En els darrers anys la figura més destacada dins aquest camp és Tina Sabater, qui amb la seva obra *La Pintura Mallorquina del segle XV*, ens aporta noves informacions, més específiques dins el camp de la història de l'art, fent comparacions amb les obres que es duïen a terme contemporàniament en l'àmbit i analitzant el tema estilístic, cosa que no s'havia fet amb tanta precisió anteriorment. A més l'estudi de noves documentacions ha permès conèixer més als pintors i la seva situació, cosa que ha creat interpretacions inèdites i també revisió d'algunes identificacions. Segueix un esquema de monografia, estat de la qüestió i catàleg crític analitzant la documentació i les obres per elaborar una història de la pintura mallorquina en relació al seu context.⁶¹

59 J. J. MARTÍN, *La pintura medieval mallorquina...*, 532 – 533

60 Aquest catàleg seria el de *Pintura gòtica mallorquina. Obras restauradas por la Fundación Juan March*, catàleg d'exposició (Madrid, 1965). Algunes de les obres que veurem foren restaurades en aquest procés, com la Taula de la Mare de Déu de la Humilitat amb Àngels Músics, de Francesc Comes; les Taules del retaule desaparegut de Selva; la Mare de Déu de la Mamella de la Parroquial de Campos; o la de la Nostra Senyora de la Bona Mort. Per a més informació sobre aquest projecte, veieu G. ROSSELLÓ BORDOY «Una aportación museográfica. La exposición "Pintura gòtica mallorquina», a *BSAL*, num. 38, 1981, 455 – 474

61 J. YARZA, «Pròleg», a *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma, Edicions UIB, 2002, 14 – 16

5.2. LES OBRES I ELS INSTRUMENTS REPRESENTATS

Taula de la Mare de Déu de la Humilitat amb Àngels Músics⁶² (Fig. 1)

Francesc Comes⁶³, documentada entre 1390 i 1394. Tremp damunt taula. Realitzat per a la parroquial de Pollença i actualment es troba en el Museu Municipal de Pollença. 2,10 x 1,10m.

S'ha establert un coneixement de la pintura catalana de finals del segle XIV, en exemples com la Mare de Déu dels Àngels (taula central de retaule) de Pere Serra,⁶⁴ presenta un format igual al de la Mare de Déu de la Humilitat del Mestre d'Alaró, que seria la primera obra mallorquina on es representa aquesta iconografia mariana,⁶⁵ i s'argumenta que la influència d'aquesta i altres obres similars en els trets formals podria ser d'arrel senesa (com les mans amb dits allargats) i podrien haver arribat aquí a través de figures com Ramon Destorrents.⁶⁶ L'obra en qüestió ens presenta una Verge de la Humilitat, variant iconogràfica que té un possible origen a Itàlia, de la primera meitat del segle XIV i que fou introduïda a Catalunya a través del taller dels Serra.⁶⁷ En el retaule en qüestió veim la Mare de Déu seguint aquestes característiques, assegurada sobre un coixí i amb l'infant sobre els genolls, ambdós fixant la mirada sobre l'espectador i envoltats d'un grup de sis àngels que apareixen en actitud d'estar sonant instruments.

62 Obra que ha estat estudiada per:

C. R. Post: *History of Spanish Painting*, vol. III, 150 – 151; G. Llompart: *La pintura medieval mallorquina*, vol. 3, num. 42; *La pintura gòtica a Mallorca; Novedades de pintura medieval mallorquina (1980 – 1987)*, 152; T. Sabater: *La importància de l'època del Regne privatiu en el desenvolupament de la pintura gòtica mallorquina*; G. Llompart: *Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina*, 10; G. Llompart, *Gran Enciclopèdia...*, vol. 2, 60 – 64; T. Sabater: *La pintura mallorquina del segle XV*, p. 47, 49, 51 – 53, 134; R. Alcoy, *La pintura gòtica...*, Retaurada per Cividini 1962 – 1965 i formà part de l'exposició de *Pintura gòtica mallorquina*, de l'any 1965. Pel que fa al tractament de la iconografia musical, en totes les obres que veurem farem referència a: Carbonell, X. *La imatge de la música a les Balears*, 85, 86, 87, 88, 93, 95 – 97, 101

63 Gabriel Llompart fa una revisió al 1987 de la seva obra sobre pintura medieval mallorquina (G. LLOMPART, *Novedades de pintura medieval...*, 152). En ella publica un document de 1390 on es parla d'un pagament per part de la universitat de Pollença a Francesc Comes per a la realització d'un retaule. Aquest retaule seria hipotèticament el de la Verge del Puig de Pollença.

64 T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, 51. Veu en la cort angèlica un motiu que s'havia fet típic en les obres de Mare de Déus de Pere Serra des dels vuitanta del segle XIV.

65 T. SABATER, *ibidem*, 51

66 T. SABATER, *ibidem*, 52. Sabater resumeix la figura de Comes com "un pintor format a Mallorca segons els paràmetres que regiren la seva pintura durant la segona meita del segle XIV, i que es mantingué fidel a la tradició trescentista a pesar de la seva presumible estada fora de l'illa i del posterior acolliment d'elements lligats a altres corrents europeus" (*Ibid.*, 62)

67 N. BLAYA «La Virgen de la Humildad: origen y significado» a *Ars longa: cuadernos de arte*, num. 6, 1995, 163 – 165. Blaya planteja la possibilitat de que Simone Martini fos el creador d'aquesta variant mariana. Tina Sabater diu que la Humilitat "segueix el prototipus establert per Simone Martini, tal com encara es pot contemplar en el fresc de Nôtre-Dame-des-Doms d'Avinyó (1340 – 43)" T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, 52
En aquesta iconografia es representa la imatge de la Mare de Déu en un sentit més humà i humil, ja que apareix assegurada en el sòl sobre un coixí i en actitud íntima i senzilla. L'objectiu seria acostar les imatges divines als espectadors, tendència que es popularitzarà molt a l'època, amb ordres com la franciscana. N. BLAYA, *La Virgen de la Humildad...*, 163

El grup angelical es compon de sis figures, amb tres a cada banda, que alternen en vestimentes i ales els colors vermellorsos i negre, amb daurat en teles, nimbes i ales. Dins el tema organològic, trobam tres instruments de corda amb mànec, dos de vent i un de percussió. Els veurem en dues columnes, de dalt a baix i començant per la columna de la dreta. El primer àngel que trobam porta uns címbals que toca dirigint la mirada cap a la dreta amb expressió seriosa i serena. En presentar-se de perfil permet veure un dels plats des de la cara exterior i l'altra que veuríem en interior queda tapat. El que podem veure són dos cercles concèntrics i a la part central un agafador.⁶⁸ El següent àngel es troba mirant frontalment cap a l'espectador mentre està tocant un llaüt que presenta una forma ovalada amb un costat més apuntat cap al mànec. La caixa harmònica és d'un color més clar, amb dos forats circulars amb ornamentació en forma de rosetó, a més de sis motius en creu. El braç adopta un color diferent (aquest, com hem dit, podria reflectir la utilització d'un material per a evitar l'erosió dels dits) no des del principi, sinó que el to més clar de la caixa s'endinsa en l'arrencada d'aquest mànec; l'extrem, és a dir, el claviller apareix torçat i subjecta quatre cordes de budell.⁶⁹ A baix veim un àngel músic de nou de perfil dirigit cap a la mare de Déu; d'ell només podem veure un braç (suposadament amb l'altre estaria subjectant l'instrument) amb el que toca un orgue de coll decorat amb ornaments propis de l'estètica gòtica. En la caixa podem veure com un finestral i un òcul que recorden a la façana d'una torre, que està rematada amb merlets. Presenta dues fileres de tubs i les tecles en dues alineacions.⁷⁰

Passant a la segona columna el primer àngel es troba en una posició un tant estranya: mentre que el seu cos es dirigeix cap a l'esquerre, el cap es presenta ben girat; entenem que això és degut a la posició que necessita adoptar el músic per a fer sonar aquest instrument de vent de bisell. Parlam de l'anxabeba, una flauta travessera que en aquest cas presenta vuit forats i que presenta l'embocadura amb la forma d'una corba tancada. Francesc Comes va representar l'àngel sostenint l'instrument bastant inclinat i pel color d'aquest podem veure que el material utilitzat era la canya o la fusta.⁷¹ Sota aquest trobam l'àngel que fa sonar el rabel, sostenint amb la mà esquerra l'instrument des de l'extrem del braç, caient aquest en una posició bastant vertical. El rabel té dos forats al mànec, la qual cosa indica que el buit de la caixa s'estén pel braç. La forma que té és la de dues línies que no s'engrandeixen molt al que seria la part inferior de

68 X. CARBONELL, *La imatge de la música...*, 101

69 X. CARBONELL, *ibídem*, 84 – 87

70 X. CARBONELL, *ibídem*, 94 – 95

71 X. CARBONELL, *ibídem*, 97

l'instrument, sinó que són bastant rectes (la curvatura es produiria en la part posterior, en el dors). Podem veure una divisió en dues meitats i la part més fosca representaria una coberta que seria metàl·lica o d'algun altre material, ja que la part més clara podria estar representant pell tensada.⁷² Presenta dues cordes individualitzades, que sonaven lliscant un arc com el que veim, que és una corda tensada en un bastó de fusta més aviat prim. El darrer instrument que veurem, malgrat que Xavier Carbonell l'anomena de distintes formes, nosaltres l'anomenarem guitarra en aquest estudi, tot i la varietat de noms que pot rebre⁷³. A l'igual que veiem en el llaüt, l'àngel el subjecta amb una mà pel mànec i el fa sonar amb l'altra sobre el seu ventre. Les similituds amb aquest instrument són moltes, per dir-ho de forma senzilla, la guitarra seria com un llaüt a menor escala. Morfològicament és igual al que veiem, amb una major curvatura cap a l'interior en la caixa harmònica i sense els motius en forma de creu.

Retaule de Nostra Senyora de Monti-Sion⁷⁴ (Fig. 2)

Atribuït al Mestre de Monti-Sion, mestre anònim de formació italiana, segurament actiu a València abans de recalcar a Mallorca. Circa 1395. Tremp damunt taula. Realitzat per a una capella en el call sobre la que es construiria posteriorment convent de Monti-Sion de Palma (al segle XVI). 4,25x3,10m (conjunt) i 1,81x0,83 (taula central on apareixen els àngels músics).

Fent referència a la taula més gran, veim una Mare de Déu amb àngels músics; seria una modalitat entre la Verge de la Humilitat -per presentar-se asseguda sobre un coixí- i una *Maiestas*, ja que apareix coronada. Les solucions que s'han utilitzat en aquesta taula central poden tenir relació amb models valencians cosa que es pot observar en el trespol i en els àngels que porten flors tot acompanyant als músics, model que a la vegada vendria de models toscans.⁷⁵ En general són figures estilitzades i la taula recorre als negres, els vermells i els daurats (com passava a la taula de

72 X. CARBONELL, *ibídem*, 93

73 X. CARBONELL, *ibídem*, 88 – 89. Altres noms amb que s'ha referit a aquest instrument pot ser llaüt guitarrenc, mandora, guittern...

74 Obra estudiada per: Munar, G., *Lluch*, p. 114; Post, C. R., *History of Spanish Painting*, vol. III, 156 – 159, vol. VI, 590; Blanco Trías, P., *El colegio de Nuestra Señora de Montesion en Palma de Mallorca*, 22 i pàgines següents; Gudiol i Ricart, J., *La pintura gòtica a Catalunya*, 128; Llompart, G., *A propósito de unas tablas medievales mallorquinas de la Anunciación y la ambigüedad iconográfica*, 183 – 185; Sebastián, S., *Baleares. La España Gótica*, 217; Llompart, G. *La pintura medieval mallorquina*, vol. 3, num. 58; *La pintura gòtica a Mallorca*; Alcoy, R., *El retaule de sant Gabriel. Pere de Valldebriga i el primer Borrassà*, 334, 336; Llompart, G. *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, vol. 3, 193 – 195; Ruiz i Quesada, F., *Mallorca gòtica*, catàleg de l'exposició, 28 – 32 i Sabater. T., *La pintura mallorquina del segle XV*, 64, 73, 85 – 88, 90, 92, 94, 95, 98, 107, 108, 137, 138, 241. Aquest retaule va ser restaurat per J. Alvarado l'any 2001.

Carbonell, X., *La imatge de la música a les Balears*, 85, 86, 87, 88, 92, 95, 96

75 T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, 86 – 88

Francesc Comes, els àngels alternen vermell i negre en la vestimenta, amb daurat en els nimbes i ornamentació).

El primer dels quatre àngels porta un instrument de vent que ja hem vist en el retaule de Comes i amb el qual presenta bastantes similituds: parlem de l'orgue de coll. Com passava amb la obra que ja hem vist, l'àngel apareix tocant amb la mà dreta mentre que subjecta amb l'esquerra, en aquest cas sí podem veure els dits que sobresurten per sota la base subjectant l'instrument. De nou ens trobam davant una ornamentació semblant a una façana turriforme medieval, amb merlets, rosetó, dues finestres llargues i a la part inferior fins i tot sembla haver-hi un portal. A diferència del de Comes, aquí tenim quatre files de tubs alineats de major llargària a menor, i podem veure també les teclès. Sota aquest àngel n'apareix un altre amb una guitarra, instrument que ja hem pogut observar en les dues obres vistes anteriorment, per tant, podem començar a dir que gaudia de bastanta popularitat, com més endavant confirmarem. Bàsicament veim un instrument que presenta dues línies convexes que s'ajunten en un mànec, sense distinció cromàtica entre aquestes parts. Dues obertures en forma de rosassa, com hem vist en els dos casos anteriors ja i com veurem també en el cas de Campos. Una curiositat és que l'àngel no està tocant l'instrument, ja que la seva mà es troba en el claviller, i no en el braç marcant la nota; en aquest cas, l'àngel s'ha representat afinant l'instrument, i per això té la mà al claviller, està tensant les cordes. Quant a aquestes, la guitarra en presenta tres d'ordres dobles.

A l'altra banda trobam un llaüt en primer lloc, amb la forma típica (caixa de ressonància bombada i distingida del mànec, que sobresurt d'ella més prim). En aquest cas tampoc trobam una diferenciació de color entre ambdues parts, com sí passava en el llaüt que representà Comes en el retaule de Pollença. Té dues obertures en forma de rosassa, una gran en el centre de la caixa i una altra de dimensions més reduïdes cap al mànec, a més de quatre motius ornamentals en forma de creu. Finalment trobam una viola de braç, instrument que es tocava amb un arc i que havíem mencionat en la introducció, ja que en podem trobar una representada en el *Llibre dels Privilegis*. Semblant al llaüt que veim a dalt, però adoptant una posició diferent perquè la forma de tocar-lo és molt distinta: aquí veim l'àngel que tomba el cap sobre de l'instrument, girant-lo bastant. Els motius que veim en la caixa podrien ser la representació d'incrustacions que podia presentar l'instrument.

Taula de la Mare de Déu entre Àngels Músics⁷⁶ (Fig. 3)

Atribuïda al Mestre de Monti-Sion, Circa 1410. Tremp damunt taula. Taula central d'un retaule desaparegut⁷⁷, no sabem on es troba actualment, però formà part de la col·lecció Raimundo Ruiz de Madrid i després de la col·lecció Mateu de Barcelona.

Tina Sabater parla d'una "pinzellada lleugera i ràpida" en els àngels músics, que serien tipus que es repeteixen en altres obres d'aquest mestre anònim. Com hem dit, aquest autor ha estat relacionat amb la pintura valenciana amb una base italiana.

Conjunt de sis àngels, quatre sonadors de cordòfons (viola de braç, una variant de la guitarra, rabel i arpa) un toca instrument de percussió (la pandereta) i l'altra un de vent amb llengüeta (xeremia). A més, tenim dos àngels flanquejant la Mare de Déu, dirigits cap a ella i en actitud de cantar.

En primer lloc podem trobar un àngel que subjecta amb les dues mans la pandereta, amb el cos girat. Aquest instrument es basava en un marc de fusta, normalment circular i amb una membrana tensada en un dels costats del marc. En el marc podem veure representats uns punts negres que vendrien sonarien en pegar i donarien un ritme. A continuació trobam una viola de braç, molt semblant a la que hem vist en l'obra anterior, d'un hipotètic mateix mestre, però amb certes diferències: en aquest cas, l'instrument presenta el braç de color negre, com havia fet anteriorment Francesc Comes, representant un material que evitaria l'erosió provocada pels dits. El claviller està remarcat a l'extrem, i com veiem en el Retaule de Monti-Sion, l'autor ha representat una peça sobre la caixa que subjecta les quatre cordes. El tercer àngel presenta, segons Xavier Carbonell⁷⁸, el que seria una variant de la guitarra, tot i que personalment la veuria com una variant molt propera al llaüt, ja que apareix amb un braç bastant diferenciat i els dos forats en forma de rosetó es troben plenament a la caixa de ressonància. El que sí que segueix les característiques de la guitarra és el claviller, que es presenta molt desenvolupat amb ornamentació tallada a l'extrem subjectant quatre cordes.

Pel que fa als àngels de la part dreta, en primer lloc en veim un que toca la Xeremia, instrument de vent amb llengüeta que podia presentar formes i dimensions molt diverses. L'àngel es presenta frontal bufant a l'embocadura de l'instrument que

76 Obra que ha estat estudiada per Post, C. R., *History of Spanish Painting*, vol. IV, 622; Llompart, G., *La pintura medieval mallorquina*, vol. 3, num. 62; Ruiz i Quesada, F., *Mallorca gòtica*, catàleg de l'exposició, 30 – 31; Sabater, T., *La pintura mallorquina del segle XV*, 64, 65, 91, 92, 94, 95, 138. En el cas musicològic: Carbonell, X., *La imatge de la música a les Balears*, 82, 84, 87, 88, 92, 93, 101

77 Només podem accedir a imatges a través del fons fotogràfic de l'Arxiu Mas

78 X. CARBONELL, *La imatge de la música...*, 87 – 88

subjecta amb les dues mans i va tapant els forats amb els dits (només permetent que en vegem tres a la part inferior). La forma que presenta és com una flauta, amb una campana a l'inferior de forma cònica. A continuació l'àngel de a baix porta una arpa, que toca amb les dues mans i sembla que subjecti sobre la cuixa. En proporció, sembla de majors dimensions que la que havíem vist a la Taula de la Coronació, i en aquest cas la podem veure sencera, amb caixa i claviller que presenten una forma ondulant, subjectant unes setze cordes tensades i a l'altra banda, la columna forma un gran arc que connecta ambdues parts. El darrer instrument que trobam, també de corda i en aquest cas lliscada amb arc, és un rabel. L'àngel el toca de la mateixa manera que el veiem en la Mare de Déu de la Humilitat, amb l'instrument subjectat a l'altura del pit amb la mà esquerra i col·locat amb la caixa a baix per sonar-lo amb l'arc que porta a l'altra mà. Igual que passava amb aquest, l'instrument mostra una clara divisió entre el que seria el mànec més obscur i la caixa més clara. La diferència que podem trobar respecte al rabel representat per Comes és l'absència en aquest cas de forats a la caixa de ressonància. El claviller, a la part superior, està corbat cap enrere i subjecta un nombre de cordes que no podem distingir però que solien ser dues o tres.

Taula de la Coronació, de Selva⁷⁹ (Fig. 4)

Atribuït al mestre de Santa Eulàlia⁸⁰, entre 1410 i 1415. Tremp damunt taula. Es conserven a la rectoria de l'església parroquial de Selva. 0,78x0,41m. Procedent d'un retaule desaparegut que seria d'advocació mariana.

En l'actual estat dels coneixements s'entén que l'autor és un exponent de la pintura del gòtic internacional a Mallorca, amb obres d'influència bàsicament valenciana i elements d'arrel llombarda. Això podria ser degut a la gran qualitat de la seva obra, qualitat que podem veure en la taula en qüestió, on les figures es tracten amb gran expressivitat i delicadesa. Ha estat relacionada amb la pintura llombarda i toscana de finals del XIV – inicis del XV.⁸¹

Dos àngels presenten cordòfons (una variant de la guitarra i una arpa) i un tercer apareix cantant amb la veu, tot i que aquest darrer apareix parcialment tapat pel nimbe i el cap de Crist, per tant podria estar amagant un instrument que no s'ha

79 Estudiada per Llopart, G. *La pintura medieval mallorquina*, vol. 3, num. 117; Sabater, T. *La pintura mallorquina del segle XV*, 64, 83 – 84, 137. Obra que va ser restaurada per Cividini 1962 – 1965. En el tema musical, Carbonell, X. *La imatge de la música a les Balears*, 82, 87

80 Va ser Gabriel Llopart qui les va treure a la llum, atribuïnt-les a aquest Mestre de Santa Eulàlia. G. LLOMPART *La pintura medieval...*, vol. 3, 139 – 140

81 T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, 84

representat. L'àngel que toca la guitarra apareix amb el cos disposat frontalment i el cap girat cap a l'esquerra, amb la boca oberta i expressió d'estar cantant. L'estat de conservació impedeix que li vegem els braços complets, però sí que podem veure quatre dits que sobresurten sobre el mànec, des de sota d'aquest, subjectant les cordes per marcar la melodia, mentre que l'altra mà que pinça les cordes mostra l'índex i el cor estirats i els altres dits doblegats. A diferència de la guitarra representada per Comes, aquesta no presenta diferenciació de color en la caixa i el mànec. Permet veure la forma bombada de la part posterior a partir de la utilització d'un color més obscur a la part superior, com si en poguéssim veure un poc el perfil. Si seguim amb la comparació amb l'altra taula, podríem dir que aquesta guitarra té un perfil més recte, la caixa no té una forma tan rodona, i al final del braç, el claviller està corbat. Veim una obertura gran al centre de la caixa i una més petita a l'arrencament del braç, amb decoració calada. Presenta sis cordes, que podrien ser tres dobles, ja que al claviller hi ha tres punts de subjecció. Pel que fa a l'àngel que toca l'arpa, també es representa en actitud de cantar i tocar alhora, dirigit cap a l'altra banda i amb una mà tocant l'instrument mentre l'altra mà queda tapada pel nimbe de la Verge. La caixa té un claviller corbat que subjecta les cordes a la part superior i ens permet veure en ambdues parts els dotze puntets daurats on es subjecten les dotze cordes. La columna que connecta el claviller i la caixa es presenta com una gran línia en forma d'arc. Un tercer àngel es representa darrere la figura de Jesucrist, i simplement el podem veure cantant per l'expressió del rostre amb la boca oberta.

Mare de Déu de la Mamella de Campos⁸² (Fig. 5)

Obra atribuïda a Gabriel Mòger, documentada entre 1438 i 1439. Tremp damunt taula. Per a la capella de la Mare de Déu parroquial de Campos, i situada avui, després d'haver estat a l'oratori de Sant Blai, a la capella del Roser de la parroquial d'aquest mateix poble. El conjunt fa 2,51x0,70m i la taula central amb els àngels músics 1,60x0,80m.

El retaule, que segueix el format "català", atès que presenta les escenes

82 Estudiada per Post, C.R., *History of Spanish Painting*, vol. VI, 615 -616; Gudiol i Ricart, J., *Pintura gòtica a Catalunya*, 128; Llombart, G., *La pintura medieval mallorquina*, vol. 3, num. 84; Sureda, J., *Baleares, La España gòtica*, 61; Alcoy, R., *Observaciones de la iconografía de la Resurrección*, 197; Palou, J. M., *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'escultura a les Balears*, vol. 3, 263 – 273; Sabater, T., *La pintura mallorquina del segle XV*, 100, 102 – 104, 108, 139, 273. Aquesta obra va poder ser atribuïda a Gabriel Mòger gràcies a la troballa d'una taula de Sant Antoni, també a Campos, que va permetre establir un catàleg d'aquest autor (Rosselló, G., *Una aportación museogràfica...*, 458). Fou restaurada per Cividini i formà part de l'exposició de *Pintura gòtica mallorquina*, de 1965. En en camp de la iconografia musical: Carbonell, X., *La imatge de la música a les Balears*, 87, 93, 94

narratives a les taules laterals, està íntegrament dedicat a la figura de la Mare de Déu, que en la taula central apareix entronitzada amb l'infant i dos àngels músics a la part superior. Mòger ha estat relacionat amb mestres mallorquins locals com Francesc Comes i el Mestre de Monti-Sion⁸³, tot i que en aquesta obra específica ha estat observat un estret lligam amb la pintura catalana del taller dels Serra.

En aquesta obra trobam únicament dos àngels músics tocant cordòfons, un d'arc que seria el rabel i un de corda pinçada, que seria una variant de la guitarra. A l'esquerra trobam l'àngel que toca aquesta variant de la guitarra, amb una posició més o menys estranya: si fins ara els havíem vist sostenint l'instrument d'una forma més o menys horitzontal, aquest àngel toca amb el mànec cap a baix, corbant bastant el cos per arribar al braç que, a diferència de les altres guitarres vistes fins ara, no s'allarga tant, sinó que és més prim i amb forma de trapezi, formant amb la caixa una unitat més compacta. Això, sí, el mànec apareix distingit amb un color més obscur. La caixa presenta dues obertures circulars, una central més gran i una més petita cap al mànec. Pel que fa al rabel, també apareix representat tocat d'una forma força diferent a la resta que hem vist fins ara i que veurem; segons Xavier Carbonell "és tocat a la manera occidental, o ascendent, i el músic recolza l'instrument sobre el pit" (la resta que hem vist estarien sent tocats en la forma oriental). A més, la "caixa"⁸⁴ presenta una sèrie de particularitats, com el fet de ser molt plana, sense molta panxa a la part posterior, cosa que se'ns permet veure gràcies a la posició un tant de perfil de l'instrument. Presenta una obertura a la part central de la mateixa manera que ho feia el rabel representat per Francesc Comes.

És curiosa la forma que té Gabriel Mòger de representar els instruments i la forma en què es fan sonar, diferent del que hem vist fins ara en ambdós casos.

Nostra Senyora de la Bona Mort⁸⁵ (Fig. 6)

Atribuïda a Rafel Mòger⁸⁶, entorn 1480. Tremp damunt taula. Obra que va pertànyer al convent de Sant Domènec de Palma. Actualment es troba al Museu de

83 T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, 101

84 En aquest cas, més que de "caixa harmònica" parlariem de dues tapes unides.

85 Obra estudiada per Furió, A., *Diccionario histórico-artístico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca*, 9, *Catálogo del Museo de la Lonja*, 1926, num. 16; Munar, G., *El sant novici*; Post, C. R., *History of Spanish Painting*, vol. VII, 650 – 654; Llompart, G., *Una leyenda popular mallorquina*; Rosselló, G., *Catálogo del Museo de Mallorca*, 36; Llompart, G., *La pintura medieval mallorquina*, vol. 3, num. 93. Fent referència als instruments dels àngels músics: Carbonell, X., *La imatge de la música a les Balears*, 85, 86, 87, 92

86 La bibliografia el considera fill de Gabriel Mòger, i no s'ha de confondre amb el que seria el seu suposat fill, escultor que rebé el mateix nom.

Mallorca. 2,13x1,15m.

L'autor va ser un pintor amb una llarga carrera professional (documentat entre 1448 i 1490), per la qual cosa amb el pas del temps va afegint i variant les afiliacions estilístiques. També coneguda com a Mare de Déu del Sant Novici, aquesta obra es trobaria dins la darrera etapa de la producció de l'artista, i com veim segueix l'esquema de la Mare de Déu de la Humilitat en tant en quant se'ns presenta sobre un coixí asseguda. Tina Sabater parla de "modernitat i arcaisme" en l'aspecte compositiu.⁸⁷ Els àngels es presenten simètrics, amb uns vestits que s'adapten a la figura d'una forma que no és natural, amb la utilització de tons vermellorsos i unes ales d'un to verd que es repeteix a la part interior dels drapatges de la Verge.

Dos àngels músics sonadors de cordòfons porten un llaüt i un instrument que anomenarem híbrid entre diversos cordòfons. El primer àngel toca un llaüt, que ens permet veure una part posterior bastant bombada i es representa a partir d'un bastiment que es coneix com "costelles" i que és visible a la part inferior; l'extrem del mànec, on es troba el claviller apareix doblegat, com passava amb el llaüt que representa Francesc Comes a la Mare de Déu de Pollença, tot i que en aquest cas no és tan pronunciat. La caixa i el mànec no es diferencien, simplement aquest darrer surt de la part més estreta de la caixa i s'allarga a partir d'aquí. Pel que fa al segon instrument, Xavier Carbonell l'ha classificat dins les violes, tot i que afirmant que presenta trets propis del rabel i altres de la guitarra.⁸⁸ Les característiques que podem veure són la curvatura de la part posterior, un mànec diferenciat amb un claviller doblegat i un forat circular a la part inferior de la caixa, que per altra banda presenta a la part central una curvatura dels costats cap a l'interior, creant una part lateral ondulant.

Nostra Senyora del Bon Camí⁸⁹ (Fig. 7)

Adscrita a Rafel Mòger, o com a mínim al seu taller. Per alguns trets de l'estil, la cronologia estaria entorn de la segona dècada del segle XVI.⁹⁰ Palma, Església de Santa Creu. Tremp damunt fusta. 1,78 x 1,06m.

87 T. SABATER, *La pintura mallorquina*, 266

88 X. CARBONELL, *La imatge de la música...*, 92 "[...] instrument de petites dimensions, potser la menor de totes les violes de la plàstica medieval mallorquina, i uns trets morfològics també diferenciats [...] instrument de perfils híbrids propis de les citoles i, d'alguna manera, també de les guitarres "lletines" [...]. Potser aquest instrument fou en el seu model no una viola "clàssica" i sí en canvi una guitarra o cítola petita tocada amb arc i no amb la mà".

89 Obra estudiada per: Post, C. R., *History of Spanish Painting*, vol. VI, 620; Llompart, G., *La pintura medieval mallorquina*, vol. 3, 120 – 121; Sabater, T., *La pintura mallorquina del segle XV*, 249, 250, 483. Carbonell, X. *La imatge de la música a les Balears*, 82, 85, 86, 96, 97,

90 T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, 483. Dubta dels arguments que s'han donat per aquesta atribució i l'avança en el temps. Llompart l'havia datada d'entorn 1470 – 1480 (Llompart, G. (1978), *op. cit.*, vol. 3, 120 – 121).

Obra que denota un estil de ben avançat el segle XVI, amb estètica del gòtic internacional i paviment que manifesta el coneixement de la pintura valenciana flamenquitzant. La Verge apareix asseguda sobre un tron classicista.⁹¹

Els instruments de la darrera obra que tractarem presenten un major nombre que són de vent, la qual cosa és nova respecte als que hem vist fins ara, on solien predominar els cordòfons. En primer lloc parlarem dels dos àngels músics de la part superior, que se'ns presenten frontals tocant dues xeremies, instruments amb llengüetes que tenien molt bona reputació en la interpretació de l'Ars Nova, a més de ser molt populars. Pel que veim els dos instruments presenten diferències: en el cas de l'esquerra, de forma cònica molt allargada, amb una embocadura a la part superior diferenciada pel color, que representaria un altre material. Aquest darrer tret es repeteix en la de la dreta, molt més curta i més recta amb una obertura en forma de campana a la part inferior de tot. Els àngels apareixen bufant a l'instrument i amb els dits sobre els forats. A sota l'àngel de l'esquerra veim un tercer instrument de vent, que a simple vista podria semblar del mateix tipus, però que certament és molt diferent: parlo del fabiol, que solia estar associat a un tambor sonat pel mateix músic però que en aquest cas no és així; l'àngel porta únicament una flauta, més curta que les xeremies que havíem vist, i també més prima, solia presentar vuit forats i l'embocadura o bec, de nou més obscur. A sota veim un àngel tocant el llaüt, també bastant bombat a la part posterior, cosa que veim en aquest cas amb la representació de les costelles que podem veure al costat superior de color més obscur. Com passava amb l'obra anterior, el mànec del llaüt sobresurt de la caixa i presenta un color també més fosc. Les cordes s'estenen de les clavilles cap al cordal o pont, que en aquest cas es representa ben visible.

A l'esquerra, sota l'àngel que toca la xeremia podem veure un segon que està disposat de perfil i que apareix cantant *Ave regina caelorum*,⁹² com podem veure, porta a les mans un pergamí amb una partitura. Finalment el darrer àngel que trobam està tocant l'arpa, amb les dues mans a les cordes. L'instrument presenta la caixa de ressonància de la que surt a la part superior el claviller (que no surt tant a l'extrem com veiem amb el mestre de Santa Eulàlia o amb el Mestre de Monti-Sion i que és també més recte i curt). Aquí es poden contar més de dotze cordes, que era el nombre que presentaven els dos casos anteriors d'arpa que hem vist.

91 T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, 483

92 G. LLOMPART, *La pintura medieval...*, vol. 3, 120

6. Els instruments representats i els seus referents

6.1. LA PINTURA

A la pintura catalanoaragonesa queda clar que el motiu de la Mare de Déu acompanyada d'àngels músics era una imatge molt recurrent en aquestes dècades i, com veurem, les influències no només eren estilístiques sinó que també concernien els models seguits en la representació dels instruments.

Tenim exemples en la pintura catalana del moment que ens poden manifestar un intercanvi d'influències entre aquests dos territoris que formaven part d'una mateixa Corona d'Aragó. Ho veim en primer lloc amb Francesc Comes qui, com ja hem dit, té coneixement de la pintura catalana i la cort angelical que presenta pot procedir de la que Pere Serra va començar a incloure en la seva obra molt sovint a partir dels anys 80 del segle XIV.⁹³ Són evidents les grans similituds que presenta la Mare de Déu de la Humilitat de Comes amb Nostra Senyora dels Àngels de Pere Serra (taula central d'un retaule de la Seu de Tortosa, c. 1385)⁹⁴: fins i tot els dos àngels de a baix a l'esquerra porten els mateixos instruments i en una mateixa disposició, tot i que varien en els motius ornamentals. Així i tot el llaüt representat per Serra i el que representa Comes són molt semblants, únicament diferenciats en els motius ornamentals que Comes afegeix en la seva obra. Pel que fa a la resta, semblen extrets d'un mateix model, amb les dues obertures disposades d'igual manera, la caixa ocupant part del mànec que es representa d'un color més obscur en els dos casos i amb el claviller doblegat (tot i que en direccions diferents). El mateix passa amb la guitarra, que coincideix en molts detalls. Els altres instruments varien, i la forma de representar faccions i cossos canvia en els dos autors, però és innegable una connexió entre aquestes dues obres pel que fa als àngels. Tina Sabater no ho dubta, afirma que sota el seu criteri aquesta taula "ha d'ésser valorada com una obra arrelada en el context mallorquí del segle XIV, tot i que rep una influència concreta de l'art barceloní coetani, i concretament de Pere Serra".⁹⁵

Quant al Mestre de Santa Eulàlia i el Mestre de Monti-Sion, Tina Sabater els classifica ambdós com a pintors de formació valenciana, però pel que fa a la forma que tenen de representar els instruments, presenten bastantes diferències. En el Mestre de Monti-Sion hem vist influències italianes filtrades per models valencians tot i que amb algunes característiques trescentistes encara presents. Les seves obres que hem vist es

93 Ho podem veure en exemples com el la taula central del Retaule de la Verge de l'Església de St Esteve d'Abellà de la Conca (actualment al Museu Diocesà Seu d'Urgell); la taula central del Retaule de Tots els Sants del Monestir de Sant Cugat del Vallés

94 J. GUDIOL I CUNILL. *Els trescentistes catalans*, vol. 2, 47

95 T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, 53

situen en una cronologia entre 1395 i 1410. En aquest període tenim documentats diferents mestres a València, de la talla de Gherardo di Jacopo "Starnina", Pere Nicolau, Marçal de Sax o Miquel d'Alcanyís⁹⁶. Aquí ens interessen les obres dels dos primers perquè tenen també àngels músics. De Starnina tenim una Mare de Déu amb àngels músics conservada al Paul Getty's Museum de Los Angeles, tot i que en aquesta obra, de 1410, els àngels no s'assemblen molt als que hem vist en el cas mallorquí, potser amb qui més similituds trobam és amb el Mestre de Santa Eulàlia, que també presentava gran expressivitat en els seus rostres en la Taula de la Coronació, de Selva: l'àngel que apareix tocant la viola a l'obra de Starnina, amb la boca oberta, s'assembla als que veiem en la taula mallorquina. Molt important la figura de Pere Nicolau, un dels mestres amb què va agafar força el gòtic internacional a València; d'ell es conserva el Retaule dels Goigs de la Verge de Sarrià (Terol), obra documentada de 1404 conservada al Museu de Belles Arts de València. La taula central d'aquest retaule, que no es conserva, la podem veure a través de la fotografia de l'Arxiu Mas, i Post va veure-la abans que desaparegués amb la Guerra Civil.⁹⁷ Sabem que a la taula central hi havia una imatge mariana acompanyada de tres àngels músics a cada banda. Post, qui com hem dit va poder veure el retaule complet, parlà d'influència senesa del tres-cents, amb aportació valenciana i gòtic internacional francès, mentre que autors com H. Dubreuil parlen d'influència florentina, potser per contacte amb Starnina, i també francesa;⁹⁸ coincideix per tant amb Llompart, qui també veu aquesta influència florentina en el Mestre de Santa Eulàlia.⁹⁹

Com hem dit, el Mestre de Santa Eulàlia i el Mestre de Monti-Sion presenten trets comuns, fins i tot Gudiol i Ricart va considerar que el segon seria un seguidor del primer; i Ruiz Quesada ha comentat coincidències en el cas del Mestre de Monti-Sion amb els autors valencians que hem citat.¹⁰⁰ En les imatges que hem vist el que queda clar és que la imatge de la Mare de Déu acompanyada d'àngels músics era una imatge molt recurrent en aquestes dècades i les influències no només eren estilístiques, sinó

96 La pintura medieval valenciana ha estat estudiada en els darrers anys per autors com J. ALIAGA, *Gonçal Peris y Gonçal Peris Sarrià, dos pintores contemporáneos del gótico internacional valenciano: Reexaminando un documento de Gerardo Starnina; Una pintura valenciana atribuida a Guerau Gener y Gonçal Peris en el Museo del Prado*; A. J. PITARCH, *Noticia de unas tablas valencianas; Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia*; CARMEN LLANES, *L'obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390 – 1408)* Només son alguns exemples de bibliografia recent sobre pintura gòtica valenciana.

97 C. LLANES, *L'obrador de Pere Nicolau i la Segona Generació de Pintors del Gòtic Internacional a València*, Vol. I, València, Universitat de València, 2011, 262

98 H. DUBREUIL, *Valencia y el gótico internacional*, vol. 2, València, IVEI, 1987, 104 – 110

99 G. LLOMPART, *La pintura medieval...*, vol. 3, 140

100 F. RUÍZ I QUESADA, «Mestre de Monti-Sion (Guillem Arnau?). Taules votives en memòria de les víctimes de les inundacions de 1403. Crucifixió i Mare de Déu del Mantell» a *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, 164 – 166

també els models que es seguien en la representació d'instruments.

En el cas de la Mare de Déu de la Mamella de l'església parroquial de Campos, aquesta obra ha estat comparada amb la pintura catalana, que alhora tenia forta influència de prototipus senesos. Les particularitats que presenten les representacions dels instruments confirmen la filiació amb la pintura catalana (tot i que les obres de referència són posteriors): és el cas del rabel. Aquest instrument apareix representat en posició ascendent, que era la forma europea de tocar-lo¹⁰¹, i que s'assimilaria a una viola. Fins ara hem vist a Mallorca el rabel col·locat a la inversa, amb el mànec a dalt i la caixa a baix. Jordi Ballester parlà d'un grup de tres obres a la Corona d'Aragó que presenten aquesta posició de l'instrument durant la primera meitat del segle XV, una d'elles la nostra Mare de Déu de Campos i les altres dues són una Coronació de la Verge, de Bernat Martorell (1445 – 1452) i la taula de la Verge amb àngels del Retaule de Sant Cosme i Sant Damià, de Miquel Nadal (c. 1445). Per cronologia, no podem afirmar una influència d'aquestes altres obres en la de Campos. En el cas de la guitarra, també bastant diferent de la resta que hem vist, podem parlar d'una similitud amb una de les que veim representades a una clau de volta de la Sala Capitular gòtica de la Seu. Per tant, tot i que en aquesta obra de Gabriel Mòger podem veure influències catalanes, a l'hora de representar els instruments no podem recórrer a un model dins l'art català, per tant o bé s'han perdut les obres anteriors que pogueren inspirar els instruments o bé que reproduís instruments que havia vist en altres manifestacions plàstiques.

En el darrer cas, el de Rafel Mòger, la comparació entre els instruments que apareixen a les seves obres ens mostra dues formes de representar els àngels músics molt diferents. En la Nostra Senyora del Bon Camí, Llompart ja en parlava com a molt diferent de la resta del catàleg d'aquest autor, i Tina Sabater també presenta els seus dubtes respecte a l'atribució de Post.¹⁰² És cert que es poden veure alguns elements repetits en aquesta obra i Nostra Senyora de la Bona Mort, com la forma de tractar els cabells o les ales dels àngels, però també és cert que el canvi en els esquemes de l'obra és molt dràstic. En qualsevol cas, pel que fa als instruments, en trobam cinc en la primera obra, i dos en la segona. No coincideix cap instrument tot i que la guitarra i el llaüt solen presentar una morfologia no molt distinta excepte per les mides. Així i tot, notam una gran diferència entre les representacions molt més detallades i precises que

101 J. BALLESTER (2005), *Influencias del rebec europeo...*, 22. Tal com apareix representat el rabel en la resta d'obres és amb influència àrab; aquesta influència va perdurar fins ben entrat el segle XV, i a Mallorca ho veim per primera vegada amb Gabriel Mòger, per tant i com veurem, la forma europea també havia arribat anteriorment tot i que no fos tan representada.

102 T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, 483

podem trobar a la primera obra que hem parlat, en comparació amb els instruments més simples que podem veure a la Verge de la Bona Mort. Parlam d'un pintor amb moltes fonts i que com diu Tina Sabater "es mantingué atent a les novetats del seu temps"¹⁰³. Tot i això, no es pot obviar la seva formació mallorquina i també la influència que tindrà el seu pare sobre ell, també pintor. En la Mare de Déu de la Bona Mort hem pogut observar aquest possible model de Gabriel Mòger: si miram la Mare de Déu de la Mamella de Campos, els dos àngels disposats a la part superior volant, en els que podem percebre un genoll doblegat i fins i tot la utilització dels mateixos colors (tot i que distribuïts de diferent forma) són trets comuns a aquestes dues obres i que no hem vist a la resta. També els instruments que presenten són semblants, tot i que representats de diferents formes i amb la qüestió de l'instrument "híbrid" que representa Rafel Mòger. Però les similituds són innegables i molt més evidents que amb la Nostra Senyora del Bon Camí, obra que podria ser més avançada cronològicament.

6.2. ALTRES REFERENTS A L'ESCULTURA MEDIEVAL DE LA SEU DE MALLORCA

Dins el context local, la Seu és un dels llocs on més iconografia musical podem trobar acumulada de totes les Balears. Més enllà de tota la que podem trobar a elements mobles com reliquiariis, arquetes, al cadiram del cor, a tapissos i altres, tenim tres casos que m'agradaria comentar, ja que presenten la figura d'àngel músic i es corresponen en la cronologia que hem parlat: el cas del retaule major gòtic i el cas dels quatre àngels músics de la Capella Reial, a l'interior, i el cas dels àngels músics de les arquivoltes del portal del Mirador, a l'exterior. A dit portal també apareixen altres músics, però no ens referirem a ells en aquest estudi per falta d'espai.

Cronològicament, el primer cas que veurem és el del retaule major, "transparent", on trobam àngels en els dos registres a la façana anterior i dos més a la façana posterior (ja que el retaule estava estructurat en dues cares encara que avui se'ns presentin una sobre l'altra).¹⁰⁴ Sobre aquest retaule, hem de destacar un article publicat recentment per Francesc Vicens, en el que fa un estudi interdisciplinari d'aquestes figures i dels seus instruments.¹⁰⁵ Xavier Carbonell també l'ha estudiat des del punt de

103 T. SABATER, *ibidem*, 249

104 Veure nota 28

105 F. VICENS, *La música de la lloança...*, 69 – 88

vista dels àngels músics, primer el 1995 i després al 2012.¹⁰⁶ Pel que fa als instruments hem pogut notar que presenta una majoria d'aeròfons, no com passava a les taules marianes que hem vist, on predominaven els cordòfons. A la façana anterior (que era la que mirava cap al cos de naus) presenta instruments que ja hem vist com la guitarra, l'arpa, la viola de braç, l'orgue de coll, la xeremia (tot i que també podria ser una corneta), el rabel, i el llaüt. També hi trobam un saltiri, que no hem vist en les obres mallorquines analitzades però sí en la taula que hem mencionat de Pere Serra (Mare de Déu dels àngels), tot i que no presenten moltes semblances;¹⁰⁷ i unes nàcares, que segons Xavier Carbonell, l'àngel que les fa sonar, igual que el que fa sonar la xeremia, podria haver estat canviat de lloc respecte a la configuració original (això explicaria l'agrupació d'instruments, que formaria un conjunt de "baixa música", instruments de poca potència per a "espais closos, reduïts, coberts i potser íntims").¹⁰⁸ L'altra façana, la posterior (que donaria a la càtedra i a la Capella de la Trinitat) presenta la majoria d'instruments de vent i per tant no hi ha tantes coincidències amb les obres pictòriques estudiades, excepte en el cas de l'anxabebe, que havíem vist a l'obra de Francesc Comes, i en el llaüt i la guitarra (instruments que, seguint la teoria de Xavier Carbonell ja esmentada, serien els que han estat variats de posició amb els mencionats abans). En aquest cas, el grup constaria de sonadors d'"alta música", instruments de major potència sonora "propis de l'acció sonora en espais amples i oberts i a cel descobert".¹⁰⁹

En general parlam d'uns àngels amb rostres rosats, diferenciats entre ells en la fisonomia però també en la representació del cos, que varia segons la posició que adopten per sonar cada instrument¹¹⁰. Aquests instruments presenten en general bastants detalls, que permeten la identificació; fins i tot en alguns casos en què l'instrument ens ha arribat mutilat es pot intuir quin seria per les restes o per la col·locació del cos de l'àngel. Les grans coincidències les podem trobar en els instruments de corda com el llaüt, amb una morfologia bastant similar als que hem pogut veure en Comes o en el Mestre de Monti-Sion, tot i que amb un braç més ample en el retaule; també en l'orgue de coll, que no podem apreciar molt en el retaule però sí que podem veure aquesta decoració a manera de façana en la part frontal, com també

106 X. CARBONELL, «Iconografia musical», a A. PASCUAL (coord.) *La Catedral de Mallorca*, Palma, J. J. de Olañeta, 1995, 312 – 327; X. CARBONELL, «Les primeres imatges musicals de la Seu (Des dels seus orígens fins el 1500)», a M. GAMBÚS i P. FULLANA (coord.) *Jaume II i la Catedral de Mallorca*, Col·lecció Seu de Mallorca, num. 3, Palma, Publicacions Catedral de Mallorca, 2012, 165 – 184

107 X. CARBONELL, *Iconografia musical*, 78

108 X. CARBONELL, *Les primeres imatges musicals...*, 169

109 X. CARBONELL, *ibidem*, 169

110 F. VICENS, *La música de la lloança...*, 72

veiem en aquests dos autors mencionats. La proximitat cronològica entre el retaule i la Mare de Déu de la Humilitat i el Retaule de Monti-Sion poden plantejar la possibilitat que hi hagi hagut influències. De nou es repeteix amb la taula de Francesc Comes un instrument de vent que és l'anxabea, tot i que en el cas del retaule major no es conserva, sinó que s'intueix per la posició de l'àngel que estaria tocant aquest instrument; per això no podem fer una comparació. L'arpa també és un instrument que hem pogut veure en les pintures, però aquí es representa bastant més frontal, cosa que permet la tridimensionalitat de l'escultura; en el cas de les pintures, es recorre a la representació en perfil que permet veure millor l'instrument. Guitarra, rabel i viola són els altres instruments que hem vist en els dos casos i que no presenten grans diferències.

Pel que fa a l'altar major tenim quatre àngels músics, dels que sabem que Llorenç Tosquella junior fou l'autor, realitzats cap a 1418¹¹¹. Aquests es presenten sobre quatre columnetes que flanquegen l'altar i porten arpa, saltiri, guitarra i orgue de coll; en aquest cas també parlariem de conjunt de "baixa música", amb tres cordòfons i un aeròfon. Per a la comparació amb el retaule major, començarem pels àngels que porten el saltiri, en ambdós casos de doble canó i representats amb tanta precisió que permeten veure les cordes, dues rosasses al centre i el claviller; a més, la morfologia dels dos instruments és pràcticament idèntica. Sí que és cert que a l'àngel de la Capella Reial permet major detallisme, ja que té majors dimensions, cosa que es repetirà en la resta del grup. En el cas dels orgues de coll, segueixen tant en l'altar com en el retaule les característiques que hem dit ja en la pintura¹¹²: base rectangular amb decoració de tipus arquitectònic amb motius gòtics com són dos arcs ogivals i un rosetó a sobre. Amb la mà esquerra subjecten l'instrument, i amb la dreta el toquen. En l'escultura de Llorenç Tosquella Junior podem veure dues fileres de deu tubs cada una; en el cas del retaule, també en dues alineacions però amb més tubs a cada una¹¹³. Un altre àngel està representat sonant la guitarra, instrument que podem veure en més d'una ocasió en el retaule major, tot i que mutilada en una de les imatges. L'escultura de l'altar major presenta un detallisme extraordinari, que permet veure "amb un total detallisme el claviller i l'encordament a l'interior d'aquesta part de l'instrument, imatge que potser és

111 G. LLOMPART i J. M. PALOU, «L'escultura gòtica», a *La Seu de Mallorca*, Palma, J. J. de Olañeta, Editor, 1995, 61

112 Els hem vist a la Mare de Déu de la Humilitat de Francesc Comes i a Nostra Senyora de Monti-Sion, del mestre del mateix nom (pàgines 18 – 21).

113 I si recordam en les pintures també era així.

un *unicum* en el panorama de la iconografia musical europea".¹¹⁴ Presenta una caixa petita amb un mànec allargat, sense separació i amb una obertura circular al centre juntament amb un pont. En el cas del retaule les representacions de la guitarra són menys elaborades, però presenten una morfologia similar i molt semblant també a les que hem vist en les pintures. Hem de dir que les tres obres de la Capella Reial que hem vist fins ara destaquen per la precisió i el detallisme amb què es representen els instruments, convertint-les a més d'en un tresor a nivell historicoartístic, en un testimoni i una font de gran riquesa també per a la història de la música i l'organologia. Per desgràcia la quarta obra, que portaria una arpa ens ha arribat mutilada i només podem apreciar el que seria la caixa harmònica que estaria col·locada sobre el pit i que podem veure tenia una forma tirant a trapezoïdal on encara podem apreciar els set botons que subjectaven les cordes¹¹⁵.

En referència al Portal del Mirador¹¹⁶, si recordam que la seva construcció es duu a terme en diferents etapes, ens centrarem en els àngels que va realitzar Jean de Valenciennes en les arquivoltes (tot i que també hi ha altres àngels músics de Pere Morey i del propi Jean de Valenciennes). Aquest va ser el principal escultor del portal entre 1393, any en que arribà a Mallorca fins al 1397 o poc després, quan ja no tenim més informació sobre ell a l'illa.¹¹⁷ El conjunt angèlic de les arquivoltes compta de deu músics que s'han anat degradant amb el pas del temps però que permet igualment una anàlisi. Sabem que els cinc àngels de la dreta toquen instruments de vent, podem veure una anxabea, instrument que es repeteix en la taula de Francesc Comes i que també hem vist en el retaule major. Respecte a la pintura, veim en aquest cas un tub més gruixut i més curt (segurament perquè es troba mutilat). A continuació trobaríem un àngel sonant flauta, instrument que hem pogut veure en el retaule major; un altre que ha perdut l'instrument, tot i que per la posició sabem que era de vent; en el quart veim una cornamussa i finalment el darrer presenta una posició semblant al tercer i igual que aquest també ha perdut l'instrument. Per tant, respecte a les pintures vistes, només podem comparar l'anxabea. En el cas dels cinc instruments de l'esquerra, en el primer veim un instrument de corda, que Xavier Carbonell ha classificat com un rabel europeu, amb un arc darrere el braç que encara no utilitza, ja que està representat en

114 X. CARBONELL, *La imatge de la música...*, 87

115 X. CARBONELL, *Iconografia musical*, 319

116 M. DURLIAT, «Le portail du mirador de la cathédrale de Palma de Majorque», a *Pallas. Revue d'études antiques*, 9, 1960, 245 – 255

117 G. LLOMPART i J. M. PALOU, *L'escultura gòtica*, 59

l'acció d'afinar,¹¹⁸ cosa que també hem vist en el Retaule de Nostra Senyora de Monti-Sion, en aquest cas afinant una guitarra. A continuació tenim representada una viola de braç amb dues obertures, no permet veure les cordes, però sí el punt on se suportaven, i el claviller també ha estat perdut. No hi ha distinció entre el braç i la caixa, com veiem en les pintures del Mestre de Monti-Sion, i la postura per tocar que adopta presenta l'instrument molt més vertical. Recorda més al que veiem en el retaule major, també amb aquesta ornamentació de llunetes. Tenim un saltiri, instrument que també havíem vist en les obres de Llorenç Tosquella Junior i amb les que presenta gran paregut, però en pintura no l'hem tractat. Els altres dos àngels presenten un llaüt de petites dimensions que repeteix les característiques vistes en aquest instrument i un orgue de coll mutilat en part, però que permet veure les dues fileres de tubs, coincidint amb tots els casos que hem vist fins ara.

Xavier Carbonell observa un actitud semblant en Jean de Valenciennes i Llorenç Tosquella Junior, pel gran detallisme amb que representen les obres¹¹⁹

7. Conclusions

Una vegada exposat el gruix del treball hem de parlar d'allò que n'hem pogut extreure. En primer lloc, hem fet una distinció de termes i un estat de la qüestió que pot aportar informació útil a tots aquells interessats en aquesta matèria. Seguidament hem presentat els instruments medievals més comuns, seguint a l'autor Xavier Carbonell, que des d'una perspectiva musicològica ha analitzat gairebé tots els instruments que apareixen a l'art de les Illes Balears.

L'anàlisi de les obres i àngels músics amb els instruments que porten ens ha permès confirmar una vegada més qüestions com per exemple la influència del taller dels Serra sobre Francesc Comes, i sobretot de Pere Serra: hem pogut veure una obra on es manifesta una repetició de la representació instrumental. O també en el cas de Rafel Mòger hem notat la influència del seu pare, que ja havia estat comentada anteriorment pels estudiosos però que ara podem confirmar en la imatge angelical. Al mateix temps hem pogut veure en aquest autor una gran diferència entre les dues obres estudiades (ambdues s'han adscrit a la seva persona, tot i que la darrera obra que hem vist no presenta una base documental). La seva forma tan distinta de representar els instruments i els àngels músics corroboren els dubtes que ja havia exposat Tina Sabater

118 X. CARBONELL, *Iconografia musical*, 313.

119 X. CARBONELL, *Les primeres imatges musicals...*, 174 – 175

en el seu llibre¹²⁰

En el cas de la Seu, tot i que desgraciadament només hem tengut espai per a comentar una petita part de la iconografia musical que s'hi representa, aquestes obres ja ens han permès treure conclusions interessants, com la repetició d'instruments entre els àngels músics del retaule major, actualment atribuït A Llorenç Tosquella Junior, i els quatre àngels músics documentat d'aquest mateix autor a la Capella Reial. Respecte a aquestes darreres escultures, s'ha de valorar com a font per a l'organologia i la història de la música, ja que el gran detallisme que presenten és quasi comparable a veure l'instrument en si.

Relacionant les obres de la catedral i les pintures, veim coincidències en els instruments, tot i que és cert que la pintura vista en aquest estudi (que com hem dit és només una petita part de tota la que presenta àngels músics) ha resultat presentar una majoria d'instruments cordòfons, mentre que en casos com el de l'altar major gòtic, hem trobat una majoria d'aeròfons.

En general considero que aquest ha estat un treball molt productiu, en el que jo mateixa he après noves coses en un camp que no havia tractat en profunditat fins ara i a més, la gran quantitat d'obres que poden oferir noves visions, reflexions i conclusions deixen una porta oberta a la continuació d'aquest estudi. A més, les descripcions minucioses han permès fer un anàlisi comparatiu en el que he pogut arribar a la conclusió de que, tot i que en la pintura hem trobat imatges gairebé idèntiques en alguns casos, també amb l'escultura presenta alguns trets que confirmen la reproducció de mateixos models d'instruments.

120 T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, 483

8. Bibliografia

- ÁLVAREZ, R. «Iconografía Musical y Organología: Un Estado de la Cuestión» a *Revista de Musicología*, XX, 2,1997, 767 – 782

- BALLESTER, J. «Els goigs marians i la iconografia musical», *Recerca Musicològica*, IX – X, 1989 – 1990, 367 – 372

- BALLESTER, J. «Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón. Catálogo», a *RSEdeM*, XIII, 1, 1990, 123 – 201

- BALLESTER, J. «Iconografía musical, una disciplina entre la musicología y la historia del arte», a *Edades: revista de historia*, num 10, 2002, 147 – 156

- BALLESTER, J. «Representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI», a *Revista catalana de musicologia*, num 2, 2004, 53 – 61

- BALLESTER, J. «Influencias del *rebec europeo* sobre el *rabel hispánico* a finales de la Edad Media en la Corona de Aragón», *Anuario Musical*, 60, 2005, 21 – 26

- BALLESTER, J. «La iconografia musical a la Mediterrània i el seu impacte sobre la cultura europea al llarg de la història: Congrés Internacional (Barcelona, Octubre de 2010)», a *Revista catalana de musicologia*, num. 5, 2012, 11 – 14

- BALLESTER, J. «Iconografia musical en el còdex de les "Leges palatinae" (1338) del Regne de Mallorca», a *Revista catalana de musicologia*, num 7, 2014, 11 – 37

- BLAYA, N. «La Virgen de la Humildad: origen y significado», a *Ars longa: cuadernos de arte*, num. 6, 1995, 163 – 171

- BORDAS, C. i VICENTE, A. de «Recopilación bibliográfica de iconografía musical española», a *Music in Art*, Vol. 30, no. 1/2, 2005, 205 – 227

- CARBONELL, X. «Iconografía musical», a *La Catedral de Mallorca*, Palma, J. J. de

Olañeta, 1995, 312 – 327

- CARBONELL, X. *La imatge de la música a les Balears*, Palma, J. J. de Olañeta, Editor, 2004

- CARBONELL, X. «Les primeres imatges musicals de la Seu (Des dels seus orígens fins el 1500)», a M. GAMBÚS i P. FULLANA (coord.) *Jaume II i la Catedral de Mallorca*, 2012, 165 – 184

- DUBREUIL, H. *Valencia y el gótico internacional*, vol. 2, València, IVEI, 1987

- DURLIAT, M. «Le portail du mirador de la cathédrale de Palma de Majorque», a *Pallas. Revue d'études antiques*, 9, 1960, 245 – 255

- ESCALAS, R. «Del gregorià a la polifonia renaixentista. El testimoni dels tresors musicals de la Catedral», a M. GAMBÚS i P. FULLANA (coord.) *Música a la Seu: Història, Art i Devoció*. 2017, 17 – 39

- GUDIOL I RICART, J. *Pintura gòtica, Ars Hispania*, vol. IX, Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1955

- JAUME III, Rei de Mallorca. *LEGES PALATINAE*, Presentació i Transcripció de Llorenç Perez Martínez, introduccions de Gabriel Llompart i Marcel Durliat; [traducció de Miquel Pasqual Pons; fotografies de Francesc Llompart Mayans]. Vol 1 i Vol 2., Palma, J. J. de Olañeta, Editor, 1991

- LLANES, C. *L'obrador de Pere Nicolau i la Segona Generació de Pintors del Gòtic Internacional a València, Volum I*, València, Universitat de València, 2011

- LLOMPART, G. *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols. Palma, Imprenta Mossèn Alcover, 1977 - 1980

- LLOMPART, G. «Novedades de pintura medieval mallorquina (1980 – 1987)», *BSAL*, 43, 1987, 147 – 155

- LLOMPART, G. «Autoría e iconografía de las miniaturas del códice bruselés de la *Leges Palatinae*» a *Leyes Palatinas*. J. J. de Olañeta, Editor, Palma, 1991, 1 – 4

- LLOMPART, G. i PALOU, J. M. «L'escultura gòtica», a A. PASCUAL (coord.) *La Seu de Mallorca*. Palma, J. J. de Olañeta, Editor, 1995, 61

- LLOMPART, G. i ESCANDELL, I. «Anàlisi del Llibre dels Reis: estudi historicoartístic», *Llibre dels reis. Llibre de franqueses i privilegis del Regne de Mallorca*. Barcelona, J. J. de Olañeta, Editor, 2010, 111 – 141

- MARTIN, J. J. «La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía» a *BSAL*, tom 44, 1978, 532 – 533 → Ressenya de "La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía", de Gabriel Llopart i Moragues, Palma 1977

- MAYOL, C. «La música en la celebració de sant Sebastià segons les consuetes de la Seu (s. XV – XVIII)», a M. GAMBÚS i P. FULLANA (coord.) *Música a la Seu: Història, Art i Devoció*, Col·lecció Seu de Mallorca, num. 17, Palma, Publicacions Catedral de Mallorca, 2017, 185 – 217

- PERPIÑA, C. «Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica», a *Anales de Historia del Arte*, Volumen extraordinario, 2011, 397 – 411

- PERPIÑA, C. «Música angélica en la imagen mariana. Un discursos visual sobre la esperanza de salvación», a *ACTA ARTIS: Estudis d'Art Modern*, num. 1, 2013, 20 – 40

- PERPIÑA, C. «Los ángeles de la Lonja de los Mercaderes de Valencia (1484 – ca. 1498). Un estudio de iconografía musical», a *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, num. 6, 2014, 7 – 25

- PONS, A. i MOLINA, F. «Reformas y pervivencias medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del altar mayor (s. XV – XX)», a *PORTICVM, Revista d'Estudis Medievals*, num. III, 2012, 72 – 100

- POST, C. R. *History of Spanish Painting*, 13 vol., Cambridge-Massachussets, Harold E.

Wethey – Harvard University Press, 1933 – 1966

- REY, P. «Las grabaciones de cantigas del Grupo SEMA: Tres décadas tras las huellas de Alfonso el Sabio», a *Revista de Musicología*, Vol. XL, num. 1, 2017, 269 – 281
- RODRÍGUEZ, C. «Un ejemplo de iconología musical: María Lactans y los Angeles en la Cataluña bajomedieval», a *Musiker: cuadernos de música*, num 15, 2007, 117 – 150
- RODRÍGUEZ, L. "La Virgen de la Leche", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, num. 9, 2013, 1 – 11
- ROSSELLÓ BORDOY, G. "Una aportación museográfica. La exposición «Pintura gótica mallorquina»". *BSAL*, num. 38, 1981, 455 – 474
- ROUBINA, E. «¿Ver para creer?: Una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical», *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. (Rio de Janeiro : 8 a 10 de novembre de 2010)
- RUIZ I QUESADA, F. «Pere Serra. Madonna degli Angeli», a *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Venècia, 1999, 102 – 105 (catàleg d'exposició)
- SABATER, T. *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma, Edicions UIB, 2002
- SABATER, T. «VII. El programa escultórico», a F. CLIMENT (coord.) *La Lonja de Palma*, Palma, J. J. de Olañeta, Editor, 2003, 107 – 126
- SABATER, T. «Art i arquitectura en temps de Jaume II. Estat dels coneixements», a M. GAMBÚS i P. FULLANA (coord.) *Jaume II i Sanç I: dues actituds, un mateix projecte*, XXX Jornades d'Estudis Locals. Institut d'Estudis Baleàrics, Palma, 2012, 57 – 74
- SERRANO, E. «Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles, siglos X al XIII», a *Discursos Leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid,

Imprenta de San Francisco de Sales, 1901

- VICENS, F. «La música de la lloança en el retaule major gòtic de la Seu: una aproximació als instruments musicals», a M. GAMBÚS i P. FULLANA (coord.) *La Música a la Seu: Història, Art i Devoció*. Col·lecció Seu de Mallorca, num. 17, Palma, Publicacions Catedral de Mallorca, 2017, 69 – 88

- YARZA, J. «Pròleg», a *La Pintura Mallorquina del segle XV*, Palma, Edicions UIB, 2002, 13 – 16

9. Annex

Fig. 1



(Fotografia extreta de T. SABATER, *La pintura mallorquina del s. XV*, 156)

Fig. 2



Fotografia Miquel Seguí (extreta de T. SABATER, *La pintura mallorquina del segle XV*, 180)

Fig. 3



Fotografia Arxiu Mas (extreta de T. SABATER, *La pintura mallorquina del s. XV*, 188)

Fig. 4



Fotografia extreta de T. SABATER, *La pintura mallorquina del s. XV*, 179)

Fig. 5



Fotografia extreta de T. SABATER, *La pintura mallorquina del s. XV*, 197

Fig. 6



Fotografia extreta de T. SABATER, *La pintura mallorquina del s. XV*, 314

Fig. 7



Fotografia extreta de X. CARBONELL, *La imatge de la música a les Balears*, 85