Universitat Autònoma de Barcelona

REPRESENTACIONS MUSICALS EN LA PINTURA CATALANA DELS SEGLES XVII I XVIII

Vanessa Esteve Marull

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons: http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons: http://es.creativecommons.org/blog/licencias/

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license: https://creativecommons.org/licenses/?lang=en

Universitat Autònoma de Barcelona

TESI DOCTORAL

REPRESENTACIONS MUSICALS EN LA PINTURA CATALANA DELS SEGLES XVII I XVIII

Vanessa Esteve Marull

Dirigida pel Dr. Jordi Ballester i Gibert

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2016

Universitat Autònoma de Barcelona

REPRESENTACIONS MUSICALS EN LA PINTURA CATALANA DELS SEGLES XVII I XVIII

Vanessa Esteve Marull

Dirigida pel Dr. Jordi Ballester i Gibert

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia
Departament d'Art i de Musicologia
Facultat de Filosofia i Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona
2016

“No n’hi ha prou amb escoltar música;
a més, cal veure-la”

Ígor Stravinski (1882-1971)

ÍNDEX

AGRAÏMENTS 7
RESUM.. 9
LLISTAT D'ABREVIATURES..... 13
ELECCIÓ DEL TEMA..... 15
OBJECTIUS DE LA TESI..... 17
HIPÒTESIS 21

METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓ..... 23
MATERIAL I FONTS 31
ESTRUCTURA DE LA TESI..... 33

I. PROGRAMES ICONOGRÀFICS RELIGIOSOS 39

I.I ÀNGELS MUSICS EN L'ART BARROC CATALÀ: UN RECORREGUT PER LA PINTURA I L'ESCULTURA RELIGIOSA DEL SEGLE XVII 41
I.I.I ELS ANGELS MUSICS EN EL CORPUS D'IMATGES BARROQUES CATALANES: LES FONTS LITERARIES PRINCIPALS..... 43
I.I.II LA DISPOSICIÓ DELS ÀNGELS MÚSICS EN ELS RETAULES BARROCS CATALANS: LA MÚSICA CELESTIAL. 44
I.I.III TRES EXEMPLES PICTORICS DE PROGRAMES ICONOGRAFICS CATALANS AMB ANGELS MUSICS…..... 62
I.I.IV LA REPRESENTACIÓ DE SANT FRANSCESC ACOMPANYAT D'ÀNGELS MÚSICS 77

I.II ESCOLANS I INSTRUMENTS MUSICALS EN LES REPRESENTACIONS DE LA MARE DE DÉU DE MONTSERRAT 89
I.II.I LES PRIMERES REPRESENTACIONS DE LA MARE DE DEU DE MONTSERRAT AMB L'ESCOLANIA 93
I.II.II LA REPRESENTACIO DELS INSTRUMENTS MUSICALS EN LES IMATGES DE LA MARE DE DEU DE MONTSERRAT. 111

II. PROGRAMES ICONOGRÀFICS PROFANS 127

II.I TEATRE, DANSA I MÚSICA: ELS DIBUIXOS ATRIBUÏTS ALS GERMANS TRAMULLES 129

II.II LES AL.LEGORIES MUSICALS EN L'EDICIÓ IMPRESA DE *LA MÀSCARA REIAL*: NOUS MODELS ICONOGRÀFICS EN ELS GRAVATS CATALANS DE LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XVIII..... 159
II.II.I LA *MÀSCARA REIAL* DEL 1759..... 167
II.II.II LES AL·LEGORIES MUSICALS DE LA *MÀSCARA REIAL*..... 176

CONCLUSIONS 183

CATÀLEG D'OBRES..... 193

BIBLIOGRAFIA…….247

AGRAÏMENTS

Desde fa temps sento curiositat per la pintura on apareixen temes musicals, potser aquest interès em ve motivat pel fet que sempre he viscut envoltada d'un ambient pictòric i musical: a casa el meu pare dibuixava, i de petita vaig estudiar dansa i música, i des de llavors aquesta sensibilitat artística sempre m'ha acompanyat de diverses maneres i formes. Crec que aquests són els motius que han provocat que finalment la meva formació hagi seguit aquesta línia, sempre a mig camí entre la música i l'art. Per això quan vaig decidir iniciar aquesta recerca, el meu objectiu era i de fet continua essent, estudiar les fonts pictòriques del territori català on hi trobem iconografia musical, partint de l'època barroca. La meva sorpresa, ha estat descobrir la quantitat d'obres d'art que conservem a Catalunya i que demostren, una vegada més, que la música sempre ha tingut un protagonisme i una presència especial en totes les societats, i que la nostra, la catalana, no n'és una excepció.

No ha estat un camí fàcil, ningú em va dir que ho seria, però arribat aquest punt, sento una gran satisfacció, si més no d'haver aconseguit construir un discurs que uns anys enrere, quan vaig començar a recopil·lar les imatges, veia gairebé impossible de fer. El resultat d'aquesta llarga reflexió personal és un estudi interdisciplinar que confirma que el coneixemanent de les arts es pot realitzar a partir de diferents punts de vista.

El treball que teniu a les mans no hagués estat possible sense el recolzament del Dr. Jordi Ballester, director d'aquesta tesi. Vull expressar la meva gratitud per les seves lectures, sempre minucioses, indicacions, experiència i sinceritat en els seus consells que m'han estat sempre de gran utilitat, i que he intentat seguir al llarg de tota la recerca per tal que el resultat sigui el millor. Gràcies per la paciència. També tinc present els congressos que he tingut el privilegi de poder participar amb el Grup d'Iconografia Musical de la

International Musical Society. Unes experiències intenses que m'han obert camí sobre aquest estudi, i entendre que es tracta d'una disciplina internacional amb una base sòlida i un equip que treballa dia a dia, des de facultats de diferents països d'arreu del món, per aconseguir un lloc destacat dins els estudis d'història de l'art i musicologia, encara que a Catalunya, sigui una disciplina força desconeguda. L'agraïment també el faig extensiu al Dr. Joan Bosch que a través de la seva lectura crítica m'ha ajudat a precisar l'àmbit temporal de la recerca i posar el límit cronològic al segle XVIII , a més de reformular algunes argumentacions sobre el catàleg d'obres estudiat.

El suport professional el faig extensiu al GDG i al servei fotogràfic del MNAC que m'han facilitat algunes de les imatges que il·lustren aquest treball, al Museu de Montserrat, al Museu de la Música de Barcelona, per fer-me entrar de ben de joveneta en el món de les col·leccions, a l'Arxiu Mas que va ser el primer lloc on vaig anar a buscar les imatges musicals i on vaig entendre que seria una tasca complicada. Sense deixar-me l'assessorament que he rebut del Servei de Llengües de la UAB.

També vull donar les gràcies a totes aquelles persones que em coneixen bé i saben la importància que té per mi aquest projecte. Als companys de Catalunya Música amb qui comparteixo cada dia hores de treball i de música. Tot un privilegi. A la meva mare, i en especial a l'Albert, per les estones que hem dedicat a la tesi al llarg d'aquest temps i per compartir tots els dubtes, preocupacions i curiositats que envolten aquest projecte. Sense deixar-me la Carla, que m'ha donat l'impuls final que necessitava per acabar aquest treball. Gràcies a tots!

RESUM

Aquesta tesi doctoral té com a principal objectiu fer un estudi iconogràfic de diferents pintures, escultures i gravats catalans dels segles XVII i XVIII que tenen com a tema principal o secundari la música com a representació.

A través l'anàlisi de les fonts documentals que parlen de música, es fa una descripció del context social i cultural que va influir en l'elaboració d'aquests programes iconogràfics. Es tracta d'un anàlisi historiogràfic nou que reflexiona sobre la iconografia musical com a disciplina, i serveix per fer una aproximació inèdita al context de l'època que representen aquestes obres d'art i a les intencions dels seus artistes i mecenes. Per a la descripció d'aquestes imatges s'han manejat una seixantena d'imatges i s'ha reconstruit el paper de la música en diferents situacions i contextos socials.

Divida en dues parts: la primera part fa referència a les imatges iconograficomusicals amb contingut religiós. S'han estudiat els àngels músics d'època barroca que es troben representats en alguns retaules catalans, representacions de sants amb atributs musicals i les representacions originals i úniques de l'Escolania de Montserrat. Per altra banda, la segona part de la tesi està dedicada a les imatges promogudes per la monarquia, la noblesa i la burgesia. S'han estudiat els principals temes on la música i l'art s'han desenvolupat com activitats d'oci i entreteniment. Es tracta tant d'esbossos i dibuixos de creació amb escenes de gènere com imatges al·legòriques que commemoren el poder polític.

Per primera vegada es fa una lectura d'aquests programes iconogràfics, posant especial atenció a la simbologia, la organologia i les corrents artístiques que han circulat per Catalunya al llarg d'aquests segles. Això ens ha portat a descriure, de forma paral·lela, alguns esdeveniments històrics de Catalunya, com ara l'arribada de l'arxiduc Carles d'Àustria a Barcelona, la visita de Carles III i les primeres representacions operístiques catalanes. D'aquesta manera, aquesta tesi doctoral és un complement als estudis històrics i musicològics que s'han realitzat fins ara i esdevé una nova font documental per il·lustrar i entendre el paper de la música dins la societat catalana.

PARAULES CLAU: iconografia musical, iconologia, programes iconogràfics, organologia, representacions musicals, símbol, al·legories musicals, atributs musicals

ABSTRACT

The principal aim of this doctoral thesis is to carry out an iconographic study of different Catalan paintings, sculptures and prints from the seventeenth and eighteenth centuries that have music as performance as their primary or secondary theme.

A description of the socio-cultural context influencing these iconographic programmes is made following analysis of documentary sources which talk about music. This is a new historiographical analysis which reflects on musical iconography as a discipline and, for the first time, allows the context of the age which these works represent and the intentions of their artists and patrons to be addressed. Around sixty images have been used for the description which reconstructs the role of music in different situations and social contexts.

It is divided into two parts: the first refers to the iconographical-musical images with religious content. The musical angels of the Baroque period found on some Catalan altarpieces, representations of saints with musical attributes and original and unique representations from the Escolania de Montserrat are studied in this section. The second part of the thesis is dedicated to the images promoted by the monarchy, the nobility and the bourgeoisie. The main themes in which music and art have become activities of leisure and entertainment are studied. In other words, the creative sketches and drawings with genre scenes such as allegorical images commemorating political power.

For the first time a reading is made of these iconographic programmes, with a special focus on the symbology, organology and the artistic trends circulating around Catalonia during those centuries. This has led to a parallel description of some of the historic events in Catalonia, such as the arrival in Barcelona of Archduke Charles of Austria, the visit by Charles III and the first performances of Catalan operatic works. This doctoral thesis is therefore a complement to the historical and musicological studies that have been carried out to date and a new documentary source to illustrate and understand the role of music in Catalan society.

KEY WORDS: musical iconography, iconology, iconographic programmes, organology, musical performances, symbol, musical allegories, musical attributes.

LLISTAT D'ABREVIATURES

AM	Arxiu Mas
BC	Biblioteca de Catalunya
MET	Metropolitan Museum de Nova York
MFM	Museu Frederic Marés
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya
MM	Museu de Montserrat
MdMB	Museu de la Música de Barcelona
MUHBA	Museu d'Història de Barcelona
GDG	Gabinet de Dibuixos i Gravats (MNAC)
RIdIM	Repertori Internacional d'Iconografia Musical
RISM	Repertori Internacional de Fonts Musicals
RILM	Repertori Internacional de Literatura Musical
IMS	Societat Internacional de Musicologia
ICOM	Consell Internacional de Museus
Iconclass	Sistema de classificació de conceptes d'art i d'iconografia
UAB	Universitat Autònoma de Barcelona
UB	Universitat de Barcelona
UdG	Universitat de Girona
aC	abans de Crist
dC	després de Crist
c.	al voltant de
cap.	capítol
cm	centímetres
col.	col·lecció
ed.	edició
fig.	figura
MS	manuscrit
op. cit.	'en l'obra citada'
pàg.	pàgina
HS	Horbonstel-Sachs
vol.	volum

ELECCIÓ DEL TEMA

Els estudis de l'art català dels segles XVII i XVIII que s'han fet fins ara no estan realitzats des de la perspectiva de la iconografia musical, per això vaig creure que un treball d'investigació en aquest sentit ompliria el buit que hi ha actualment i demostraria per una banda les influències musicals que tenen aquestes obres d'art, i de l'altra, es podria compendre fins a quin punt els continguts iconogràfics musicals poden aportar quelcom més sobre un conjunt d'obres fins ara poc estudiades[1]. La iconografia musical catalana encara és desconeguda dins el panorama musical català, però és rica. Si bé és cert que en els darrers anys hi ha hagut un creixent interès per aquesta disciplina i que s'ha introduït en els ambients acadèmics musicològics, encara hi ha molt camí per recórrer. Mentre s'ha avançat en aquest treball s'ha pogut comprovar de primera mà l'absència d'estudis previs fet que demostra que encara que la iconografia musical es trobi a mig camí entre la història de l'art i la musicologia no ha trobat l'espai merescut dins d'aquestes dues disciplines. Aquesta investigació permetrà avançar en aquesta direcció.

A més, l'estudi de l'art català dels segles XVII i XVIII té algunes limitacions concretes, com molt bé saben els historiadors de l'art especialitzats en l'època moderna, degut a l'efecte de la destrucció sobre els béns dels ordes religiosos durant l'ocupació napoleònica,

[1] La iconografia musical és una disciplina que serveix per a desxifrar i interpretar les representacions de la música, dels músics i dels intruments musicals en les obres d'art. Esdevé un mitjà per a acostar-se a la història de la música, ja que aporta dades sobre el paper de la música en un determinat context cultural. Els primers estudis sobre iconografia musical es remuten a principis del segle XX, amb els congressos de la Societat Internacional de Musicologia que es varen celebrar a Basilea i París els anys 1906 i 1914, respectivament. Allà es va posar de manifest la necessitat de recopilar i catalogar obres d'art amb representacions musicals. Més endavant, l'any 1971 es va crear el *Répertoire International d'Iconographie Musicale* (RIdIM) que ha establert un mètode de catalogació internacional. A Catalunya, els primers treballs d'iconografia musical aparegueren els anys trenta, de la mà de Josep Ricart i Matas i als seixanta de Josep Maria Lamaña. Actualment, hi ha diversos musicòlegs que es dediquen a estudiar les fonts iconogràfiques, entre els quals destaquen Jordi Ballester i Cristina Bordas, aquesta última directora del Grupo Complutense de Iconografía Musical de la Universitat Complutense de Madrid. Vegeu: BALLESTER, Jordi., *Josep Ricard i Matas i la iconografia musical* dins *Estudis oferts a Josep Ricart i Matas en la commemoració del seu naixement (1893-1993)*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1993; BORDAS, Cristina; *Bibliografía sobre iconografía musical espanyola*, dins "Boletín de la Asociación Espanyola de Documentación Musical, vol 1/1, 1994; BROWN, H.M., *Iconography of Musicians*, vol. 9, Londres, 1980; SEEBAS, Teelman., *Prospettive dell'iconografia musicale*, dins "Rivista Italiana di Musicologia", vol. 18, 1903.

durant la desamortització, la Setmana Tràgica o durant la Guerra Civil. Per tant, moltes obres que es varen realitzar durant aquesta època han desaparegut i les que s'han conservat són les que estudiarem en aquesta tesi doctoral. Si bé poden semblar escasses, sense referents i sense una panoràmica prou àmplia del context de l'obra, l'anàlisi dels seus programes iconogràfics ens permetrà deduir nous aspectes compositius i estilístics que ens situaran en el marc d'una època.

Per estudiar aquestes qüestions s'ha aprofundit en aspectes històrics, com ara la història de Catalunya dels segles XVII i XVIII, la història de la música catalana (tant religiosa com profana), la història de la monarquia, i en aspectes al·legòrics i simbòlics que utilitzen la mitologia i la religió per descriure determinats fets històrics. No obstant les limitacions que comporta una investigació d'aquestes característiques, gràcies a les documentacions conservades i alguns estudis previs que s'han realitzat, s'ha pogut portar a terme. El punt de partida d'aquesta tesi és la pintura religiosa, ja que va tenir gran difusió al llarg dels segles XVII i XVIII. Però els artistes catalans també van cultivar tots els gèneres i per aquest motiu la segona part de la tesi està dedicada a d'altres gèneres com ara episodis al·legòrics i escenes de gènere.

Actualment tenim la sort que moltes de les obres d'art que s'han estudiat en aquesta tesi es conserven en el fons dels principals museus catalans i que, per tant, la seva conservació i preservació està garantida. Però una altra cosa és la difusió que aquestes pintures han tingut. I és que moltes d'aquestes obres resten en l'oblit més absolut. Calen recerques de tipus iconogràfic per conèixer alguna cosa més de les intencions dels artistes, dels seus mecenes i del context de l'època que representen.

OBJECTIUS DE LA TESI

Aquesta tesi doctoral proposa una nova forma de contextualitzar les obres d'art, posant especial atenció a la descripció dels programes iconogràfics i els situa en el camp musical, anant més enllà del puramente plàstic; s'estudien representacions que s'han localitzat en uns museus catalans i es relacionen amb les fonts documentals escrites. També es fa una lectura dels estudis precedents que portarà a sistematitzar una forma de descriure aquests programes iconogràfics seguint una línia d'investigació que relaciona la iconografia musical amb la música i amb l'art.

Els objectius d'aquesta tesi doctoral són tres de generals que s'han dividit en altres més específics. D'una banda, el primer d'aquests objectius generals és l'anàlisi iconològica i iconogràfica de les escenes musicals representades en l'art català dels segles XVII i XVIII tot posant-les en relació amb els corrents artístics que circulaven per l'Europa de l'època.

- Estudiar les imatges iconograficomusicals promogudes per l'Església, la monarquia i les de caràcter civil.
- Aproximar la vida musical i artística catalana durant els segles XVII i XVIII a través de l'estudi de les obres d'art amb contingut musical.
- Estudiar les imatges iconograficomusicals promogudes per l'Església.
- Demostrar que el monestir de Montserrat ha estat un dels centres intel·lectuals i d'intercanvi de tot tipus de coneixement més important d'Europa i analitzar els programes iconogràfics dedicats a la Mare de Déu de Montserrat que inclouen imatges musicals.
- Demostrar que els àngels músics de les pintures de Viladomat segueixen els models iconogràfics i reflecteixen la pràctica musical de l'època tot i ser àngels.

- Observar, a partir de la iconografia musical, l'interés creixent que va tenir la burgesia catalana del segle XVIII per les danses cortesanes i les representacions operístiques.
- Demostrar les influències que va exercir l'escenògraf italià Ferdinando Galli de Bibiena sobre el pintor Antoni Viladomat.
- Mostrar com l'òpera es va consolidant com una de les manifestacions artístiques i va proporcionar un nou camp de treball als artistes de l'època a través dels projectes escenogràfics.
- Estudiar les festes efímeres i veure com s'utilitzaven els diferents llenguatges artístics per a commemorar diferents fets històrics.
- Mostrar com les manifestacions festives vinculades als festejos monàrquics estan relacionades amb els canvis musicals que es van produir al llarg del segle XVIII a Catalunya i analitzar el grau d'implicació i participació que tenia la ciutat (especialment els gremis de la ciutat).

El segon objectiu que es proposa aquests tesi és estudiar les representacions dels instruments musicals des d'un punt de vista organològic desde l'estudi i descripció detallada de les seves parts fins arribar a conèixer el grau de fiabilitat de la reproducció iconogràfica[2]. La classificació dels instruments musicals representats, amb la finalitat d'explicar l'evolució que van tenir a Catalunya, posant atenció al tipus de repertori que aquests instruments solien interpretar durant aquesta època i d'aquesta manera facilitar als estudiosos, constructors d'instruments, intèrprets, compositors i musicòlegs la contextualització d'aquests instruments. La conservació de bona part dels manuscrits

[2] En moltes cultures trobem fonts pictòriques amb iconografia musical, totes elles interpretacions plàstiques de la música que poden variar segons el lloc, la cultura, la religió o la classe social. Ja a Mesopotàmia i a l'antic Egipte trobem relleus on apareixen músics tocant instruments que es poden comparar amb instruments que s'han conservat i que ens ajuden a conèixer una mica més com era la música d'aquestes civilitzacions antigues i llunyanes en el temps.

musicals i d'algunes mostres d'iconografia musical en el territori català testimonia l'evolució dels instruments musicals.

- Analitzar els programes iconogràfics a partir de la història de la música aprofundint en aspectes com ara les formacions dels conjunts instrumentals dels escolans, les disposicions dels àngels músics o els tipus d'intepretació durant els actes litúrgics, les trobades aristocràtiques i els ambients populars.
- Justificar el grau de realisme que assoleixen els artistes en el moment de representar els instruments musicals a través de l'estudi de les obres d'art.
- Analitzar la influència dels patrons francesos en els cantants de la segona meitat del segle XVIII.
- Estudiar les principals obres d'art on la música i l'art s'han desenvolupat com activitats d'oci i entreteniment i demostrar que els dibuixos amb escenes musicals són un reflex de la burgesia catalana que dedica part del seu temps lliure a realitzar activitats de caràcters individual.
- Fer un apropament des d'un punt de vista historicoartístic als missatges ideològics d'algunes obres d'art concretes.
- Facilitar, a través de la difusió del catàleg, les reproduccions d'instruments que fan actualment alguns constructors i alhora mestres artesans.

I el tercer objectiu és comprovar fins a quin punt les obres d'art estudiades representen esdeveniments i modes contemporànies des d'un punt historicoartístic o, en canvi, es basen

en imatges i models anteriors seguidors de la tradició iconogràfica i com canvia segons si el context de representació és religiós o profà[3].

- Estudiar el tractament iconogràfic de la imatge de la música situant-la en el context artístic català.
- Justificar les connexions que existeixen entre les tècniques dels discurs retòric basat en les fonts literàries i la configuració dels programes iconogràfics.

[3] Reconstruir la vida musical catalana a través de les imatges musicals i descriure la seva contextualització historicoartística. Descriure la vida musical catalana durant el barroc i la Il·lustració a través de l'anàlisi iconogràfica de les obres d'art i les fonts documentals que s'han conservat d'aquestes representacions.

HIPÒTESIS

A nivell general, en aquesta tesi doctoral es proposen una sèrie d'hipòtesis que es van demostrant al llarg de la investigació.

- Explicar com els corrents artístics han influït en els pintors catalans que utilitzen elements musicals en les seves representacions.
- Constatar que els canvis estilístics provinents de les noves corrents artístiques europees van influir en l'evolució dels programes iconogràfics.
- Assenyalar que les estructures de poder, ja sigui l'Església o la monarquia, han utilitzat l'art i han influït en l'elaboració dels programes iconogràfics per tal d'aconseguir l'atenció de la societat.
- Provar que les fonts secundàries proporcionen informacions per a comprendre més a fons els programes iconogràfics.
- Demostrar que les imatges de la Mare de Déu de Montserrat segueixen uns esquemes compositius que es van repetint a totes les obres.
- Mostrar que les imatges de la Mare de Déu de Montserrat són un testimoni únic per entendre com la música litúrgica s'utilitzava al llarg del segle XVII i XVIII tant per a la devoció com per a l'educació musical.
- Demostrar que la incoporació, a partir del segle XVIII, dels escolans cantant i tocant instruments musicals a les pintures de la Mare de Déu de Montserrrat representen una imatge simbòlica que connecta amb la realitat musical de Montserrat.
- Provar que els instruments que toquen els àngels músics estan vinculats a les músiques religioses catalanes del segle XVIII.

- Mostrar les vies de penetració dels model iconogràfics a partir dels testimonis hispànics i europeus.
- Demostrar que per primera vegada a Catalunya apareix representada en un llibre de gravats la festa efímera com una festa al.legòrica.

METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓ

La investigació seguirà una trajectòria, la iconografia musical, que travessarà dos segles: els segles XVII i XVIII. Existeix un fil conductor entre les obres que dóna coherència a aquestes composicions i també als seus temes, aparentment inconnexos. El vincle que reuneix els temes iconogràfics, la música, servirà per establir un diàleg amb l'obra i compendre diferents aspectes com ara la forma. Tot plegat a la recerca de models i en la mesura que es pugui descriure un corpus complet amb les obres amb iconografia musical i així poder compendre l'estructura compositiva seguint els criteri iconogràfic del segle XVII i trobar el significat. El perquè de la recurrència d'alguns artistes catalans en l'utilització de l'element musical en obres de diferents períodes i aparentment desvinculades entre sí. La iconografia musical constituirà el fil conductor. S'estudiarà, també, el context musical en el període objecte d'aquesta tesi. S'insistirà en tots aquells detalls vitals o contextuals que poden haver incidit en el procés de creació de les obres o de coneixement de determinats temes.

En aquesta tesi doctoral s'utilitzarà la música com a fil conductor per dilucidar l'univers iconograficomusical català, aprofundint en el significat iconològic de les imatges seguint el pensament d'Erwin Panofsky, considerant, però, que no deixa de ser una teoria que amb els anys s'ha vist superada per nous estudis[4]. La lectura d'una obra d'art s'ha de fer sota l'òptica de cada artista i de cada autor i aquest és el tipus de recerca que es proposa, situar cadascun dels diferents temes iconograficomusicals dins el seu context històric i artístic, partint directament de l'obra d'art. Així, es podrà veure com la iconografia moderna té un

[4] Les crítiques al mètode iconològic han estat nombroses ja que es diu que els iconòlegs tendeixen a veure i entendre l'obra de manera simbòlica i es posa en qüestió si realment l'artista volia representar aquesta realitat. És evident que moltes obres són fruit d'elaborats programes i que molts artistes es deixen portar pel pes de la tradició o per un significat inconscient. El problema rau que la iconologia sempre ha optat per quedar-se en un segon nivell i aquest fet comporta que quan analitzem una obra d'art les interpretacions que se'n derivin siguin fruit d'un símptoma cultural.

objectiu ben clar: proporcionar coneixements de les diferents tradicions artístiques segons la situació històrica[5].

A més, en aquesta recerca es tindrà en consideració el significat intrínsec de les imatges, separant els elements artístics dels històrics per tal d'extreure el significat iconològic de la imatge, entesa com el testimoni d'una cultura determinada: la cultura catalana dels segles XVII i XVIII. .

A continuació s'analitzarà individualment cada obra seguint un ordre i una temàtica, això permetrà, probablement, trobar analogies d'unes obres respecte unes altres, així com identificar personatges o conceptes estudiats anteriorment. El propi procés d'estudi destacarà i explicarà idees que fins ara s'ignoraven i aclarirà el significat de la insistència de la iconografia musical en la plàstica catalana. Es donarà més importància a l'anàlisi sistemàtica de cada composició per extreure'n unes conclusions. Els resultats inclouran les influències estilístiques de cada època i els continguts dels programes iconogràfics. Serà també interessant veure si al llarg de la tesi els temes i els models iconogràfics es van repetint ni que sigui de forma puntual. El pes de la investigació recaurà sobre l'anàlisi individualitzat de cada obra i anirà definint les línies generals de tot l'estudi.

Seguint el mètode de Panofsky, s'estudiaran les relacions entre una imatge i el seu significat, tenint en compte la unió entre el fons i la forma. Es posarà atenció no només al tema principal de l'obra sinó també als elements secundaris i les relacions que es poden establir amb els protagonistes. S'intentarà comprendre detalls (com ara els instruments que

[5] Ernest Gömbrich ha estat un dels crítics que ha assenyalat més limitacions a l'estudi del mètode iconològic i considerava que s'havia de fer una revisió d'aquests principis metodològics. Considera que l'artista ha d'intentar convèncer l'observador amb una demostració de resultats que simplement han estat elaborats *a priori.* Segons Gömbrich no es pot entendre una obra d'art sense tenir en compte les diferents cultures i societats que assignen l'obra d'art.

toquen els àngels músics dels retaules d'algunes esglésies catalanes o els que toquen els escolans que acompanyen les representacions pictòriques de la Mare de Déu de Montserrat). S'analitzaran els instruments musicals i es buscarà la relació entre aquests i les figures. En alguns casos es valorarà les diferències entre els quadres finals i estudis preparatoris.

Es començarà amb un anàlisi compositiu de cada obra. Partint d'anàlisis simples que buscaran els principals eixos compositius, l'estudi es completarà amb les relacions musicals que puguin haver a l'obra, ja siguin instruments musicals, agrupacions musicals, i en cada cas, s'estarà obert a l'observació d'aquests detalls, com per exemple la disposició dels personatges per tocar un determinat instrument musical. Es valorarà la distribució de les figures, destacant el seu valor jeràrquic i es recurrirà a la simbologia per a comprendre quins són els valors que l'artista vol donar a l'esquema de la composició. Així doncs, tindrà un protagonisme especial l'anàlisi compositiva i plàstica de l'obra.

Els motius artístics seran descrits i estaran presents en un mateix capítol l'estudi iconogràfic i iconològic. L'anàlisi iconològica dependrà dels continguts simbòlics dels models precedents. Un continguts que representen un estudi comparatiu i que s'hauran de relacionar amb altres obres. Es recorrerà a les fonts literàries i la simbologia per a comprendre perquè l'artista explota uns determinats atributs, també es farà referència a d'altres treballs en els que s'hi podran observar obres semblants i es posaran en context. S'aplicarà la metodologia de l'historiador de l'art, buscant els models i les fonts que hagin pogut estar a l'abast dels artistes catalans dels segles XVII i XVIII. S'estarà atent als detalls, els elements o personatges que es vagin repetint en aquest conjunt d'obres per acabar establint possibles relacions entre les obres.

Les obres han estat catalogades segons els programes iconogràfics que descriuen, a partir d'un llistat dels temes musicals més habituals dels segles XVII, XVIII. Aquest llistat es basa en l'esquema que Tilman Seebas proposa en el diccionari *New Grove,* on fa una subdivisió temàtica de gèneres pictòrics que s'han representat al llarg de la història l'art occidental sobre temes musicals[6]. S'ha diferenciat un primer grup d'imatges que corresponen als temes sacres, amb representacions de sants, èxtasis i àngels músics, totes elles encarregades i patrocinades per l'Església.

TEMES RELIGIOSOS
Reprentacions de sants
Èxtasis
Àngels músics
Escolania de Montserrat

Un segon grup, seguint l'esquema de Seebas, correspon als que utilitzen la música per a celebrar el poder polític i promocionar el mecenatge cultural. Aquest seria el cas de les representacions públiques dels casaments, els funerals, l'òpera i els concerts. Posen de manifest el gust pel retorn l'època clàssica, donant protagonisme a les escenes de caràcter mitològic i profà, amb les entrades triomfals i les celebracions nupcials. I, en darrer lloc, s'han considerat totes aquelles imatges que descriuen situacions de la vida quotidiana de les classes populars, com ara les representacions de les tavernes.

[6] New Grove Music Online [en línia]. 2a edició (2006) ***www.oxfordmusiconline.com***

TEMES PROFANS
Al·legories musicals
Entrades triomfals
Escenes de concerts i vetllades musicals
Representacions festives i de balls populars

S'ha intentat utilitzar un llenguatge senzill amb l'objectiu que el lector pugui situar les obres d'art d'estudiades en un marc històric i entendre'n els propòsits artístics. En definitiva, es tracta de descriure uns programes iconogràfics concrets amb contingut musical i posar-hi en relació un territori, Catalunya, i unes èpoques: el barroc i la Il·lustració.

Per fer aquesta catalogació s'ha dissenyat una base de dades anomenada *Iconos*, que permet realitzar consultes gràcies a un model de fitxa que conté informació tècnica, documental, artística i pròpiament musical amb l'objectiu que, a curt termini, es pugui consultar i sigui d'utilitat per altres tipus d'investigacions musicològiques. Les imatges s'han numerat segons la *Iconclass* (*Iconographic Classification System*), que descriu cada tema iconogràfic[7].

La base de dades està dividida en diversos apartats: a l'inici, ens trobem amb una part de dades tècniques i d'identificació de cada obra amb el número de registre, la procedència i la tècnica en què ha estat elaborada. Es completen amb aspectes pràctics i organològics, les fonts primàries i les fonts secundàries, els estudis crítics i la bibliografia final.

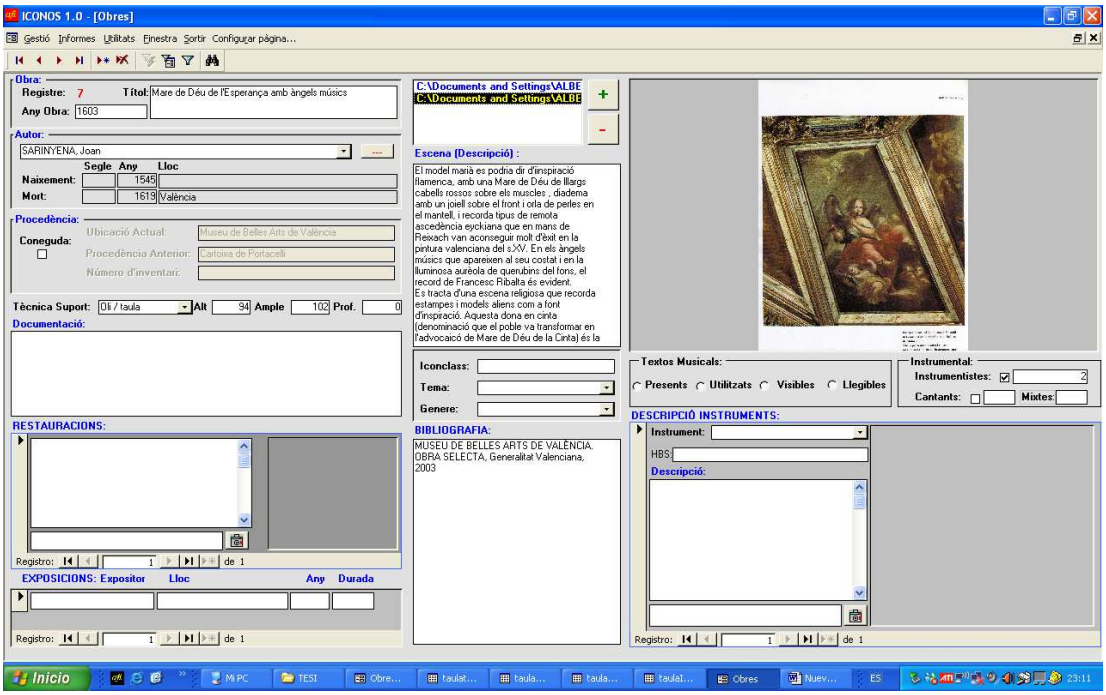
[7] *Iconclass* és un sistema de classificació de temes específics en l'art. És una col·lecció jeràrquicament ordenada de les definicions d'objectes, persones, esdeveniments i les idees abstractes que serveixen com a temes d'una imatge. *Iconclass* va ser desenvolupada per Henri van de Waal, professor d'Història de l'Art de la Universitat de Leiden. www.iconclass.org.

FITXA TÈCNICA DE CADA OBRA	
AUTOR	Cognom, Nom (Lloc i data de naixement; lloc i data de mort)
TÍTOL DE L'OBRA	Museu; col.lecció; arxiu; número d'inventari; lloc on es troba actualment
MIDES	Dimensions de l'obra H (altura) i L (amplada) en cm
TÈCNICA/SUPORT	Oli / Tela
RESTAURACIONS	Darreres intervencions per millorar-ne la conservació
TEMÀTICA DE L'OBRA	Descripció de l'escena
NUMERACIÓ ICONCLASS	Seguint el catàleg de temes iconogràfics
AGRUPACIÓ MUSICAL	Descripció del tipus d'escena musical
NÚMERO D'INTÈRPRETS	Quants músics hi apareixen
NÚMERO D'INTÈRPRETS VOCALS	Quants cantants hi apareixen
MÚSICA VOCAL I INSTRUMENTAL	Tipus de música representada
INSTRUMENTS	Seguint la numeració del catàleg HS
BIBLIOGRAFIA	Documentació escrita que fa referència a l'obra

Des d'un punt de vista iconogràfic aquest catàleg esdevé una eina útil per consultar i estudiar els programes iconogràfics amb contingut musical. Es tracta d'un catàleg obert que vol ser un punt de partida per a futures investigacions relacionades amb la iconografia musical. Tota la documentació recopilada està adaptada perquè en un futur pugui ser inclosa al RIdIM, per tal de donar a conèixer en l'àmbit internacional el ric repertori iconograficomusical que es conserva a Catalunya[8]. A partir d'aquestes fitxes s'ha elaborat

[8] El RIdIM (*Répertoire International d'Iconographie Musicale*) és un projecte internacional que va sorgir l'any 1971 en una reunió de l'Associació Internacional de Bibliotecaris de Música per iniciativa de Barry S. Brook, Geneviève Thibault i Harald Heckmann amb l'ajuda de Howard Mayer Brown, Salmen Walter i Emanuel Winternitz. El seu objectiu és doble: d'una banda, desenvolupar mètodes, mitjans i centres de recerca per a la classificació, la catalogació, la reproducció i l'estudi dels materials i les fonts iconogràfiques relacionades amb la música i, de l'altra, patrocinar conferències i publicacions especialitzades. Està dissenyat per ajudar els artistes, els historiadors, els bibliotecaris, els estudiants, els constructors d'instruments, els fabricants de fonogrames i els editors de llibres perquè puguin utilitzar les obres d'art amb fins acadèmics i pràctics. Fins a la dècada de 1970 la catalogació dels documents iconogràfics musicals estava mal equipada, amb eines metodològiques i de recerca rudimentàries. Per això va sorgir RIdIM, perquè utilitza les noves tecnologies que faciliten la catalogació i la reproducció d'un gran nombre de fonts, i perquè vol seguir les passes de RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) i del RILM (*Répertoire International de Littérature Musicale*) i esdevenir la tercera empresa més important de cooperació internacional bibliogràfica en matèria de música. Igual que ells, RIdIM està patrocinat per la Societat Internacional de Musicologia i IAML, així com el *Comitè Internacional de Museus d'Instruments Musicals* i les col·leccions, un subcomitè de l'ICOM (Consell Internacional de Museus). RIdIM busca establir la iconografia musical com una disciplina, la qual cosa requereix un enfocament internacionalment acceptat de catalogació i classificació, un cos organitzat de material d'origen, una metodologia provada i comprovada, controls bibliogràfics, escoles de formació i mètodes de baix cost per a la reproducció i l'intercanvi de documents. RIdIM funciona a través de comitès

el contingut d'aquesta tesi, que ha tingut com a resultat un estudi descriptiu, històric i musical que facilitarà l'estudi interpretatiu i esdevindrà una font documental[9].



nacionals i projectes de recerca nacionals i internacionals, així com per individus actius i grups de treball. Té dues línies de recerca: un inventari de l'art occidental amb temes musicals des de 1300 fins a l'actualitat i un altre sobre temes específics. A més, RIdIM ha desenvolupat una base de dades per a catalogadors i acadèmics. A París trobem el Centre d'Iconografia Musical, fundat el 1967 per la comtessa de Chambure (Geneviève Thibault). També cal destacar el Centre d'Investigació d'Iconografia Musical, establert a la City University of New York des del 1972, i que actualment és la seu internacional del RIdIM. A més de congressos d'iconografia, també organitza les seves reunions periòdiques celebrades durant l'IAML i les conferències de l'IMS. Les dues principals publicacions del RIdIM són: *RIdIM Newsletter* i *Imago Musicae*, editada sota la direcció de Tilman Seebass des de l'any 1984.

[9] L'estudi de qualsevol imatge requereix una comprensió estètica, sobretot si ens centrem amb les escenes musicals representades en les obres d'art. La iconografia és de gran ajuda per fixar dates i llocs de procedència, i fins i tot pot ajudar a certificar l'autenticitat de les obres d'art. Una part del conjunt dels elements que intervenen en el contingut intrínsec d'una obra d'art han de ser explicats perquè així l'observador pugui entendre el contingut de l'obra. La iconografia musical ocupa un lloc destacat en els estudis musicològics actuals. Vegeu: BORDAS, Cristina. *Instrumentos musicales en las colecciones españolas*, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM y Ministerio de Educación y Cultura, 1999, vol. 1, Madrid, 2001.

MATERIAL I FONTS

Per a l'elaboració d'aquesta tesi s'han catalogat diferents obres d'art catalanes entre pintures i escultures dels segles XVII i XVII que són una mostra representativa de dos segles d'art a Catalunya. L'estat de la qüestió bibliogràfica en relació a les obres d'art amb iconografia musical, objecte d'aquest estudi, era inexistent. Degut a l'absència d'estudis previs d'aquest període, s'ha fet una recerca d'estudis concrets publicats en catàlegs d'exposicions i obres de referència i s'han revisat diferents fonts documentals (llibres, articles, tesis, apunts, catàlegs d'exposicions).

Inicialment es va fer un buidat d'imatges publicades en llibres i revistes especialitzades i de les imatges fotogràfiques conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona. Posteriorment, el buidat d'imatges es va ampliar amb les obres conservades al Museu de Montserrat, el Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC i el fons de reserva de la Biblioteca de Catalunya. I finalment, es va tenir en compte el retaules i pintures que es conserven en esglésies catalanes, com ara l'església de Mataró, de Cadaqués, d'Arenys de Mar i d'Igualada i dels monestir de Montserrat i de Sant Cugat del Vallès.

Per a realitzar aquesta tesi s'ha valorat mostrar les obres que tinguin il·lustracions i no estudiar aquelles que no s'han conservat, això ha limitat la selecció i l'elecció de les obres que s'han de mencionar i les que s'han d'excloure. La recerca de les imatges ha estat llarga i complexa i, de fet, continua oberta, ja que de ben segur el temps demostrarà que es conserven moltes més imatges de les que s'han localitzat en aquests anys.

Tot i així s'ha considerat oportú excloure algunes obres que en un principi s'havien tingut en compte, perquè s'excedien del periode cronològic de la recerca. Aquest és el cas, per

exemple, de les representacions de la Mare de Déu de Montserrat durant les *Festes del Mil·lenari*, a principis del segle XIX i que representen un nou punt d'inflexió en aquest tipus de representacions iconogràfiques; també s'ha deixat fora d'aquesta tesi doctoral l'estudi de les rajoles decoratives amb oficis i les escenes de dansa que Josep Bernat Flaugier va fer a mitjans del segle XIX. Per a incloure totes aquestes obres s'hagués hagut de duplicar l'extensió de la tesi i l'àmbit cronològic i davant d'aquest repte, s'ha optat per concretar més i reduir l'àmbit temporal, espacial i temàtic i d'aquesta manera precisar més els objectius i l'argumentació del cos de la tesi.

ESTRUCTURA DE LA TESI

La tesi està dividida en dues parts: una dedicada a l'anàlisi dels programes iconogràfics que fan referència a l'àmbit religiós, i l'altra, al profà. Al final hi ha el catàleg iconograficomusical amb les obres artístiques acompanyades d'un fitxa tècnica. A més, cada part consta de diverses subdivisions temàtiques que situen les diferents obres dins el seu context historicoartístic. En l'àmbit cronològic, l'estudi va des del 1600, època del barroc més ple a Catalunya, fins al 1800.

Cada capítol segueix el mateix esquema metodològic: es posa en relació les imatges amb les fonts documentals conservades, per després realitzar una lectura iconològica de cada programa iconogràfic, de l'època, de les influències culturals i dels models iconogràfics que seguien els artistes, amb l'element musical de fil conductor imprescindible per a la interpretació de l'obra. Cada capítol comença amb una introducció que situa en termes generals i sense entrar en detalls en un context historicoartístic del tema iconogràfic que es tracta. Tot seguit es fa un seguiment de l'evolució del tema en el temps, sempre a través de les imatges catalogades, tot vinculada a la història del territori. A més, la recerca es completa amb el testimoni de textos de l'època que actualment es conserven a les principals biblioteques catalanes[10]. També es fa una comparativa amb els estils artístics coetanis que circulaven per Europa. D'aquesta manera, a través d'aquestes vies, els programes iconogràfics d'aquestes obres d'art queden emmarcats en un marc artístic i una societat.

[10] Aquest és el cas, per exemple, del *Calaix de sastre* del Baró de Maldà o *La llegenda àuria* de Jacob de la Voràgine en la versió catalana.

Com a punt de partida l'estudi comença amb les representacions dels àngels músics en les obres d'art religioses. En aquest primer capítol s'estudien les representacions de temàtica religiosa amb iconografia musical corresponents a l'art barroc català a partir de la contrareforma. La temàtica religiosa va tenir un fort protagonisme a Catalunya al llarg del segle XVII, potenciada per la influència de les normes imposades pel Concili de Trento[11]. Entre els anys 1600 i 1750 l'art català es va caracteritzar per una gran riquesa creativa en tots els camps de la cultura. Encara que les mostres d'iconografia musical que ens han arribat són poques, el seu nombre i la seva qualitat són prou significatius per establir uns patrons ben definits, tal com es demostra en les pàgines següents d'aquesta tesi, contribuint així a un reconeixement més ajustat de la realitat.

Durant el barroc els principals centres de creació musical de Catalunya van ser els ambients religiosos, i l'esperit de la contrareforma va influir en el caràcter de les obres musicals. Trobem essencialment tres tipus de nuclis religiosos que promovien el mecenatge cultural al llarg del segle XVII: d'una banda, les esglésies parroquials que es trobaven escampades per tota la geografia catalana; de l'altra, les catedrals, especialment les de Barcelona, com ara Santa Maria del Mar; en darrer lloc, tal com veurem en aquesta tesi a través de les pintures que s'han conservat, el monestir benedictí de Montserrat, que

[11] El segle XVII serà el moment de la implantació d'ordes religiosos nous, de les restauracions arquitectòniques de moltes esglésies per adaptar-les als nous corrents estètics. És per això que es produiran molts retaules barrocs en substitució de la vella imatgeria romànica i gòtica. Durant el darrer terç del segle XVII van aparèixer noves vies de representació plàstica les quals van suposar l'entrada de nous models iconogràfics gràcies als canvis introduïts per les escoles que segueixen Caravaggio i Carracci. A la resta de la península es vivia el *Segle d'Or* i per aquest motiu trobem coincidències en l'estil de les obres, per la utilització dels mateixos gravats. Durant el segon terç del segle XVII la pintura afegirà noves solucions compositives iconogràfiques d'influència flamenca. Itàlia serà la dependència principal en un primer moment i el classicisme romà i bolonyès influirà en artistes catalans, ja sigui per mitjà de la utilització dels gravats o per la visió directa de les obres realitzades a Catalunya en els darrers anys del segle XVI. Entre els anys 1680 i 1705 Catalunya va viure una època de recuperació econòmica. Un signe clar d'aquesta recuperació va ser la proliferació d'encàrrecs artístics a la ciutat de Barcelona, com ara l'inici de l'església de Betlem l'any 1681, i els retaules de la catedral dedicats a sant Sever, sant Pacià, la Mercè i sant Marc. Després de la desfeta de 1714 es va produir un retrocés cultural que de mica en mica es va superar. L'any 1729 es va crear l'Acadèmia de les Bones Lletres.

es va consolidar com un dels grans centres musicals de referència com ara el monestir de Sant Cugat[12].

La iconografia musical religiosa a Catalunya va evolucionar d'un Renaixement tardà —on es poden situar les obres que seguien els gravats d'Albert Durer i altres gravadors, com ara les del pintor Pere Mates— fins al barroc més ple, que culmina amb el conjunt d'àngels músics de la *Capella dels Dolors* de Mataró, d'Antoni Viladomat[13]. En aquest capítol s'estudien dos programes iconogràfics dedicats a la Mare de Déu que inclouen imatges d'àngels músics: d'una banda, l'*Assumpció de la Verge* i per l'altra la *Coronació de la Verge*. També s'analitza la representació de *Santa Cecília*, els èxtasis i, en particular, les visions de diversos sants i la figura de *Sant Francesc***.** D'aquestes representacions se'n descriuen els temes iconogràfics i els tipus narratius, així com la seva evolució i el procés creatiu d'aquest tipus de figura iconogràfica[14].

Però l'eix central d'aquest capítol serà la descripció d'un dels programes iconogràfics de temàtica religiosa més singulars i originals que es conserven a Catalunya: les imatges de la *Mare de Déu de Montserrat acompanyada dels escolans*. Es tracta d'un programa iconogràfic únic que esdevé un testimoni de gran importància sobre la *praxi musical* d'aquest antic monestir benedictí català. Aquestes imatges segueixen uns models compostius que són fruit d'una consolidada tradició gòtica catalana, però el principal element que diferencia aquest conjunt de pintures dels models tradicionals i el converteix

[12] Cal afegir, però, que es desconeix el paper d'altres monestirs i convents a causa de la desaparició de gran part de la documentació amb la desamortització de Mendizábal de l'any 1835, que va afectar els béns de l'Església.

[13] Antoni Viladomat està considerat pels historiadors de l'art actuals el pintor més important del barroc català. Les seves pintures són principalment de temàtica religiosa, però també va conrear el retrat, la natura morta i la pintura mural. Destaca el cicle de sant Francesc a l'Antic convent dels franciscans o la Capella dels Dolors de l'Església de santa Maria de Mataró que estudiem en aquest capítol des d'un punt de vista iconogràfic.

[14] Els àngels músics esdevindran les figures iconogràfiques que trobarem més representades en la plàstica religiosa catalana, els quals es relacionaran amb la música durant aquest període. Representen criatures semidivines que han tingut difusió ja des de l'època clàssica. Els artistes cristians s'inspiren en la iconografia clàssica, anterior al cristianisme i són derivacions dels *erotes*, nens alats que tindran molt èxit en les representacions plàstiques durant el Renaixement. Són criatures espirituals que signifiquen missatgers.

en original és la incorporació, a partir del segle XVII, dels escolans cantant i tocant instruments musicals, una imatge simbòlica que connecta amb la realitat musical del monestir de Montserrat.

La segona part de la tesi, està dedicada a les representacions musicals profanes. Així, s'estudiarà com al llarg del segle XVIII el panorama artístic català es va beneficiar dels aires renovadors que va introduir la cort de l'arxiduc Carles d'Àustria, sobretot amb la introducció de les primeres representacions operístiques. S'analitzarà com, durant un període en el qual és manté l'absolutisme monàrquic, la burgesia catalana anirà adquirint cada vegada més pes social i anirà guanyant presència en els òrgans de poder polític i com a aquest fet quedarà reflectit en l'art català[15].

La música es va desenvolupar al llarg del segle XVIII com una activitat d'oci i d'entreteniment, i les seves representacions en l'art van ser patrocinades pels nivells més alts de les classes socials com ara els monarques, la noblesa o la burgesia. A diferència de la primera part de la tesi en la qual s'han estudiat les obres religioses que seguien les normes imposades per l'Església a partir del Concili de Trento, en aquesta segona part les obres plàstiques que s'estudiaran tindran en compte la figura del comitent civil —ja sigui el monarca, els nobles o els burgesos—, l'ideòleg que encarregava les obres als artistes i que moltes vegades influïa en el programa iconogràfic segons les modes que venien de països veïns; en especial, de França. El regnat de Carles III i tot el segle XVIII es va caracteritzar per una forta influència francesa en totes les arts com a conseqüència, d'una

[15] El paper dels particulars en la pràctica del mecenatge va ser important pel desenvolupament de l'art. Fet que portarà als pintors fins al reconeixement de la liberalitat de la pintura i els artistes deixaran del caràcter gremial gràcies, en part, a la fundació l'any 1775, de l'Escola de Dibuix de Barcelona, finançada per la Junta de Comerç de Barcelona que seguia la línia de l'Academia de San Fernando de Madrid que s'havia fundat per reial decret uns anys abans, el 1752. Vegeu: DD.AA. *Història de la cultura catalana. El set-cents*, vol. III, Edicions 62, p.67.

banda, de l'arribada de la dinastia dels Borbons i, de l'altra, del creixent prestigi cultural que va tenir França durant aquest període.

La tesi es tancarà amb les al·legories musicals de la *Màscara reial*, un conjunt de gravats que mostren l'exaltació d'un període concret de la història de Catalunya com és l'arribada de Carles III a Barcelona, i que esdevenen un punt i a part en la trajectòria de la història de l'art modern català.

L'última part d'aquesta tesi està dedicada al catàleg d'obres que conformen tota la recerca. Aquest catàleg s'organitza en dos grans blocs :

1) **Obres religioses**: corpus d'obres de temàtica religiosa que inclou les imatges d'àngels músics que trobem representades en escultures dels retaules catalans i en les representacions de la Mare de Déu de Montserrat acompanyada dels escolans.

2) **Obres profanes:** conjunt de representacions agrupades en diferents suports, com ara pintures, dibuixos i gravats. Representen diferents temàtiques com ara escenes de gènere o reials.

Cada obra té una fitxa-inventari amb informacions genèriques: el títol de l'obra, la cronologia, la tècnica i el suport, les mides i l'ubicació actual. A sota de les dades tècniques hi ha una descripció de l'escena , el número d'Iconclass i una descripció dels elements musicals que hi apareixen que serveix per fer una ordenació iconogràfica i per temes específica: àngels músics, escolans, sants, dansa, teatre i al·legoria.

I.

PROGRAMES ICONOGRÀFICS RELIGIOSOS

I.I ÀNGELS MÚSICS EN L'ART BARROC CATALÀ: UN RECORREGUT PER LA PINTURA I L'ESCULTURA RELIGIOSA DEL SEGLE XVII

Aquest capítol té com objectiu estudiar la figura de l'àngel músic com un tipus iconogràfic autònom, fer una descripció iconogràfica i iconològica i al mateix temps demostrar que forma part del discurs narratiu propi de l'obra d'art. Les publicacions sobre els àngels músics en la retaulística catalana barroca són escasses i fragmentades, centrades en l'aspecte organològic i en analitzar les praxis musicals sense fer esment en els programes iconogràfics dels que formen part.

Els àngels han estat representats en moltes obres artístiques al llarg dels segles i són molts els exemples que es podrien citar. Són fruit d'una llarga tradició, representen esperits purs, incorporals, invisibles com el vent els quals estan al servei de Déu i s'acosten als homes. L'aparença dels àngels en la iconografia és molt variada i va des de la figura masculina a la femenina, passant pels àngels nens[16]. Des del punt de vista organològic, els instruments que toquen els àngels sovint mostren les pràctiques interpretatives de l'època, però és una qüestió que depèn de l'estil artístic, de la seva intencionalitat i també de la qualitat de l'artista[17].

[16] Així, per exemple, l'àngel femení va ser una tipologia que va aparèixer a finals del segle XV; l'any 1478 Sandro Botticeli va pintar *La Verge amb el nen i vuit àngels* on aquests àngels femenins apareixen sense ales i amb roba llarga. En canvi, Rafael, a la seva *Madonna Sixtina* representa el tipus dels àngels nens amb ales.

[17] En les representacions antigues el més habitual era assignar instruments de corda als àngels seguint doctrines d'origen platònic que consideraven els sons dels instruments de vent com imperfectes i dissonants respecte a l'harmonia de les esferes planetàries i del cosmos sobrenatural. Més tard, però, els artistes van començar a introduir més instruments, dels quals destaquen la varietat sonora.

Si bé aquesta tesi doctoral està centrada en pintura, s'ha considerat que era important destacar el paper de les figures escultòriques dels àngels músics i la seva utilització com elements decoratius i simbòlics que donen èmfasi al programa iconogràfic del retaule[18].

S'estudiaran cinc exemples de retaules barrocs catalans, en concret els de Cadaqués, Igualada, Arenys de Mar, el monestir de Sant Cugat del Vallès i Sant Feliu de Codines, en els que hi ha representades les figures d'àngels músics acompanyats d'instruments musicals, i que segueixen les modes de la música religiosa de l'època barroca catalana. També s'estudiaran dos grans programes iconogràfics pictòrics barrocs que tenen un fort contingut musical expressat a través de les figures dels àngels músics: la Capella dels Dolors de Mataró, obra del pintor setcentista Antoni Viladomat i la Casa de Convalescència de Barcelona i es demostrarà que la iconografia musical estava present en moltes representacions i que la música formava part de la vida religiosa catalana fins al punt que els artistes de l'època la utilitzaven en les obres d'art.

[18] El retaule va ser el suport artístic que va tenir una presència més significativa dins el mercat artístic català entre els segles XVI i XVII i també durant la primera meitat del segle XVIII. Servia per glorificar la mesa de l'altar i el misteri eucarístic que s'hi oferia i també s'havia d'entendre com una ofrena dels feligresos als sants, a la Mare de Déu o a Jesucrist. A Catalunya el trobem decorant esglésies parroquials, conventuals, catedralícies i fins i tot capelles particulars. Vegeu*: Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792*. Catàleg de l'exposició del Museu d'Art de Girona, del 15 de juliol al 10 de desembre de 2006. BOSCH, Joan, "*L'art del retaule: els recursos inventius*" a *L'Època del Barroc i els Bonifàs*. Actes de les Jornades d'història de l'art a Catalunya. Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006.pp. 189-205.

I.I.I Els àngels músics en el corpus d'imatges barroques catalanes: les fonts literàries principals.

La tradició de representar àngels músics cantant i tocant instruments es remunta a la baixa edat mitjana i continua durant el renaixement i el barroc[19]. Els primers tractats d'angeologia que trobem a Catalunya són l'*Ars Angelica,* de l'any 1227 (que es coneix a través de Ramon Llull) i el *Llibre dels àngels* de Francesc Eiximenis, que data de 1392[20].

L'ordenació que proposen aquests dos tractats situen els àngels músics en els darrers graons de l'ordre còsmic. Francesc Eiximenis fa al·lusions a la jerarquia que segueix l'ordenament social dels homes a conseqüència dels àngels, els quals estan classificats en ordres superiors i inferiors i entre ells circula l'harmonia. En aquest tractat els àngels són presentats com els encarregats de lloar la divinitat de Déu i de Maria mitjançant el cant i la música. D'aquí ve que en moltes representacions marianes els àngels apareguin amb molts instruments musicals.

Tanmateix, els textos de Llull i d'Eiximenis tenen els seus precedents remots en textos apòcrifs de l'antiguitat i de l'alta edat mitjana. Durant el barroc les jerarquies angèliques dividien les diferents funcions dels àngels al cel. Els àngels amb instruments musicals es trobaven en les representacions del paradís, escenes bíbliques o hagiogràfiques. A partir del segle XIII es va seguir la descripció dels àngels músics de la *Llegenda àuria* de Jacob

[19] Els exemples conservats a Catalunya han estat estudiats en els darrers anys pel Dr. Jordi Ballester que fa una aproximació als instruments representats durant l'època medieval. Vegeu: BALLESTER, Jordi. *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó (1350–1500): els cordòfons*. Els llibres de la frontera, 2000.

[20] Francesc Eiximenis (Girona, 1327/32–Perpinyà, 1409) va ser un frare franciscà que ha esdevingut un punt de referència per entendre la societat, la cultura i la literatura catalanes dels segles XIV i XV. La seva extensa obra té com a objectiu principal l'educació religiosa, filosòfica i civil dels laics. A banda de les obres llatines, adreçades a un públic universitari o eclesiàstic, destaca l'enciclopèdia *Lo Crestià*, de la qual només es coneixien els volums *Primer*, *Segon*, *Terç* i *Dotzè*, escrits entre 1379 i 1386. D'altres obres en català són el *Llibre de les dones* (1396), la *Vita Christi* (escrita abans de 1403) o el *Llibre dels àngels* (1392), l'obra més llegida, impresa i traduïda. Es un tractat d'angeologia escrit a València i dedicat a mossèn Pere Artés. Va ser una obra que volia estendre la devoció als àngels i el cristianisme. Vegeu: DD.AA. *Història de la literatura catalana*, vol. 2. Barcelona: Ariel, 1964, p. 313–376; MARTÍ, Sadurní. *Àngels e demonis*. Barcelona: Quaderns Crema, 2003.

de la Voràgine escrita entre els anys 1253–1270 i també es va continuar amb l'Antic i el Nou Testament[21].

Segons les descripcions de Llull i Eiximenis, entre d'altres, els cors d'àngels estan formats per una jerarquia dividida en diferents nivells segons la seva proximitat amb Déu. Així, els serafins i els querubins són els que estan al voltant del tron de Déu i vetllen per l'*Arca de l'aliança*; després hi ha una segona jerarquia que vetlla i governa les comunitats humanes, es tracta de les *Virtuts* i les *Potestas* i una tercera jerarquia que són els encarregats de portar a terme els missatges als homes i està formada pels arcàngels: Miquel, Gabriel, Rafael, Uriel, Bonaquill, Sealtiel, Jehudiel, Peliel i Raziel i també pel àngels que custodien una persona en particular[22].

I.I.II La disposició dels àngels músics en els retaules barrocs catalans: la música celestial.

El retaule de Cadaqués està dedicat a la *Mare de Déu de l'Esperança*, patrona del poble de Cadaqués (imatge 1). Construït entre els anys 1725 i 1788 va ser obra de Pau Costa, autor també del retaule d'Arenys de Mar[23]. Està presidit per la imatge de la Mare de Déu de

[21]Aquests textos estan inspirats en textos apòcrifs de l'Antiguitat i de la baixa edat mitjana. Especialment rellevant és el text de *Pseudo-Dionís Aeropagita* (segles V-VI) on parlar per primera vegada de la jerarquia celestial (Dion Ar. CH 4, 4, 181b). L'any 1275 Jacob de la Voràgine (1230–1298) va escriure la *Llegenda àuria*, una compilació de les vides dels sants, les llegendes de la Mare de Déu i altres històries que fan referència als dies festius de l'Església. Ha tingut una forta influència en els programes iconogràfics de l'art cristià. A Catalunya aquesta col·lecció de textos medievals que descriuen la vida dels sants es coneixia amb el nom de *Flos sanctorum* i va ser el model que es va seguir en els programes hagiogràfics. Per exemple, la trompeta fa referència al poder de Déu; els instruments de corda representen la divinitat; la percussió, la música profana o l'arpa i la cítara que acompanyen el rei David. Les primeres edicions catalanes amb el títol *Flos sanctorum* daten de 1494.VEGEU: VORÀGINE, I., *Llegenda àuria*, a cura de Nolasc Rebull, Olot, 1976. Edició del manuscrit de Vic del segle XV. Versió catalana de l'original llatí del segle XIII. Cal afegir que a la *Llegenda àuria* hi ha una part dedicada a la *Nativitat de Crist* (capítol VI) i a l'*Adoració dels Mags* (capítol XIV) on se citen els càntics angèlics. Vegeu: GUDIOL, J., *Catàleg dels Llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich*, Barcelona, 1934.

[22] Des del segle I dC s'han trobat textos que fan referència als cors de cinc àngels; per exemple, la primera font és sant Pau, que cita un cor format per cinc àngels; al segle VI Pseudo-Dionís l'Aeropagita fa un tractat sobre jerarquia angelical i estableix nou cors; al segle IX Jean Scotto Eurígena tradueix el tractat al llatí i ja en el segle XIII sant Tomàs d'Aquino reforça la idea anterior.VEGEU: "*Corpus dionysianum*" que està format per tres tractats: *Los nombres divinos, La jerarquía celeste* i la *Jerarquía eclesiástica.* La jerarquía celeste que proposa Pseudo-Dionís està formada per tres categories angèliques que fan de missatgers entre Déu i l'home.

[23] Pau Costa va néixer a Vic l'any 1672. La seva obra màxima és el retaule de Santa Maria d'Arenys de Mar que data del 1709. Va morir el 1728 mentre treballava en el retaule de Cadaqués. Autor de nombrosos retaules barrocs, entre els anys

l'Esperança amb diverses escenes marianes al voltant, i coronat amb la de sant Tomàs. La seva imatge ocupa un lloc destacat al carrer central, que constitueix l'eix del retaule. La resta d'imatges i de relleus historiats estan col·locats en ordre importància d'acord amb la jerarquització iconogràfica que caracteritza els retaules. Al sòcol s'hi pot veure santa Bàrbara, santa Rita, sant Pere i sant Pau, mentre que els laterals els ocupen els quatre evangelistes. Hi destaquen dues grans columnes sostingudes per dos atlants vestits de pescadors.

1706 i 1712 va fer el retaule d'Arenys de Mar que enllaça amb les obres que estem tractant pel seu motiu iconografic: l'*Assumpció de la Verge* i els àngels músics. Aquests dos retaules que s'han conservat són considerats els màxims testimonis del barroc escultòric català que es van fer a Catalunya al llarg dels segles XVII i XVIII, però desgraciadament els fets de l'any 1936 van comportar la desaparició d'una part important de les obres escultòriques d'aquest període. Vegeu: PÉREZ, A.; VEHÍ, J. *El retaule de Cadaqués*. Barcelona: Pòrtic, 2001 i GARRIGA, Joaquim., *"L'edifici de Santa Maria d'Arenys"* a Joan Bosch, *"L'esplendor de Santa Maria d'Arenys"*, Barcelona, Pòrtic 2004, p.32-33. La signatura del primer contracte va tenir lloc el 23 de novembre de 1723. Hi van signar: d'una banda Pau Costa i Joan Torras, i de l'altra Pere Alferes, Pere Banús, Joseph Bohera, Joan Baptista Cabrissas i Francesc Tuegols. Vegeu: PÉREZ, A.; VEHÍ, J. *El retaule de Cadaqués* [...], *op. cit*. p. 35.

Imatge 1. Pau Costa,
Retaule major de l'església de Santa Maria de Cadaqués
1728
Fusta daurada i policromada.

Els angels músics acompanyen la *Mare de Déu de l'Esperança* en el moment de la *Coronació*, si bé també es troben en tots els episodis de la vida de Maria i s'escampen per diferents elements arquitectònics del retaule: columnes, entaulaments i motllures. La majoria d'aquests àngels nens són representacions cristianes d'*Eros*, rodonets, van despullats i tenen la pell blanquinosa (imatge 2).

El fet que siguin àngels nens troba la referència en la mitologia grecoromana i les ales serveixen per remarcar que l'àngel és un missatger celestial. Es desconeix si Pau Costa disposava de models italians de l'estil de Rafael, però es podria suggerir la hipòtesis d'una possible relació d'aquests àngels escultòrics amb els *putti* italians que remeten a la representació que en va fer Rafael a la *Madonna Sixtina* (imatge 4)[24].

[24] També coneguda com *La Madonna di Santo Sisto*, va ser un encàrrec del papa Juli II per l'església de sant Sisto, a Piacenza. Vegeu: ESAAK, Shelley. *The Sistine Madonna by Raphael.* Art History.

Imatge 2 i 3. Detall dels àngels del retaule de Cadaqués amb els dos *putti* de la *Madona Sixtina* de Rafael.

L'àngel trompeter aïllat (imatge 3) és un tipus iconogràfic que forma part de la tradició de les imatges cristianes el qual arranca ja del mateix Evangeli de sant Mateu *: "Ell enviarà els seus àngels que, al so d'una trompeta potente, reuniran els seus elegots des dels quatre vents, d'un extrem a l'altre del cel"* (Mt 24, 31). Un text semblant el trobem a l'Apocalipsi, on se cita un gran instrument de vent com a expressió del poder i la voluntat divins (Ap. I-9-11; 4-1). En el mateix *Llibre de les revelacions,* les trompetes apareixen també en mans dels set àngels que provoquen a cada toc forts estrèpits portant la humanitat al caire de l'extinció i anunciant el Judici Final: l'àngel trompeter s'ha transformat en el primer d'aquells tres àngels del capítol 14 de l'Apocalipsi, el qual portava el llibre de l'Evangeli etern per pregonar-lo als pobladors de la terra dient: *"Vaig veure un àngel que volava altíssim dalt del cel. Portava una bona nova eterna que havia d'anunciar als habitants de la terra: a totes les nacions, tribus, llengües i pobles. I deia amb veu forta: "Reverencieu Déu i doneu-li Glòria, perquè ha arribat l'hora del seu judici"* (Ap. 14, 6-7).

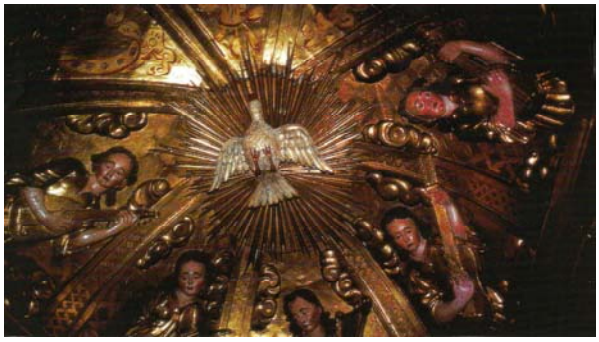
Quan citen la música dels àngels, els testimonis bíblics fan referència al so de les ales semblant a la veu del Tot Poderós, i a les trompetes de l'Apocalipsi i del Judici Final. Els

textos apocalíptics expliquen com amb cada toc de trompeta s'esdevenia un cataclisme que assenyalava que la fi dels temps era a tocar[25].

El cor d'àngels músics que envolta l'Esperit Sant en l'escena de la *Coronació*, en canvi, és ben diferent. Les figures no porten ales, fet que fa dubtar sobre la intenció de l'artista de representar un cor d'àngels o simplement una agrupació de músics. Però donat que els músics estan representats en un dels moments més importants de l'acció que descriu aquest retaule, la *Coronació*, fa pensar que, efectivament, es tracta d'àngels i que l'artista volia remarcar la separació entre la terra i el cel, representant la música celestial i no pas la música humana, fet que quedaria demostrat perquè es troben situats en un espai ampli, una fornícula coberta per una cúpula.

[25] El Judici Final és un tema habitual en la pintura religiosa de diferents èpoques i, malgrat les particularitats de cada autor i estil, acostuma a seguir una mateixa composició. Jesús apareix al centre, dividint el quadre en dues meitats, que representen el cel i l'infern, amb multitud d'ànimes a cada indret representant els salvats i els condemnats amb diversos signes al·legòrics. Poden acompanyar a Jesús diversos personatges, com la seva mare o els àngels i a la banda infernal poden aparèixer dimonis i monstres. Vegeu: Ap. VIII.6.

Aquest grup d'àngels formen un cor o una orquestra celestial i toquen instruments de corda. Es tracta de cinc àngels que simbolitzen la cort celestial del *regne del cel*, sovint represent com la transposició d'una cort reial de l'època en la que la música era indispensable per a celebrar esdeveniments importants (imatge 4).

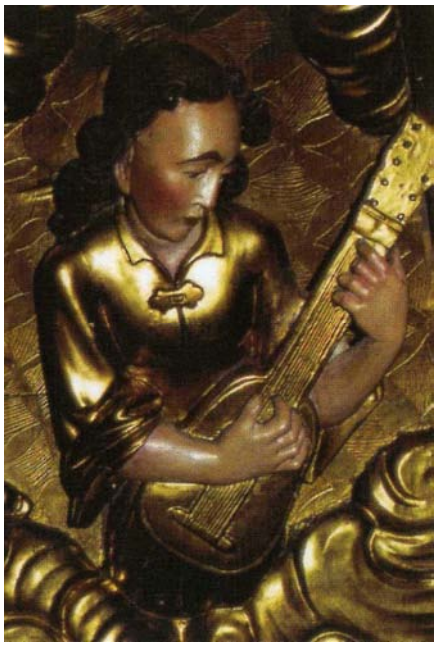


Imatge 4. Pau Costa.
Detall del *Regne del cel*
Retaule major de l'església de Santa Maria de Cadaqués
1728
Fusta daurada i policromada.

D'altra banda, els àngels músics agrupats en cors i conjunts instrumentals acompanyen episodis de la vida de la Mare de Déu, de Crist i dels sants es troben també en representacions del *paradís*. Segons la concepció pitagòrica i neoplatònica represa després per Boeci i sant Agustí i transmesa poc després pel pensament humanista, els àngels músics representen simbòlicament el conjunt harmoniós de les relacions numèriques sobre el qual Déu va construir l'univers, i representen el punt d'intersecció entre l'harmonia de les esferes celestes i la realitat que ens envolta.

Durant l'edat mitjana la música instrumental va ser considerada inferior a l'expressió del cant, però tot i així gran part de la música angèlica s'ha representat iconogràficament de forma instrumental i això respon al fet que aquestes imatges estaven carregades d'un fort contingut simbòlic. A més Pau Costa segueix la tradició d'origen platònic per la qual cosa representa intruments de corda ja que els de vent eren imperfectes i dissonants respecte l'harmonia de les esferes. Els dos àngels que es troben a la seva esquerra toquen guitarres, instrument que tenia una sèrie de variants a l'època en què s'esculpí el retaule. Així, en el

cas de l'àngel que es troba a l'extrem, la caixa de la seva guitarra té aparença de llaüt, però es reconeix que es tracta d'una guitarra perquè té cinc cordes, igual que la guitarra de l'àngel del costat. Si bé hi ha molts llaüts del segle XV que també tenen cinc ordres i trasts i no es pot descartar aquesta hipòtesi, una de les raons que justifica que es tracti d'una guitarra és el fet que tingui trast. La guitarra del retaule de Cadaqués s'aprecia clarament la intenció de l'artista de representar la manera que es tocava aquest instrument i que es pot comparar amb l'exemplar de guitarra de cinc ordres que es conserva al Museu de la Música de Barcelona (imatges 5 i 6).



Imatge 5. Pau Costa
Detall de l'*Àngel músic tocant la guitarra*
Retaule major de l'església de Santa Maria de Cadaqués
1728
Fusta daurada i policromada.

Una de les guitarres barroques que millor es conserva és la que es troba al Museu de la Música de Barcelona, coneguda com la *guitarra dels Lleons*, per la decoració que té a la taula harmònica, va ser construïda a la Península Ibèrica cap al 1700 (imatge 6). El fons de la guitarra i la seva taula harmònica estan units per mitjà de riscles o costats i en el centre

de la taula hi ha un orifici circular i en la part inferior de la taula harmònica hom troba el pontet, la seva afinació va del greu a l'agut i és mi, la, re, sol, si, mi. El quart i cinquè ordre podien octavar-se afegint bordons, segons l'estil de la música a interpretar[26].

Imatge 6 La guitarra dels Lleons
c.1700
MDMB 639

La guitarra esdevé un instrument habitual en la iconografia musical barroca catalana dels segles XVII i XVIII, coincidint precisament amb l'auge d'aquest instrument que a partir del segle XVII és especialment apreciat per la societat de l'època.

[26] La guitarra és un instrument de corda pinçada. En la classificació Horbonstel-Sachs, cordòfon compost que pertany a la família dels llaüts amb mànec. En la iconografia catalana del segle XV hi ha representacions, sobretot en retaues marians. Durant el segle XVI a guitarra era de mida petita amb set cordes repartides en quadre ordres, tres de dobles i un, el més conegut, simple, trast mòbils de budell i forma semblant a la viola de mà. La guitarra de cinc ordres va ser el resultat de l'addició d'un ordre de cordes a la guitarra renaixentista. A finals del segle XVI es va convertir en un dels instruments més populars i s'utilitzava tant en el teatre, acompanyant les cançons, com en els ambients cortesans.

Un altre retaule que conté àngels músics és el retaule d'Igualada, obra del vigatà Jacint Morató (1683-1736) i del manresà Josep Sunyer (c. 1673-1751) es troba a l'interior de l'església de Santa Maria, coneguda també com l'Església Gran (imatge 7)[27]. La primera traça del retaule major d'Igualada es conserva al Gabinet de Dibuixos i Estampes del MNAC. És un dibuix que s'ha relacionat amb aquest retaule perquè porta la data de 1704 escrita. Fins després de la Guerra de Successió no es va poder tirar endavant el projecte de construcció d'aquest retaule, que es va formalitzar el 1718.

El retaule de Santa Maria, consta de tres nivells clarament diferenciats: el centre, és presidit per la figura de la Immaculada Concepció que, portada per uns àngels, està situada dins una fornícula. Pels costats, la maredeu és flanquejada per les figures dels seus pares, sant Joaquim i santa Anna, sota les quals, hi ha uns medallons que representen dos passatges de la vida de la Verge: les noces i la presentació. La imatge de la Verge està coronada per un colom que representa l'Esperit Sant, damunt el qual hi ha un medalló amb el Pare Etern. Al segon pis del retaule destaquen les imatges de sant Faust i sant Roc, vinculats al devocionari tradicional d'Igualada. Ambdues figures són flanquejades per quatre àngels músics, propis de la imatgeria barroca que toquen la guitarra, la viola de

[27] Jacint Morató i Soler (Vic, 1683 - Solsona, 1736) va ser un escultor i arquitecte català, fill de Josep Morató i Pujol i membre de la saga d'els Morató. Format com a arquitecte, però paulatinament va anar especialitzant-se en la feina de la talla escultòrica, en la qual va assolir un alt nivell de qualitat que li va proporcionar un ampli reconeixement per tot el Principat. Aquest reconeixement es va traduir en encàrrecs escultòrics en terres gironines, barcelonines i, fins i tot, del Rosselló. Després de rebre l'encàrrec del retaule de la capella de la Mare de Déu del Claustre de la Catedral de Solsona, es va va establir en aquesta ciutat. Obres rellevants: El 1704 projectà i realitzà, conjuntament amb Josep Sunyer, el retaule de l'altar major de l'Església de Santa Maria d'Igualada.També conjuntament amb Josep Sunyer, l'altar major de l'Església de Santa Clara de Vic. El 1723 projecta el retaule de l'altar major de l'església de Cadaqués, obrat el 1763 sota la direcció de Pau Costa. La seva obra cabdal, però, és el parament de la citada capella de la Mare de Déu del Claustre que va ser destruït per les tropes napoleòniques el setembre de 1810. Durant la Guerra Civil va ser desmuntat i parcialment destruït. Acabat el conflicte, va ser reconstruït sota la direcció de Cèsar Martinell i amb l'ajut d'un llegat de l'industrial Artur Garcia Fossas. L'última restauració de Santa Maria, en la dècada de 1980, va tenir com a resultat una nova intervenció sobre el retaule. Els elements que configuren l'església són el resultat de diferents etapes constructives i, per tant, responen a diverses influències estètiques.. Vegeu : AVELLÍ, Teresa., "Noves aportacions al catàleg de l'obra de Jacint Morató", a *Locus Amoenus*, 8, 2006-2007.

gamba i que també podria ser un violó (perquè no sembla tenir les espatlles caigudes propies de la família de les violes), l'arpa i el violí, tots ells instruments de corda. D'aquests instruments, de les seves tipologies, de la iconografia de la seva representació se'n parlarà a partir de la pàgina 28.

Al pis superior, el retaule és culminat per la figura de sant Bartomeu apòstol, patró d'Igualada, el Sol i les portes de Jerusalem. Simbòlicament, tot aquest conjunt està sostingut a la part inferior per quatre atlants de marbre, que representen les diferents estacions de l'any. A les parets laterals hi ha dos plafons escultòrics, coronats per l'escut de la ciutat, que representen l'epifania i l'adoració dels pastors.

Imatge 7. Jacint Morató i Josep Sunyer
Retaule major de la basílica de Santa Maria d'Igualada
1688
Fusta daurada i policromada.

Un altre retaule és el que es troba situat a la capella de sant Benet del monestir de Sant Cugat del Vallès, dedicat al fundador de l'orde que seguí el monestir, sant Benet. Obra dels

escultors Francesc Santacruz i Artigues i Francesc Santacruz i Gener, pare i fill, i del santcugatenc Josep Sala i Gener, fillastre del primer, que hi va treballar l'any 1688 (imatge 8)[28].

La imatge central és de sant Benet de Núrsia, envoltat d'escenes que representen diferents moments de la seva vida. L'any 1735, el pintor Joan Grau va fer les pintures del retaule que juntament amb d'altres de la capella completaren el conjunt. Cal apreciar la figura central de la capella: El *Trànsit* o la *Glorificació* de sant Benet amb el gran escut del monestir amb el castrum coronat i voltat d'àngels. A sota hi ha una imatge de la Puríssima, en alabastre, datada del 1758.

Imatge 8. Francesc Santacruz i Artigues i Francesc Santacruz i Gener
Retaule de la capella de sant Benet
Monestir de Sant Cugat del Vallès
1688
Fusta daurada i policromada.

[28] Francesc Santacruz i Artigues (1665-1721) va ser un escultor del barroc català i un dels fundador del gremi d'escultors de Barcelona. Es va formar al taller de Pere Serra i al 1675 va començar a treballar a la cúpula de la capella de sant Benet del monestir de Sant Cugat, després va realitzar aquest retaule. Va pendre part activament juntament amb Domèncec Rovira, als plets per aconseguir un gremi independent d'escultors i l'any 1680 Carles II va permetre la creació de la cofraria dels Sants Màrtirs escultors el que va fer que assolissisn l'emancipació dels ensambladors i poguessin contractar els seus treballs i encàrrecs. Vegeu: MARTIN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca a Espanya 1600-1770*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983. ISBN 84-376-0392-7.

D'aquest retaule destaquen les figures d'àngels músics que toquen la guitarra situats als laterals del segon pis (imatge 9). La guitarra espanyola de cinc ordres va ser el model més estès, tal com s'ha pogut veure en els diferents exemples plàstics que s'han tractat en aquest capítol i que tenen en comú que es troben a Catalunya. Així els àngels músics que toquen la guitarra del retaule de Cadaqués, de l'església de la Santa Cova de Manresa o la pintura de Pere Cuquet (que més endavant es descriuran amb més detall)[29] demostren la relació que hi havia entre els luthiers establerts a Barcelona a principis del segle XVIII. Cal destacar que Barcelona es distingia com una de les capitals amb més luthiers del sud d'Europa, amb diverses nissagues familiars dedicades a la construcció d'instruments[30].

[29] Vegeu: PÉREZ, A., *El retaule de Cadaqués*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 2001

[30] Distribuïts per gremis, destaquen noms com Josep Massegué i Pere Elies. Vegeu: PINTÓ, Ramon., *Noves aportacions a l'estudi dels luthiers catalans* (segles XVI al XVII) a "Revista Catalana de Musicologia".

Imatge 9. Francesc Santacruz i Artigues i Francesc Santacruz i Gener
Detall de l'àngel músic que toca l un cordòfon de cinc ordes.
Retaule de la capella de sant Benet
Monestir de Sant Cugat del Vallès
1688
Fusta daurada i policromada

Un altre exemple d'un àngel músic que toca la guitarria seria el retaule de Sant Feliu de Codines (imatge 10). Aquest retaule va ser pintat a l'oli per Pere Cuquet, entre els anys 1636 i 1637 i representa un testimoni iconogràfic musical de primer nivell per estudiar la pintura catalana de la primera meitat del segle XVII. Cada taula representa una escena de la vida de sant Feliu. Les escenes representades són: la detenció de sant Feliu, sant Feliu a la presó i encadenat i confortat pels àngels músics (taula d'estudi en aquesta tesi doctoral), sant Feliu lligat a una columna, en el moment de ser flagel·lat i la darrera taula representa el martiri del sant penjat de cap per avall. Actualment les quatre taules estan col·locades a les parets laterals del prebisteri de l'església parroquial de Sant Feliu de Codines. La taula amb iconografia musical és la que representa el moment en el qual sant Feliu està a la presó acompanyat per àngels músics que toquen instruments musicals.

Els àngels que custodien una persona en particular, representats en edat infantil o juvenil, amb ales i amb els cabells daurats, són cantors i músics. El fet que estiguin sobre els núvols serveix per remarcar el moment de visió que té en aquell moment el sant i donar-hi més espectacularitat[31].

[31] Segons Joan Bosch el programa iconogràfic d'aquest retaule no està basat en la *Llegenda àuria* sinó de la *Historia general de santos y varones* del P. Antonio Vicenç Domènech (1553-1607). Vegeu: BOSCH, J. *Novetats a l'entorn de pintor Pere Cuquet. Les teles del retaule major del Carme de Manresa dins El barroc català* a Jornades sobre el barroc català. Col·legi Universitari de Girona, 1998. Edicions dels Quaderns Crema, pp. 289-306.

Fins ara s'ha dit que els instruments de corda eren els propis dels àngels però aquesta taula demostra que al llarg del segle XVII es va produir una evolució iconogràfica que va suposar un canvi en els models de representació i que els instruments de vent es van incorporar en les representacions angèliques.

Imatge 10. Pere Cuquet
Sant Feliu a la presó confortat pels àngels músics
Retaule del martiri de sant Feliu
Església parroquial de Sant Feliu de Codines
1636-1637
Oli sobre tela

Si ens fixem en la representació del cordòfon del retaule de Pere Cuquet es podria considerar que es tracta d'una guitarra de cinc ordres per la forma de la caixa (imatge11) on s'hi pot apreciar certa influència del model italians, segurament arribats a Catalunya a través dels gravats, l'àngel músic sembla que toqui en estil *rasgueado*[32].

[32] El llenguatge de la guitarra barroca apareix imprès per primera vegada a *Il primo, secondo, e terzo libro della chitarra spagnola* que va publicar Giovanni Paolo Foscarini cap al 1630. Aquest llenguatge va assolir la maduresa amb la sèrie de publicacions de Giovanni Battista Granata i, sobretot, Francesco Corbetta qui el va adoptar en *Varii Capricii per la Chitarra Spagnola*, publicat a Milà el 1643 i *Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola*, publicat a Brussel·les, el 1648.

Imatge 11. Pere Cuquet
Detall de tres àngels músics.
Retaule del martiri de sant Feliu
Església parroquial de Sant Feliu de Codines
1636-1637
oli sobre tela

El primer tractat català de guitarra va aparèixer l'any 1586, obra del metge Joan Carles Amat és *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y mollados, con estilo maravilloso* (imatge 11)[33].

Amat explica com s'utilitza aquest instrument per fer els acompanyaments i com es fa la *música golpedada* que és un tipus d'acords fets per la mà esquerre i *rasquejats* per la mà dreta i durant el segle XVII la guitarra barroca combinarà les dues tècniques el *rasquejat* i el *puntejat* i fou escrita en xifra fins al segle XVIII [34].

[33] Joan Carles i Amat (Monistrol de Montserrat, 1572-1642), escriptor, metge i guitarrista català. Va escriure el primer tractat de guitarra titulat *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y mollados, con estilo maravilloso*, editat a Barcelona el 1586.

[34] La procedència de la guitarra és incerta; han estat apuntats un origen oriental o bé la derivació de les cítares gregues i romanes. Per bé que, pròpiament, va ser creada al Renaixement, a l'època medieval apareix citada en diverses fonts literàries i documentals. En el *Libro del buen amor*, per exemple, cita la *guitarra ladina* i la *guitarra moris*ca, tot i que hi ha múltiples teories sobre els instruments als quals fan referència aquests termes. Vegeu: BALLESTER, Jordi, *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó. Els Cordófons*, Editorial Llibres de la Frontera, 2000

GUITARRA
ESPAÑOLA, Y VANDOLA
en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso.
Y PARA PONER EN ELLA QUALquier tono, se pone una tabla, con la qual podrà qualquier sin dificultad cifrar el tono, y despues tañer, y cantarle por doze modos. Y se haze mencion tambien de la Guitarra de quatro ordenes.
Gerona: Por Joseph Bró, Impresor.

Imatge 12. Joan Carles Amat és *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y mollados, con estilo maravilloso,*

Un altre intrument de corda que es pot observar al retaule de Cadaqués i d'Arenys de Mar, és l'arpa, un cordòfon que també era present a les capelles de música de les esglésies al llarg del segle XVII[35]. El retaule d'Arenys de Mar, va ser projectat el 1636 per l'escultor Antoni-Joan Riera i el 1706 es va desmuntar part del retaule i es va encarregar a l'escultor Pau Costa. Construït de nou entre els anys 1706 i 1711 (en plena Guerra de Successió) el seu programa iconogràfic està dedicat a l'*Assumpció de la Mare de Déu*. El retaule mostra diversos passatges de la vida de Maria, envoltats de sants i àngels i en un lloc preeminent hi ha sant Zenó, patró d'Arenys de Mar. Però en aquest retaule hi destaca un àngel músic que aguanta una arpa. Representa un tipus d'instrument harmònic molt utilitzat durant el barroc per fer l'acompanyament coral de la capella de música, al costat d'altres instruments. L'arpa és un intrument de corda pinçada, on les cordes, estan fixades per un extrem a una caixa de ressonància i per l'altre a un mànec corbat i poden vibrar entre els

dos punts de subjecció. Les primeres referències iconogràfiques de l'arpa provenen de l'època medieval. Un dels motius iconogràfics mes repetits durant aquesta època és el rei David tocant l'arpa.

Imatge 13. Pau Costa
Detall de l'àngel músic tocant l'arpa
Retaule major d'Arenys de Mar
1706-1711
Fusta daurada i policromada

Però en aquest cas l'àngel és femení, i està esculpit amb una túnica blanca i llarga que simbolitza que ha rebut la llum divina. La tipologia d'àngels músics femenins vestits amb llargues túniques amb drapejats segueix les influències d'època grega i esdevenen veritables *nikes* gregues, és el que podem apreciar al retaule. En canvi, els àngels nens que apareixen al retaule de Cadaqués van vestits amb diaques fet que podria fer suposar que es tractés d'una influència religiosa de l'època gòtica (imatge13).

I.I.III Tres exemples pictòrics de programes iconogràfics catalans amb àngels músics.

La *Coronació de la Verge* va ser un tema molt representat en l'art barroc català tal com s'ha estudiat en el retaule de Cadaqués. Aquest programa iconogràfic es va popularitzar fruit d'un augment general de la devoció mariana durant l'època gòtica. L'escena correspon a l'episodi final de la *Vida de Maria*, i segueix després amb la seva *Assumpció* i *Dormició.* Les principals fonts literàries que en fan referència corresponen al *Càntic dels càntics* (4.8), als *Salms* (44.11-12) i al *Llibre de la revelació*. Dins d'aquest episodi trobem la citació literària que fa referència a la presència d'àngels músics acompanyant la Mare de Déu.

Una de les representacions de la *Coronació de la Verge* més important que hi ha del barroc català és la que es troba en la volta de la capella de la Casa de Convalescència de l'Hospital de la Santa Creu a Barcelona. Edifici civil del segle XVIII destinat a la convalescència dels malalts i que es va inaugurar els dies 24 i 25 de gener de 1680. L'edifici es va poder construir gràcies a l'impuls civil de l'època, diversos ciutadans i famílies benestants van deixar els seus béns a l'institució i als "pobres convalescents". Això els va otorgar el títol de fundadors i des d'aleshores, els seus escuts d'armes de les famílies apareixen com elements decoratius per tot l'edifici[36].

[36] La Casa de Convalescència de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona actualment és la seu de l'Institut d'Estudis Catalans i és un dels més antics d'Europa que data del segle XVII. Hi anaven els malalts que tot hi haver-se curat, necessitaven un temps per refer-se i no tenien ningú que en pogués tenir cura. Fins el 1655 era un servei de l'hospital General de Barcelona i del Principat. I va sorgir com a complement d'aquest hospital. L'edifici es va poder portar a terme gràcies als donatius que va rebre i el 1680 es va inaugurar. De planta renaixentista i decoració barroca, destaca el pati interior amb una cisterna al mig. Vegeu: GARCIA I DOMÈNECH, Rosa Maria i ESCLUSA, Lina. *Les pintures de la Casa de Convalescència de Sant Pau. Barcelona*. 1975, pp. 209-219.

Les pintures de la volta de la capella de la Casa Convalescència mostren quatre històries de sant Pau, representades sota una gran cúpula que simbolitza la glòria celestial (imatge 14).

Imatge 14. Josep Bal
Cúpula de la Casa de Convalescència
Hospital de la Santa Creu de Barcelona
1703
Pintura al fresc

El programa iconogràfic gira al voltant de la vida d'aquest sant i les virtuts cardinals i teologals. A la volta hi ha representada la Verge envoltada per una cort celestial. Durant molt de temps s'ha considerat que Antoni Viladomat (pintor que parlarem tot seguit) havia estat l'encarregat de realitzar aquestes pintures de l'any 1703. Tanmateix, estudis recents es decanten per Josep Bal. Tal com es llegeix en el *Llibre de cauteles* que va del 1681 al 1708: "*pagadas a Joseph Bal pintor y al dit p. lo treball, colors, y demes recaptes de aver*

pintat la Capella del gloriaos St. Pau de dita Conualescencia"[37]. Sigui qui en sigui l'autor, en una de les voltes hi ha representada la *Coronació de la Verge* acompanyada d'una cort celestial amb àngels músics i converteix aquesta obra en un clar exemple de la representació de la música celestial a partir del models.[38].

En la música es va veure reflexat amb la policolaritat, una de les maneres de mostrar el contrast, consistent en estructurar el so en blocs (anomenats cors) ja fossin vocals o instrumentals, disposats en l'espai responent a una concepció teatral, espectacular[39]. En aquestes pintures hi ha dos àngels que aguanten partitures; això fa que es puguin identificar com a àngels cantors i afirmar que es tractava de la representació de la música amb una disposició que evoca la música coral religiosa terrenal.

Les primeres representacions d'àngels convertits en cantors daten dels segles X i XIII, i a partir del segle XIV comencen a ser representats portant partitures o instruments que els identifiquen. Més enllà dels tractats d'angeologia els instruments que toquen els àngels estan inspirats en el *Llibre cinquè dels salms*, 150; el *Llibre d'Isaïes,* 6.1; i *La llegenda àuria* de Jacob de la Voràgine. Com a novetat respecte dels exemples estudiats fins ara els àngels de la volta de la capella de la Casa de Convalescència estan aguantant partitures, canten i toquen.

[37] *Llibre de Cautheles*, 1681-1708. Fol. 416. Cautela 49.
[38] Alguns investigadors van apuntar que el mestre Pascual Bailón Savall havia fet el 1678 un quadre per la *Casa de Convalescència*, i que des del 1703 fins al 1705, Antoni Viladomat deixeble seu, va realitzar la resta.
[39] Un exemple d'això seria la missa de difunts de Joan Cererols, mestre de l'Escolania de Montserrat, i un dels màxims exponents de la composició a Catalunya del segle XVII. En aquest exemple el primer cor és el de solistes i el segon el dels tutti; el conjunt es complementa amb un baix continu.

Imatge 15. Josep Bal
Fragment de la cort celestial
Cúpula de la Casa de Convalescència
Hospital de la Santa Creu de Barcelona
1703
Pintura al fresc

Es tracta de dos grups d'àngels músics, en aquest cas femenins, que vesteixen llargues túniques, porten ales i estan asseguts al davant de núvols grans. Hi ha dos elements, els àngels músics i els àngels cantors, que indiquen el tipus d'obra musical que representen: una obra vocal amb acompanyament instrumental. D'una banda, hi ha el baixó i el cornetto com a instruments de vent i, de l'altra, hi ha representat el violí i el llaüt (imatge 15).

L'altre tema marià que centra el nostre interès és el de l'*Assumpció de la Verge* acompanyada dels àngels músics. Un altre programa iconogràfic de gran importància durant l'època barroca. Hi ha tres fonts que narren el trànsit de la Mare de Déu i que són la font d'inspiració de molts artistes d'aquesta època: en primer lloc, trobem el *Llibre de sant Joan Evangelista* (el Teòleg) que data del segle IV; tot seguit, trobem el *Llibre de bisbe de Tesalònica* dels segles V i VI; i en darrer lloc, la narració de Josep d'Arimatea.

La representació catalana més rellevant d'aquest tema desde la perspectiva de la iconografia musical, és sens dubte, la que es troba a la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró. Pintada entre els anys 1722 i 1737 per Antoni Viladomat (1678–

1755)[40]. A la Sala de Juntes d'aquesta capella hi ha el conjunt pictòric més important que es coneix a Catalunya d'època barroca amb àngels músics.

Les fotografies que Adolf Mas va fer l'any 1927, i que actualment es conserven a la Biblioteca de Catalunya, són un reflex de l'estat de conservació en què es trobaven les pintures abans de la Guerra Civil i seran les que il·lustraran una part d'aquesta recerca (imatge 16).

Imatge 16. Antoni Viladomat
Sala de Juntes de la capella dels Dolors
Església de Santa Maria de Mataró
Fotografia
1722-1737
BC

[40] Antoni Viladomat i Manalt va néixer a Barcelona. L'any 1678 va treballar amb el pintor de la cort de l'arxiduc Carles d'Àustria, Ferdinando Galli de Bibbiena. És considerat pels historiadors de l'art català com una de les màximes figures del segle XVIII català. Ha estat objecte de molts estudis i és considerat el pintor més destacat del barroc català. Viladomat va començar a treballar a la capella dels Dolors de Mataró l'any 1722. Es tracta d'un dels conjunts pictòrics més importants de l'art català d'època barroca. El programa iconogràfic consta dels episodis següents: a la capella dels Dolors, *Via crucis, Sant Francesc d'Assís, Set dolors de Maria, Maria Dolorosa, Jesús amb l'eucaristia;* a la sacristia, *Mare de Déu, Jesucrist ressuscitat, Sant Felip Benici i Sant Joan de la Creu;* i per últim, a la sala de juntes, *Els apòstols i els evangelistes, Els deu àngels músics i l'Assumpció de Maria*. Vegeu: ALCOLEA, Santiago. *La Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró*, Museu Arxiu de Sta. Maria, Patronat Municipal de Cultura, 1998. p. 85; MIRALPEIX, Francesc. *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678–1755): biografia i catàleg crític*, tesi doctoral, Universitat de Girona, 2004. p. 97.

El conjunt pictòric de la Sala de Juntes representa el reflex de l'esperit barroc de l'època (imatge 16 i 17). La pintura fa referència a una sèrie d'episodis que tenen per objectiu la narració de diferents episodis de la *Passió de Crist* i als *Set dolors de la Mare de Déu* (conjunt d'una vintena de pintures situades sobre els murs). Es tracta d'una estança reduïda i amb el sostre molt baix. Situats al sostre rectangular hi ha deu escenes d'àngels músics que emmarquen l'escena principal que representa l'*Assumpció de Maria* (imatge 18). Els àngels hi juguen un paper de missatgers ja que transporten Maria fins al cel on és acollida per la Trinitat (és el mateix tema que trobem al retaule de Cadaqués)[41].

Imatge 17. Antoni Viladomat,
Sala de Juntes de la Capella dels Dolors
Església de Santa Maria de Mataró
Fotografia actual

Els àngels músics que apareixen a la capella dels Dolors són joves, porten els cabells llargs, unes ales grans i vesteixen túniques. Estan representats en moviment, volant i fent l'acció d'interpretar, i estan enmarcats dins superfícies trapezoïdals i demostren l'habilitat d'Antoni Viladomat per aconseguir un efecte visual òptim per a l'espectador i donar

[41] Vegeu: MIRALPEIX, Francesc,"*Les teles del sostre de la sala de juntes de la Capella els Dolors tradicionalment atribuïdes a Antoni Viladomat*". Revista Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria, n. 7 (gener 2002), p. 24-34.

aparença de realisme. Tal com veurem més endavant, els instruments que porten són de l'època en què Viladomat va viure i aquest fet demostra que estava familiaritzat a les músiques religioses que sonaven a Catalunya al final del segle XVII o que hava vist molts models iconogràfics contemporanis, com ara els italians[42].

Cal tenir en compte com s'han integrat en l'espai aquests àngels músics i com han de ser interpretats. Concretament hi ha un àngel organista i un angel amb baixó, àngels cantors i un angel tocant el violí, la viola de gamba i un angelet amb partitura, àngels amb filactèria, àngel tocant l'arpa i àngels amb cornetes, tocant el llaüt i la corneta, cantant, tocant l'arpa i la viola de mà, àngels tocant la corneta, la viola i la viola baixa i un àngel amb partitura.
Aquests instruments els trobem representats tant en l'àmbit religiós com en el profà. Antoni Viladomat, és un dels pintors catalans que millor retrata el violí i viola de gamba. Encara que observant amb detall les imatges es pugui afirmar que la posició dels instrumentistes respecte l'instrument és una mica forçada i no és del tot real, sí que intenta reproduir amb la màxima fidelitat el què devia ser una interpretació amb una viola de gamba o un violí.

Al segle XV apareixen les primeres representacions d'instruments amb les característiques pròpies de la viola d'arc o viola da gamba. Tot i que actualment s'ha imposat l'expressió viola da gamba als països hispanoparlants, l'instrument ha estat denominat en castellà de moltes altres formes al llarg de la seva història, com ara *vihuela de arco* (Cerone, 1613), *vigüela de arco* (Covarrubias, 1611) o *violón* (Ortiz, 1553). En francès es conéix com a *viole*, en anglès *viol* i en alemany *gambe*. Molt aviat es recullen testimonis escrits de la presència de l'instrument a la Roma dels Borja i en la cort hispana d'Isabel la

[42] Vegeu la relació de composicions gravades i figures d'àngels músics, i que segons Francesc Miralpeix, segueixen el model de les estampes de Carlo Cesio sobre la decoració que Giovanni Lanfranco va fer per a la cúpula de Sant'Andrea della Valle dels teatins de Roma. MIRALPEIX, Francesc.,*"El pintor Antoni Viladomat..."* vol. I, p. 250-51, i vol. II, p. 952-968.

Catòlica. Des del segle XV s'han desenvolupat models de diverses grandàries i l'instrument s'expandeix ràpidament per tot Espanya, Itàlia, Alemanya, França i Anglaterra. Però molt aviat tractats com el de Diego Ortiz descriuen també el seu ús virtuosístic en la improvisació i la disminució: la glossa.

Tornant a les dues imatges d'àngels que toquen la viola de gamba de la capella dels Dolors, s'observa que tot i que els instruments representats mostren gran realisme s'hi pot apreciar certa problemàtica a l'observar la posició per a tocar la viola de gamba de l'àngel músic (imatge 18)[43]. Una hipòtesi seria que Viladomat aplica la perspectiva i el *trompe à l'oeil*, una tècnica que va apendre quan va treballar amb Ferninando Galli de Bibbiena en la decoració de les voltes de l'església de Sant Miquel de Barcelona.

Imatge 18. Antoni Viladomat,
Àngel músic tocant la viola de gamba acompanyat d'un putti cantant
Capella dels Dolors
Església de Santa Maria de Mataró
Oli sobre tela

[43] La família de les violes de gamba va sorgir a finals del segle XVI a partir de les violes d'arc. El seu nom deriva de la manera de subjectar l'instrument: verticalment entre les cames. Al començament del segle XVII, Alemanya, Michael Praetorius descriu una família de violes de gamba formada per una viola soprano, una contralt, tenor, una viola baix petita i una altra de grossa o *contrabasso* de gamba o *violone.* A França, en canvi, tenien una denominació diferent*: dessus de viole*, *pardessus de viole* i *basse de viole.* Era un instrument destinat a les classes altes i va assolir gran desenvolupament sobretot durant el segle XVII.

Abundants testimonis iconogràfics demostren la hipòtesi que la viola de gamba va ser un instrument que va sorgir en els dominis de la Corona d' Aragó com a evolució de la viola de mà, perquè era tocada amb un arc seguint la tècnica morisca del rabab, instrument estès a València. Una de les representacions d'aquest instrument i que demostraria aquesta hipótesi és la que hi ha en els frescos de l'altar major de la catedral de València, realitzades pels artistes italians Paolo Sant Leocadio i Francesco Pagano entre els anys 1476 i 1481 i que mostren dotze àngels músics tocant instruments musicals, entre ells la viola de mà (imatge 19) [44].

[44] Les pintures van ser encarregades per l'arquebisbe de València, Roderic de Borja, futur papa Alexandre VI, durant una visita que va fer a Espanya per confirmar el matrimoni dels Reis Catòlics. Els frescos estaven ocults fins que es va produir la reforma barroca del presbiteri de la catedral i la volta original va ser coberta per una altra d'escaiola per protegir les pintures. El 22 de juny del 2004, mentre es realitzaven uns treballs de restauració de l'altar major van aparèixer els frescos en què es podien apreciar, gràcies al bon estat de conservació, uns àngels músics amb instruments originals sobre un fons celeste d'estrelles daurades. Aquests frescos renaixentistes reflecteixen el gran període d'esplendor que va viure València al segle XV. Vegeu:: VV.AA.: *Los ángeles músicos de la Catedral de Valencia*, Estudios previos, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006

Figura 19. Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano, Detall de l'àngel músic de la cúpula de l'altar major de la catedral de València, 1474. Pintura al fresc.

A principis del segle XVII la viola de gamba va començar a adquirir les formes pròpies de l'instrument barroc en la forma del mànec del pont, lleugerament inclinat cap enrere i una caixa harmònica més estilitzada i va esdevenir un instrument solista. Tal com es pot veure en l'obra *Abraçada de sant Francesc al crucificat* de Francesc Ribalta (1565-1628) que data del 1620 (imatge 20). Aquesta pintura és especialment representativa per la proximitat geogràfica i perquè s'hi representa una viola de gamba acompanyant una escena de caràcter religiós, fet que demostra que era un instrument utilitzat pels pintors de l'època[45].

[45] Francesc Ribalta (Solsona, 2 de juny de 1565 - València, 14 de gener de 1628) va ser un pintor del barroc català. Des de l'any 1599 va viure a València i va crear l'escola valenciana del segle XVII. Vegeu: M.KOWAL, David, *Ribalta y los ribaltesos: la evolución del estilo barroco en Valencia*, Alzira. Diputació Provincial de Valencia, 1985.

Figura 20. Francesc Ribalta
Abraçada de sant Francesc al crucificat
c. 1620
Oli sobre tela
Museu de Belles Arts de València

El repertori específic per a viola de gamba es crea consecutivament als països que es van situar a l'avantguarda de l'instrument i ja a principis del XVII el repertori de disminucions arriba a una molt notable dificultat, ple de grans salts, agilitats i passatges en tessitures extremes[46].

[46] D'aquest repertori s'interpreta en primer lloc una sèrie de ricercades de Diego Ortiz. Emigrat l'italià Alfonso Ferrabosco a Anglaterra, l'obra del seu fill homònim dóna inici a la prolífica escola anglesa: durant el segle XVII es produeix una gran floració del repertori per consort amb autors com Dowland, Gibbons, Coprario, Lawes o Purcell. Simultàniament es desenvolupa el repertori de variacions sobre *grounds per division viol* (Simpson, Poole, Jenkins) i el de peces per *lyra viol* (Ferrabosco fill, Hume, Sumatre, Corkine), difós mitjançant manuscrits en tabulatura per a ús domèstic. De les obres amb tabulatura de Hume s'interpreten 3 per a viola sola i una *Lachrimae* de Dowland. August Kühnel va ser un compositor alemany educat a França i Anglaterra amb un estil característic de l'escola violista alemanya, on va exercir la seva tasca en les corts de Dresden i Weimar. És també al segle XVIII quan treballen a Alemanya els seus principals virtuosos (com l'holandès Schenck i els Abel) , escrivint per a la *viola da gamba* autors de primera línia com Buxtehude, Telemann o Bach que va crear per a Christian Ferdinand Abel tres *Sonates per a viola da gamba i clave obligat* (en Sol major, en Re major i en Sol menor, respectivament BWV 1027, 1028 i 1029), i va utilitzar igualment la viola da gamba en diverses intervencions en les *Passions segons Sant Joan* i *Sant Mateu*. Carl Friedrich Abel, fill de Christian

Més endavant aquests intruments de corda seran utilitzats no tant per a representar la música religiosa sinó que seran utilitzats en uns altres ambients més cortesans, tal com es pot comprovar en els dibuixos atribuïts als germans Tramulles i que mostren el violí, i segurament també la viola (encara que en els dibuixos no quedi del tot definida)

La viola da gamba pràcticament va desaparèixer de la pràctica musical a la fi del segle XVIII i va deixar pas al violoncel i el contrabaix. Al llarg del segle XVIII es formaven agrupacions cambrístiques habituals en el repertori clàssic català que presumiblement seguien les novetats europees. Dues de les formes més comunes de la música de cambra dels segles XVII i XVIII van ser la sonata i la sonata en trio. L'evolució del repertori cambrístic es va obrir cap a nous horitzons i va evolucionar.

Ferdinand, és considerat l'últim gran violagambista de l'època històrica, aconseguint llegendària fama les seves improvisacions, recollides en manuscrits de peces per a *viola da gamba* sola.

Durant el segle XVIII es produeix l'eclosió de la consciècia instrumental en la música europea i es produeix un lent procés de substitució dels instruments provinents del Renaixement cap als nous models que portaran cap al Classicisme. Aquest procés es pot veure representat en les pintures de Viladomat amb la convivència en una mateixa pintura de la viola de gamba i el violí, fet que demostra que Catalunya també va participar en aquest procés de modernització instrumental. En aquesta representació (imatge 21) l'acció transcorre en el moment de tocar i aquest fet vindria indicat per la posició de l'arc, situat a sobre de la corda i fa visible a l'espectador els detalls dels dos instruments i l'acció de tocar.

Imatge 21. Antoni Viladomat,
Àngel músic tocant la viola de gamba acompanyat d'un altre àngel que toca el violí
Capella dels Dolors
Església de Santa Maria de Mataró
Oli sobre tela
1722-1737

La posició de l'àngel que toca la viola de gamba és semi-assegut, una posició poc fidel per la execució musical, sembla més aviat una visió personal, però aconsegueix transmetre la sensació d'un moment de música angelical. Tot i així, Viladomat demostra tenir coneixements de les pràctiques musicals que hi havia al segle XVIII a Catalunya, però representa instruments al servei de la simbologia religiosa perquè estan tocats per àngels i

segueixen una tradició. No és en va que siguin instruments de corda els que estan representats en aquestes pintures. La família de les cordes es va convertir en la preferida de les classes altes i en canvi, trobem els instruments de vent en les pintures de temàtica popular.

Trobem un altra viola de gamba representada en l'obra *La casa de Natzaret* de Francesc Pla, *el Vigatà*. Aquesta pintura que data del 1780, forma part de la sèrie dedicada a la vida de la Mare de Déu i que actualment estan repartides entre el MNAC i col·leccionistes particulars[47] (imatge 22). A part de la viola gamba (baixa) també hi ha representada una flauta travessera. Sembla que l'artista volia representar una obra instrumental de cambra, potser una sonata per a flauta i continu, tal i com es feia a finals del segle XVIII. Els germans Pla, Joan i Manel, compositors del segle XVIII varen deixar centenars de manuscrits de sonates per a trio i alguns concerts per a flauta i corda. Contemporanis de Mozart, van tocar en els salons dels palaus i a les sales de concert públiques, una novetat a l'època. La fama que van tenir arreu d'Europa els dos germans concertistes, Joan i Josep Pla, va fer que les seves composicions tinguessin molta difusió i d'aquí es podria extreure la hipòtesi que la música dels germans Pla hagi pogut ser una font d'inspiració i d'influència per Francesc Pla, el Vigatà, en el moment de pintar *La casa de Natzaret*. Si bé, es tracta d'una hipòtesi no demostrable, perquè no hi ha cap font que indiqui una relació entre aquest artista i la família de músics, el que resulta evident és que es tracta d'una composició religiosa, on els protagonistes de la història, són personatges que estan fent una

[47] Francesc Pla i Duran, conegut com *El Vigatà* (Vic, 1743- Barcelona, 1805) va ser un pintor català. El 1756 es va instal·lar a Barcelona, on va entrar com a deixeble al taller de Manuel Tramulles. Inscrit com a mestre al col·legi de pintors el 1771, es va dedicar a les decoracions murals amb temes bíblics o mitològics. El 1784 va fer la decoració del Palau del Bisbe de Barcelona, el 1791 la del Palau Moja de la Rambla de Barcelona, considerada una de les seves millors obres i el 1793 la de la casa del comerciant Joan Ribera al carrer Nou de Sant Francesc. També va decorar el palau del marquès de Sabassona, actual seu de l'Ateneu Barcelonès. Estilísticament, *el Vigatà,* se situa en una línia personal que partint de l'estil rococó arriba a un cert preromanticisme. Vegeu: COLL, Àngels., *Francesc Pla, El Vigatà i la decoración de la casa Fontcoberta de Vic*, "Locus Amoenus" 5, 2000-2001, pp. 241-252.

acció terrenal, i la música que els acompanya reflexa el moment musical de l'època i la nova importància que anava adquirint la música instrumental de cambra.

Imatge 22. Francesc Pla Duran (El Vigatà),
Vic, (1743-Barcelona, 1805)
La casa de Natzaret
Tremp sobre tela
Cap al 1780
MNAC-202174-000

I.I.IV. La representació de sant Franscesc acompanyat d'àngels músics

La representació dels sants orant va tenir la màxima difusió a partir del Concili de Trento, quan es van buscar motius iconogràfics que volien representar el moment de màxima expressió entre el fidel i Déu, la visió i l'èxtasi. Aquestes pintures que tot seguit estudiarem mostren l'esperit contrareformista que durant aquesta època es dedicava a lloar els sants tot fent emergir llurs atributs i virtuts; d'aquí ve que apareguin nombroses representacions de sants acompanyats per àngels músics, com ara sant Francesc. El fet que estiguin representats sobre els núvols és fruit de l'èxtasi del sant que, tot escoltant la música dels àngels músics, busca l'harmonia divina. Respecte als instruments musicals, cal destacar que els àngels fan un concert amb instruments corda.

Al llarg del segle XVII i XVIII nombrosos ordes contemplatius i mendicants van escampar els seus monestirs i convents per tot Catalunya, la seva implantació i el fet de disposar de capelles de música fan que aquests ordes religiosos constitueixin un element important per estudiar la música religiosa catalana d'aquest període i en extensió que les mostres d'iconografia que s'han conservat esdevinguin un testimoni de primer ordre d'aquestes pràctiques musicals[48].

La font iconogràfica principal del barroc català que seguia les tradicions pictòriques es troba en els gravats que des del segle XVI circulaven per tot Europa. Es tractava del mitjà

[48] Malauradament, després del 1835 i de la Llei de Desamortització, la desaparició de gran part de la documentació musical i de les obres d'art no es pot disposar de totes les obres d'art que serien el veritable llegat musical i artístic d'aquest periode.

més habitual d'accés a la cultura figurativa de la majoria dels pintors i escultors de l'època moderna.

Tot i que el gravat català va assolir el seu punt àlgid durant la segona meitat del segle XVIII amb els germans Tramulles (tal com podrem observar en el capítol dedicat a *La màscara reial*), a finals del segle XVII i principis del XVIII ja era utilitzat per l'Església com a mitjà de difusió d'idees amb finalitats estètiques. Els principals gravats provenien d'Itàlia i estaven subjectes a les normes imposades pel *Decret de les imatges* que es va dictar a finals del segle XVI a través del Concili de Trento i que tant va influir en les obres religioses del segle XVII a Catalunya[49].

En un gravat amb *santa Cecília*, del segle XV, de l'artista l'italià Marcantonio Raimondi (c. 1480 – c. 1534), s'observa una distribució bipartida que separa la part terrenal, on hi ha *santa Cecília*, del cel, on hi ha col·locada l'orquestra celestial, enlairada sobre els núvols i formada per cinc àngels músics que toquen instruments de corda (imatge 22)[50].

[49] Durant la darrera sessió del Concili de Trento de l'any 1563 es va aprovar el decret de les imatges que prohibia o modificava les que no seguien la interpretació dels textos litúrgics de forma adequada. El resultat d'aquestes i d'altres mesures va ser una redefinició doctrinal del catolicisme que va portar cap a una reordenació de tots els aspectes que concernien el culte de l'Església. Es recomanava "claredat, senzillesa i comprensibilitat" per la imatgeria plàstica i per aquest motiu tant l'escultura com la pintura, com també va passar amb la música, van començar a assolir un paper didàctic dins la litúrgia. L'objectiu de les imatges era moure els homes cap a l'obediència de Déu i induir-los vers la penitència, la pietat, la caritat, el despreci del món i altres virtuts que serviran per unir l'home amb Déu. Però el Concili de Trento també va afectar la música de l'Església; si bé la reforma no va ser massa profunda, sí que va imposar el que abans era propi de Roma i en va sorgir una comissió que havia de vetllar per la puresa de la música litúrgica per netejar-la de tot caràcter profà. Es va insistir en la capacitat pedagògica de les imatges i de la música, també en va limitar alguns aspectes que podien ser considerats errors, per això al darrere de les representacions dels àngels músics hi ha tota una tradició que ha limitat la creació dels artistes.

[50] Marcantoni Raimondi (Bolònia, 1480–1534) és considerat el gravador més important del Renaixement italià. Va reproduir nombroses obres de Rafael que contribuí a difondre arreu d'Europa.

Imatge 23. Marcantonio Raimondi (c.148 –c.1534)
Èxtasi de santa Cecília
Gravat

Imatge 24. Rafael
Èxtasi de santa Cecília
Pinacoteca de Bolònia

Aquest gravat es basa en una pintura de Rafael coneguda com *Èxtasi de santa Cecília,* de 1514 (imatge 24). Aquesta obra és una *sacra conversazione,* que representa una escena amb la representació de diferents sants que es poden identificar a través dels seus atributs iconogràfics[51].

La figura principal de la composició és santa Cecília, considerada des del final del segle XV com la patrona dels músics[52]. Als seus peus es pot observar una sèrie d'instruments

[51] Obra realitzada per Rafael (Urbino, 1483- Roma, 1520) per la capella familiar d'Elena Dugliolo a l'Església de Sant Giovanni in Monte de Bolònia. Després de formar part del botí de napoleònic i d'estar al Museu del Luvre de París fins al 1815, actualment forma part de la Pinacoteca Nacional de Bolònia.

[52] Santa Cecília, verge i màrtir romana que va viure durant el segle III es va convertir en patrona de la música a conseqüència d'un error d'interpretació d'un fragment de la *Passio Sanctae Ceciliae,* una crònica de finals del segle XV que feia referència al seu enllaç amb el patrici romà Valeriano. Aquest text va ser incorporat durant l'edat mitjana a l'antífona vespertina de la festivitat de la santa, el dia 22 de novembre. A partir del segle XIV la iconografia de la santa va incorporar com a atribut un orgue portàtil. Per aquest motiu és habitual trobar-la representada amb diversos instruments musicals trencats als seus peus, fet que simbolitza el concepte pitagòric i platònic de la superioritat de la música celestial en contrast amb les melodies terrenals. Durant el segle XVIII, després de l'exhumació del seu cos, que va aparèixer a l'església romana del *Trastevere*, les representacions de santa Cecília es van multiplicar i a partir de llavors tant podia aparèixer tocant l'orgue o el violí com la viola de gamba i el llaüt o fins i tot aguantant partitures. Molts compositors s'han inspirat en la figura de

musicals abandonats, entre els quals destaca l'orgue desballestat que no pot sonar i que aguanta amb les mans mentre mira cap al cel on hi ha un cor d'àngels músics. A l'obra de Rafael al voltant de santa Cecília s'identifica la figura de sant Pau, en actitud pensativa, sant Joan Evangelista, que està mirant a sant Agustí i Maria Magdalena, que mira cap a fora del quadre tot reclamant l'atenció de l'observador. Per representar la procedència de la música i descriure el moment de l'èxtasi, Rafael utilitzarà la mirada de santa Cecília amb els ulls elevats. Aquest recurs tan simple serà el que més tard utilitzaran els pintors per descriure tot tipus d'escenes d'èxtasi de sants i posar en relleu la música, tal com es pot comprovar en el gravat de Raimondi.

santa Cecília per les seves composicions com ara Georg Friedrich Händel, Benjamin Britten, Charles Gounod o Henry Purcell.

Una altre gravador, en aquest cas el català Francesc Gazán (actiu a Barcelona de 1689 a 1704), és l'autor de *La Verge de la Mercè,* de l'any 1660 (imatge 25)[53]. Aquest gravat segueix la influència italiana i separa novament allò diví i celestial, com són la Mare de Déu i el nen i la música angèlica, d'allò terrenal. Els àngels músics que hi apareixen representats segueixen la mateixa tipologia descrita en les dues obres anteriors: es troben enlairats sobre els núvols i toquen instruments de corda.

Imatge 25. Francesc Gazán
Verge de la Mercè acompanyada d'àngels músics
1689
Gravat, burí sobre paper
25 x 17,7 cm
BC

[53] Francesc Gazán, gravador (actiu a Barcelona, 1684-1702 i a Madrid 1710-1732). Creador de l'emblema de l'Acadèmia dels Desconfiats, al MNAC es conserven diverses obres seves, destaca el *Túmul de Carles II* que data del 1701 (003234-G).

Un altre tema iconogràfic és el de *Sant Francesc escoltant melodies angèliques* que parteix de la tradició del corpus hagiogràfic elaborat entre els segles XIII i XIV[54]. Les principals fonts són: *Memoriale in desiderio animae* o també conegut com la *Vita secunda* que data dels anys 1246–1247 de Thomas de Celano, *La legenda maior* de Bonaventura de Bagnoregio, que data del 1262, i diverses llegendes anònimes, com ara la *Compilatio assisiensis* de 1311–1312 i el *Tractat delle sacre sante istimate di Santo Francesco e delle loro considerazioni* del c.1375[55].

A Catalunya trobem representat aquest episodi en una de les teles del cicle de la vida de sant Francesc del pintor Antoni Viladomat. Es tracta d'una sèrie de vint teles que que narren la vida i miracles de sant Francesc que actualment es troben al MNAC i que estaven al claustre del convent de Sant Francesc de Barcelona. Les pintures il·lustren la vida del sant, des del seu naixement fins a la seva mort[56].

---

[54] Des d'un punt de vista iconogràfic, l'episodi de sant Francesc i l'àngel músic ocupa un lloc marginal en la producció franciscana dels segles XII fins al XVI i és per aquest motiu que no ha estat un objecte d'estudi principal dels historiadors de l'art. Les representacions més antigues que es conserven d'aquest episodi s'han de situar a la cort papal d'Avinyó cap a 1330 i les representacions toscanes anomenades *pouvello*. Vegeu: GUILLOUX, Fabien. *Saint François d'Assise et l'ange musicien: un topos iconographique et musical chrétien*, Imago Musica, 2011, p. 29-63.

[55] Una altra imatge que va tenir gran difusió a partir del segle XVI és la de l'àngel que mostra a sant Jeroni la visió del Judici Final amb el so de la trompeta. Aquest tema es va consolidar amb l'impuls contrareformista i fa referència al final dels temps, promovent una reflexió sobre la mort i sobre la idea de vèncer les temptacions materials. Sant Jeroni és interromput quan està meditant per un àngel que anuncia el Judici Final tocant la trompeta. Per conèixer les diferents tipologies en què sant Francesc i l'àngel músic s'han representat en l'art vegeu: GUILLOUX, Fabien. *Saint François d'Assise et l'ange musicien: un topos iconographique et musical chrétien*, Imago Musica, 2011, p. 29–63.

[56] Es tracta d'un conjunt monàstic, habitual al segle XVII, que es dedica a recordar els fets i les virtuts dels sants fundadors o membres d'ordes religiosos i tenia un ús didàctic per explicar de forma visual els principals passatges de la vida del sant i la filosofia de la regla franciscana. La sèrie completa de sant Francesc consta dels episodis de la seva vida següents: *Naixement de sant Francesc, Bateig de sant Francesc, Un home estén la capa perquè sant Francesc la trepitgi, Sant Francesc dóna els vestits a un pobre soldat, El jove sant Francesc a l'ermita de sant Damià, els diables el torturen a Roma, Sant Francesc renuncia als béns paterns, Sant Francesc socorre els leprosos de Gobbio, Sant Francesc escriu la regla de l'Orde, El somni del papa Innocenci III, Sant Francesc lliura la Regla de l'Orde als seus companys, Les temptacions de sant Francesc, Sant Francesc lliura a Crist tres monedes, Sant Francesc sopant amb santa Clara i altres membres de l'Orde, L'aparició de l'àngel a sant Francesc, Sant Francesc davant el pessebre a Gobbio, El miracle de la Porciúncula, Mort de sant Francesc.* La descripció de cada escena es pot llegir a: ALCOLEA, Santiago. *Viladomat*, Museu Comarcal del Maresme-Mataró. Museu Arxiu de Santa Maria, Mataró, 1990, p. 59–80. MIRALPEIX, Francesc., Catàleg de l'exposició Antoni Viladomat i Manalt 1678-1755. Vida i obra, p. 278.

Pintat entre els anys 1729 i 1733, aquest conjunt s'emmarca dins l'estètica barroca de Catalunya durant el sis-cents[57].

Per pintar aquest conjunt de teles, Antoni Viladomat va fer diferents apunts i estudis preparatoris, un dels quals es conserva al MNAC[58] (imatge 26).

Imatge 26.*Estudi preparatori d'àngel músic*
Antoni Viladomat
Paper. Llapís plom
30,7 x 21 cm
GDG-27103 MNAC

[57] La representació dels sants orant va tenir la difusió màxima amb el Concili de Trento quan es van buscar motius iconogràfics que volien representar el moment de màxima expressió entre el fidel i Déu. El referent és l'*Èxtasi de santa Teresa* que Gian Lorenzo Bernini va fer a l'església de *Santa Maria della Victoria* de Roma entre els anys 1644 i 1652 i que ha esdevingut un referent iconogràfic sobre els èxtasis.

[58] El 1906, la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi va dipositar la sèrie al Museu d'Art de Barcelona, actual MNAC i es van localitzar els cartrons i els esbossos preparatoris que Viladomat va realitzar per al cicle. Vegeu: MIRALPEIX, F., p. 279.

Una de les teles representa *Sant Francesc escoltant melodies angèliques* i mostra el sant al costat d'un àngel músic que toca el llaüt (imatge 27).

Imatge 27. Antoni Viladomat
Sant Francesc escoltant melodies angèliques
c. 1729-1733
Oli sobre tela
194 x 235 cm
MNAC 11527

Tal com hem vist, els àngels músics sovint apareixen representats en escenes hagiogràfiques acompanyant un sant. La figura de sant Francesc i l'àngel músic és una escena que parteix de les llegendes franciscanes medievals. Es tracta d'un episodi que apareix citat en quatre fragments dins l'abundant i complex corpus hagiogràfic que es va desenvolupar al llarg dels segles XIII i XIV[59].

[59] Segons aquests relats, el mes de setembre de l'any 1225 va tenir lloc l'episodi miraculós a la petita població italiana de Rieti. Sant Francesc es va retirar al convent de Sant Damiano d'Assís a causa de la seva ceguesa i allà va compondre el

Un any abans de morir, sant Francesc va demanar a un frare que li toqués la cítara per tal d'alleugerir el sofriment que li causava la seva malaltia, el frare, però li va negar. Una nit sant Francesc mentre meditava sobre el Senyor va sentir una cítara d'una meravellosa harmonia i d'una melodia molt dolça. Ell no va veure cap persona però la mateixa melodia indicava les ales i el so d'una cítara. Aquest cant era tan dolç que sant Francesc va creure que tenia un èxtasi. En el cas que ens ocupa, Viladomat no segueix el text, ja que representa un àngel que toca un llaüt. L'àngel representa que és el missatger de Déu, troba la seva font en el recull de narracions *Les floretes de sant Francesc* i l'aparició el núvol, fruit de l'èxtasi, troba el seu referent pictòric en l'obra que l'any 1620 va fer el pintor italià Guercino titulada *Sant Francesc en èxtasi* la qual actualment es conserva al museu del Louvre de París[60] (imatge 28). D'altra banda, sant Bonaventura a la *Llegenda Maior* tracta aquest episodi de l'audició angelical i descriu la música com un premi.[61].

Càntic dels càntics. Al principi de l'estiu va respondre a l'invitació del cardenal Hugolini i va rependre el viatge fins a Rieti, lloc de residència estival de la cort papal per consultar els metges. Allà es va trobar amb l'hospitalitat a casa del canonge de la catedral Teobal Saraceno.

[60] Explica que un dia que el sant estava resant se li va aparèixer un àngel que tenia una viola a la mà esquerra i un arc a la mà dreta. El text italià *Fioretti di San Francesco* procedeix d'una versió toscana dels *Actus beati Francisci et sociorium eins*. Aquest recull va tenir gran difusió durant l'època barroca. Vegeu: *Les floretes de sant Francesc*, La formiga d'Or, Barcelona, 1997.

[61] Aquesta temàtica ascètica explica en gran part l'atracció dels franciscans reformats a partir del segle XVI. A través de la meditació obté favors de la música divina que simbolitza l'obertura de la seva oïda espiritual a la música angelical. L'audició musical i mística esdevé una de les últimes marques del fruit diví que només afavoreix una contemplació, meditació entregada a Crist.

Imatge 28. Il Guercino
Sant Francesc d'Assís amb un àngel músic
1650
Oli sobre tela
162 x 127 cm
Museu del Louvre

L'àngel músic presenta un cos esvelt i estilitzat amb la part de dalt nua. Porta els cabells llargs i té unes ales amples que li neixen a l'alçada de les espatlles.

Les dues figures són de cos sencer, estan col·locades a davant de la imatge, molt aprop de l'espectador. Tal com hem vist al llarg d'aquest capítol els àngels músics que acompanyen a sant Francesc tocaven tot tipus d'instruments de l'època, rere del qual amagaven un contingut simbòlic.

Per demostrar quines són les possibles vies de penetració d'aquest model iconogràfic per arribar fins a Viladomat partirem de la hipòtesi següent sobre la circulació d'obres, en concret de dos quadres del pintor, d'origen lleidatà, Francesc Ribalta: sembla que el testimoni hispànic més antic que es conserva d'aquests escena, és un quadre de l'església dels caputxins del Pardo, datat del 1627, i que podria haver servit de model al quadre que, l'any 1620, Francesc Ribalta va pintar pel convent dels caputxins de València i que representa l'escena en què a sant Francesc se li apareix un àngel tocant una melodia acompanyat d'un llaüt (imatge 29).

Imatge 29 i 30. Francesc Ribalta (1565-1628)
La visió de sant Francesc de l'ángel músic m c. 1620. Oli sobre tela, 204 x 158 cm. Museu del Prado; L'*èxtasi de sant Francesc d'Assís*, c.. 1620. Oli sobre tela. Museu de les Belles Arts de València.

Ribalta va fer un altre obra sobre aquest tema que va pintar el mateix any (imatge 30).

En aquesta ocasió agafa com a font el relat de Bonaventura però canvia la viola de l'àngel per un llaüt; cal remarcar que la disposició de l'àngel músic tocant el llaüt és la mateixa que utilitzarà Viladomat.

En aquest tipus d'obra els àngels que hi apareixen canten o toquen instruments, representen que són els missatgers de Déu i porten ales. En aquest cas, igual que a l'obra de Viladomat, l'escena està representada a l'interior d'una cel·la conventual, tal com es pot veure, en la qual sant Francesc està assegut en un llit senzill amb un gravat penjat a la paret; tot el quadre enfosquit crea una atmosfera d'èxtasi. L'àngel músic destaca pels plecs del seu vestit que donen moviment a l'escena, a més de la posició per tocar el llaüt, que subratlla la impressió de realisme als ulls de l'observador.

I.II ESCOLANS I INSTRUMENTS MUSICALS EN LES REPRESENTACIONS DE LA MARE DE DÉU DE MONTSERRAT

La imatge de la Mare de Déu de Montserrat acompanyada d'escolans és un tema iconogràfic singular i original. Esdevé un testimoni únic i que demostra la importància que aquest monestir benedictí ha donat a la praxi musical. Tal com podrem observar tot seguit, en aquest viatge artístic, musical i religiós, els escolans són els encarregats de representar la música acompanyats de diferents tipus d'instruments musicals, alguns arcaïtzants i altres de més moderns, uns de més reals i altres de més imaginaris, fet que pot donar algunes pistes sobre com és concebuda la música a Montserrat.

Després d'estudiar les imatges d'aquest capítol, es demostrarà que es tracta d'un nou model figuratiu, sense precedents, que representa un programa iconogràfic que es va repetint al llarg dels segles: la capella de música de l'*Escolania de Montserrat als peus de la Mare de Déu*.

La primera part d'aquest capítol està dedicada a la interpretació dels models tradicionals i a explicar l'evolució de les tipologies de la Mare de Déu, on s'hi podrà observar com els esquemes compositius que es van repetint a totes les representacions han servit per explicar el significat intrínsec i devocional que amaga cada una d'aquestes pintures.

Aquestes obres tenen el seu principal referent en la pintura gòtica catalana. El fet que aparegui el paisatge montserratí com a teló de fons troba el seu origen en la pintura francoflamenca i la penetració que va tenir al segle XV a Catalunya, per exemple, a l'obra de Lluís Dalmau, *La Verge dels consellers*. També indica algun tipus de relació amb la *Jerusalem celeste* o amb el *Paradís desert* que descriu l'*Apocalipsi*. En canvi, les

figuracions de les esglésies són prefiguracions de l'univers de l'església terrenal i la presència dels monjos donants fa al·lusió al bon funcionament del monestir. El fet que la Mare de Déu estigui asseguda en un tron fa referència al *tro de Salomó* i a la visió de tron de la Mare de Déu com a *Sedes Sapientae*, motiu que també va ser exportat des de Flandes i utilitzat per primera vegada per Lluís Dalmau[62].

D'altra banda, la representació dels instruments musicals representa la clau per aproximar-se a la realitat musical del monestir i demostren que la música hi ha tingut un fort protagonisme. Per això també es tractaran aspectes com la incorporació de les guitarres de cinc ordres al repertori litúrgic de la mà de Ferran Sorts o la utilització d'instruments tradicionals per subratllar la catalanitat d'aquestes imatges. Però cal tenir en compte que la majoria dels instruments que s'hi representen: les xeremies, els baixons, els sacabutxos, les flautes, els violins, els tamborins i fins i tot els contrabaixos acompanyaven les veus dels escolans cantors durant els actes litúrgics que es feien al monestir. D'aquesta manera, les pintures mostren d'una forma gràfica que l'Escolania formava part activa dels actes litúrgics, sense obviar, que es tracta d'obres plàstiques i no pas de fotografies reals, i que l'artista no sempre pretenia fer un retrat de la realitat[63].

L'objectiu d'aquest capítol és demostrar que el conjunt de representacions de la *Mare de Déu de Montserrat acompanyada pels escolans* segueix models de tota una tradició anterior i que s'emmarca dins la història del mateix monestir. Seguint els corrents artístics que circulaven per Catalunya, les imatges de la Mare de Déu de Montserrat que tot seguit s'analitzaran responen a un tipus de model iconogràfic que ha anat evolucionant al llarg

[62] Vegeu: RODRÍGUEZ SUSO, Carmen, *Un ejemplo de iconología musical: María Lactans y los ángeles en la Cataluña bajo medieval.* MUSIKER: cuadernos de música, n. 4, 1988, pp. 7-34. ISSN 1137-4470.

[63] L'artista, tant si és escultor com pintor o músic és un creador i, com a tal, la seva obra no serà pròpiament la representació de la realitat però sí que introduirà l'estètica i el coneixement de la música i al mateix temps la vida dels qui van ser els nostres avantpassats.

dels segles paral·lelament a la necessitat que l'Església ha tingut de potenciar l'espiritualitat a partir de les arts visuals i de la música.

Així doncs, a través de l'art (en concret, la música i la pintura) es poden descriure noves interpretacions i lectures de les arts —algunes de les quals, simbòliques— que ajuden a comprendre com va ser la societat dels nostres avantpassats i mostren l'arrelament del monestir de Montserrat al país i la seva gent[64]. En definitiva, aquest capítol ha de servir per ampliar el coneixement de la història de Montserrat des d'una perspectiva diferent, la iconogràfica, i corroborar que aquest monestir benedictí ha estat un dels centres intel·lectuals i d'intercanvi de tot tipus de coneixement més importants d'Europa.

La imatge de la Mare de Deu de Montserrat ha estat representada al llarg dels segles per artistes de diferents períodes artístics des del romànic, passant pel gòtic, el renaixement, el barroc, el classicisme i el modernisme, i mostra les successives interpretacions fetes pels artistes seguint diversos corrents i modes, sempre, basant-se com a font primigènia en el model de la talla de fusta romànica que va ser trobada dins una cova[65].

[64] El monestir benedictí de Montserrat va néixer fa gairebé deu segles i des dels seus inicis els peregrins van començar a visitar el santuari per venerar la Mare de Déu, fet que queda demostrat en la quantitat d'obres d'art que ens han arribat. El *Llibre Vermell de Montserrat és un manus*crit miscel·lani que es conserva a la Biblioteca de Montserrat, i que conté enmig de diferents col·leccions de miracles i temes diversos, una recopil·lació de cançons que servien per instruir i formar a tots els pelegrins que visitaven Montserrat. És un tipus de repertori de cançons populars marianes del segle XIV, en llatí o vulgar. Vegeu: GÓMEZ, Mari Carmen, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas*, Sant Cugat del Vallès, 1990.

[65] Tal i com passa amb altres Mares de Déus que s'anomenen "trobades", la llegenda montserratina de la "invenció" n'explica l'orígen a partir de tòpics comuns i recurrents, prou coneguts i estudiats per la mitologia, utilitzant el model narratiu llegendari anomenat "dels miracles". La imatge montserratina va ser trobada en una cova dins una muntanya i per això es coneix com una obra atemporal i que no ha estat feta per cap mà humana, a més la seva presència és revelada per mitjà de signes miraculosos, especialment per la llum celestial, és a dir, teofànica. Aquestes versions de la llegenda parlen d'un raig de llum vingut del cel, que assenyalava la situació de la cova i que motivaren la troballa, donant a la narració i a la imatge un caràcter teofànic, subratllat pel fet que els signes reveladors només apareixen els dissabtes. Des de mitjans del segle XII els relats de miracles de la Mare de Déu, uns lligats a un santuari o a una relíquia de la Verge, altres atribuïts a la intercessió general de la Mare de Déu, eren molt comuns i sovint es tractava d'adaptacions d'un mateix relat amb variants. Es *Llibres dels Miracles* de la Mare de Déu parlen d'aquestes vetlles, però la caritat del monestir envers els pelegrins cridava l'atenció dels devots els quals des de ben aviat varen respondre fent donacions i almoines de tota mena. rant el segle XIII, la fama dels miracles atreia multitud de pelegrins que anaven a Montserrat per obtenir alguna gràcia de la Mare de Déu, per exemple el rei Jaume I va emetre un decret el 1218 atorgant el privilegi d'immunitat a tots els pelegrins que s'adreçaven a Montserrat.

Mitjançant una gran varietat de tècniques i llenguatges artístics s'observen els canvis en la representació de la imatge. Això permet establir dos nivells de lectura: un d'historicoartístic i un altre des del punt de vista de la devoció, ja que les diferents representacions equivalen a les diferents maneres en què els fidels s'han acostat a la Mare de Déu. Els gravats van ser un dels primers recursos utilitzats per divulgar la imatge de Montserrat. Durant molt de temps les imatges dels gravats estaven relacionades amb la Mare de Déu i altres aspectes de la vida religiosa del monestir. Entre el segle XIII i el XV la força del gravat es va centrar especialment en la imatge de la Mare de Déu, sense posar massa interés per la muntanya o altres aspectes naturals.

Les efígies de la *Mare de Déu i del Nen* asseguts en un tro va ser un model que va tenir gran difusió des del segle VII quan es van començar a importar dels models bizantins a l'art occidental. Durant els segles XII i XIII el culte marià va ser molt estès, tal com es pot veure per exemple, en les construccions de catedrals gòtiques del nord de França, moltes d'elles dedicades a *Notre Dame* (Nostra Senyora), o composicions musicals com ara *El Llibre Vermell de Montserrat* o les *Càntigues de santa Maria* d'Alfons X, el Savi.

A partir del segle XV els gravats van transmetere la imatge de la Mare de Déu de Montserrat envoltada ja per la muntanya. Cada artista aportava la seva representació particular de la muntanya junt amb la imatge de la Mare de Déu. No es tractava d'una representació realista de la muntanya, però els gravats ja explicaven que la Mare de Déu estava en un entorn natural singular[66].

[66] Com indica Francesc Roma en la seva tesi doctoral, les primeres representacions on surt la muntanya provoca que l'observador es construeixi una imatge mental de Montserrat com un lloc agrest i punxegut, amb creus i ermites. Els gravats d'aquesta idea no transmeten una imatge realista de Montserrat. Vegeu: ROMA, Francesc, *La construcció medieval de la muntanya a Catalunya (segles XV-XX): Una mirada al paisatge des de la geografia cultural*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2000.

A partir del segle XVII, quan la pintura substitueix al gravat, les pintures van respondre a un mateix esquema compositiu: la Mare de Déu entronitzada en el centre, flanquejada per monjos i ermitans, amb els escolans a primer terme i tenint com a fons la imponent muntanya de Montserrat que ocupa gran part de la composició, amb el monestir i les ermites. Aquests elements poden variar segons les preferències del pintor o les circumstàncies, però la composició sempre en manté els principals trets que la caracteritzen.

I.II.I Les primeres representacions de la Mare de Déu de Montserrat amb l'Escolania.

A partir del segle XVII l'escolania de Montserrat forma part de la vida del monestir i la seva presència és tan important que fins i tot els artistes incorporaran aquests joves músics en les representacions de la Mare de Déu de Montserrat, ressaltant així la rellevància de la música en aquest monestir benedictí i proporcionant un testimoni insòlit, original i sense referents de la importància que aquest monestir benedictí atorgava a l'ensenyament i la formació d'aquests joves músics. Apareixen representats amb els seus instruments per demostrar, la importància de la música, de l'escola musical montserratina i la seva vinculació amb la vida del monestir. Sovint aquests instruments destaquen pel seu realisme i, en conseqüència, esdevenen un document organològic essencial per comprendre quines eren les agrupacions instrumentals que s'utilitzaven dins la música litúrgica i, per extensió, en els diferents estils musicals que s'han desenvolupat al monestir de Montserrat.

Cal destacar que aquesta novetat en les representacions pictòriques de la Mare de Déu correspon cronològicament al darrer terç del segle XVII, moment en què l'ensenyament musical a Montserrat es va consolidar i va començar a formar part de la vida conventual d'aquesta comunitat benedictina. Si en les representacions de la Mare de Déu gòtiques

apareixia acompanyada per àngels músics, en aquestes representacions els àngels músics es "transformen" en escolans, deixen de volar i se situen als peus de la Mare de Déu, la qual cosa demostra que la música litúrgica també s'utilitzava per a la devoció.

Si es tractés d'un programa iconogràfic de difusió internacional els escolans apareixerien en altres obres de centres benedictins del nostre territori com ara Sant Benet del Bages, Sant Cugat del Vallès, Sant Pere de Casserres o Santa Maria de Ripoll, per citar-ne només alguns. Però no és així. De fet, l'únic lloc on es representa aquesta mateixa solució compositiva, és al monestir de Lluc, a Palma de Mallorca, on hi ha l'escolania coneguda amb el nom de *blauets* (pel color dels seus vestits); tanmateix es tracta de representacions posteriors.

Ara per ara aquest programa iconogràfic no és comparable a cap altre de Catalunya ni potser d'Europa. En tot cas, quedaria obert per a futures investigacions l'estudi de les influències que la iconografia montserratina hagi pogut tenir en les fundacions de monestirs on es venera la Mare de Déu de Montserrat i que trobem escampades en diferents indrets, com ara el monestir de San Millán de la Cogolla, el monestir de Nostra Senyora de Montserrat de Madrid, la confraria de la Mare de Déu de Montserrat de Brussel·les, el monestir de Viena o el de Praga, per citar-ne només alguns on es té constància de la presència d'obres plàstiques amb escolans representats.

El fet que els escolans músics s'incorporin als programes iconogràfics de la Mare de Déu de Montserrat demostra la importància que tenien aquests joves cantors i instrumentistes en les celebracions litúrgiques del monestir[67]. L'escolania de Montserrat va assolir la seva

[67] Cal tenir en compte que l'orde benedictí, seguint les directrius del seu fundador, sant Benet, ha utilitzat la música com a suport per a la litúrgia. Sant Benet rebia nens de la mà dels seus pares que després serien monjos; és possible que fos en

edat d'or durant el barroc, a partir del segle XVII es va desenvolupar una escola musical de compositors de gran nivell artístic, tant en el camp de la polifonia com en el de la música instrumental, que va propiciar que la participació del cor de veus blanques de l'escolania es convertís en imprescindible.

Imatge 1. Dibuix d'un escolà
Memòries de Ferran Sorts
finals del segle XVIII

Des de finals del segle XVI, Montserrat ha estat reconegut com un dels centres musicals més importants del país i de l'àmbit europeu. Aquest prestigi va augmentar de manera considerable a mitjans del segle XVII, a l'època de Joan Cererols (1618–1680), i no va

aquest moment quan van aparèixer els primers cors d'escolans. Des d'un principi es va afavorir l'estudi de la música tant pel que fa el cant gregorià com més tard a l'estudi de la polifonia i la incorporació dels instruments musicals dins les celebracions litúrgiques, centrades en la missa i l'ofici diví.No podem parlar de l'Escolania de Montserrat i de les representacions pictòriques on apareixen els escolans sense fer referència, encara que sigui de forma breu, als principals mestres de capella que varen ensenyar a cantar, tocar i escriure les seves composicions musicals amb l'objectiu que fossin interpretades per aquests joves músics durant els oficis i les misses. I és que la major part de mestres de capella (monjos benedictins) de l'escola i que en tenim notícies actualment es varen formar al santuari i aquest fet justifica que al llarg de la història hi hagi tants deixebles que després hagin exercit com a músics en diferents llocs del país o de l'estranger. El 6 de maig de l'any 1534 a petició de l'abat de Sagunt, el papa Climent VII va concedir al monestir de Montserrat tenir una escola d'ensenyament humanístic i que entre tots els mestres n'hi hagués un de música. Vegeu: ALBAREDA, A., *Història de Montserrat*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, I Edició, 1988, p. 215

deixar de fer-ho durant tot el segle XVIII[68]. L'èxit provenia no tan sols de la qualitat dels mestres del monestir i de les seves interpretacions de la música (sovint copiada d'altres arxius) sinó dels resultats dels mètodes d'ensenyament de la música[69].

No es pot estudiar l'escolania de Montserrat i les representacions pictòriques dels escolans sense fer referència, encara que sigui breu, als principals mestres de capella que van ensenyar a cantar, tocar i escriure composicions musicals amb l'objectiu que fossin interpretades per aquests joves músics durant els oficis i les misses.. I és que la major part de mestres de capella (monjos benedictins) de l'escola documentats es van formar al monestir, fet que justificaria que al llarg de la història hi hagi tants deixebles que després hagin exercit com a músics en diferents llocs del país o de l'estranger[70].

L'any 1650 l'abat Martí Marvà va escriure*:"Crec que en tot Catalunya, Aragó i València no hi ha església particular ni catedral ni col·legiata ni monestir reformat o per reformar, monacal o mendicant, que no tingui per director o mestre de música algun exescolà de Montserrat. I no només de Catalunya, Aragó o València: mai no he visitat una església o monestir de Castella, Navarra i Galícia on no trobés alumnes d'aquesta escolania que exercien els oficis de xantre, de cabiscol, de cantor o d'organista".*[71]

Tot i que les primeres referències a l'escola musical del monestir de Montserrat daten del segle XIII, no és fins a principis del segle XVII que hi ha constància de l'existència del càrrec de mestre de capella, director d'una capella de música que tenia per objectiu

[68] El segle XVII representa un segle d'esplendor musical a Catalunya, la música exclusivament religiosa estava al servei de la litúrgia igual que la pintura i l'escultura, seguint els ideals de la contrareforma.
[69] Aquests bons resultats donava prestigi als joves músics i feia que els antics escolans fossin admesos sense oposició a les places de les catedrals i les esglésies més importants.
[70] Una de les mostres més eloqüents de l'educació musical d'aquests joves és el gran nombre de mestres de capella i organistes que durant els segles XVII i XVIII envaïren les col·legiates i catedrals d'Espanya i que molts d'ells s'havien format a l'escolania.
[71] ALBAREDA,op cit, p. 215.

ensenyar cada dia el cant litúrgic als canonges i als beneficiats, educar la veu als nens cantors i dirigir els organistes[72]. A partir de segle XVII el mestre de capella tenia l'obligació d'escriure composicions destinades a les festivitats principals[73].

Del segle XVII destaquen sobretot les figures de quatre mestres de capella que van dirigir l'escolania de Montserrat i que prèviament s'hi havien format. És el cas de Bernat Baretja (c. 1580–1628), Joan Marc o Marquès (1582–1658), Joan Cererols (1618–1676), que va ser mestre de capella al llarg de trenta anys i va deixar un gran nombre de composicions en llatí i en romanç, i Miquel López (1669–1723), organista i mestre de capella del qual es conserva tota la seva producció musical, tant vocal com instrumental[74].

També s'ha de tenir en compte altres cors de veus blanques que es troben documentats en terres hispàniques durant els segles XV i XVI: són els *mozos cantorcicos* o *seises* com es coneixien popularment de la catedral de Sevilla i l'Escolania de Lluc o *blauets* de Mallorca. Els *mozos cantorcicos*, els nens encarregats de la capella catedralícia de la catedral de Sevilla, apareixen documentats per primera vegada l'any 1569 gràcies als estatuts que s'han conservat a l'arxiu de la catedral, on s'hi llegeix: *"Enseñar a leer, escribir, leer y cantar responsorios, canto llano y canto de órgano y contrapunto, componer y las otras habilidades que para ser diestros músicos y cantores convendria que sepan los niños cantorcicos"*[75].

[72] A finals del segle XIV, a la cort pontifícia el mestre de capella rebia el nom de *magister capellae* en substitució del de *primicerius*. A Alemanya el mestre de capella, *Kapellmeister*, era equivalent al director d'una orquestra privada o petita. Al llarg del segle XIX designà un director d'orquestra estable.

[73] L'any 1702, en motiu de la visita de Felip V al santuari, els escolans van fer un concert davant dels músics i els cantors de la cort; interpretaren una *salve* a quatre veus, acompanyada amb instruments. Un escolà prengué la batuta, distribuí els cors i dirigí la *salve*, executada amb perfecció, fet que impressionà els músics reials. ALBAREDA, A., *op. cit.*, p. 215.

[74] Joan Marc va compondre nombroses obres religioses, però només es conserva una *Missa de difunts*, a vuit veus, un *O vos omnes*, a quatre veus, i algunes nadales. Per la seva banda, Joan Cererols va compondre nombroses obres litúrgiques, sobretot polifòniques, on destaca la *Missa de batalla* per a tres cors o la *Missa de difunts* a 7 veus. ALBAREDA, A., *op. cit.*,p. 215.

[75] Catedral de Sevilla, *Estatutos de 1569*; La gajo 123, caxon 40 n. 2, foli III.

L'Escolania de Lluc, coneguda popularment a l'illa de Mallorca com els *blauets* pel color de la sotana blava que portaven durant les celebracions litúrgiques, és la segona escola musical més antiga d'Europa després de Montserrat. Constituïda com a cor l'any 1531 i dedicada a la devoció de la Mare de Déu de Lluc, patrona dels mallorquins, aquest cor infantil —igual que Montserrat— actualment encara funciona i també els pintors de l'època han deixat testimoni pictòric d'aquests joves escolans seguint els models iconogràfics que es desenvolupaven des de Montserrat[76] (imatge 2).

Imatge 2. *Verge de Lluc acompanyada dels escolans músics*
oli sobre tela
segle XVII
Catedral de Palma de Mallorca

Fra Juan Andrés Ricci (Madrid, 1600-Montecassino, 1681), va ser un monjo pintor de prestigi que viatjava constantment i que pintava als diversos monestirs castellans entre els

[76] Vegeu: CARBONELL i CASTELL, X., *La imatge de la música en les Illes Balears*, Palma de Mallorca, 2004.

anys quaranta i seixanta del segle XVII[77]. Estan documentats mitja dotzena de quadres de la Mare de Déu de Montserrat, atribuïts al monjo montserratí. Però n'hi ha un, el que s'estudiarà en aquesta tesi, que representa el document visual més important de l'època barroca al monestir de Montserrat i que esdevé un testimoni iconogràfic únic per entendre el paper de la música en le monestir benedictí.

Es tracta de la primera obra barroca on la Mare de Déu de Montserrat apareix acompanyada per l'Escolania de Montserrat, actualment es conserva al Museu de Montserrat i que aquest artista va pintar el 1639[78]. Aquest quadre prové del monestir benedictí de Sant Plàcid de Madrid. Segons sembla es tracta d'un encàrrec de les monges de la vila i la cort per incloure el fundador de l'orde benedictí, sant Benet, al culte a la Mare de Déu de Montserrat.

[77] El monestir de Montserrat durant el segle XVII va ser el santuari marià més important d'Espanya custodiat per monjos benedictins, per això no és estrany que molts monestirs benedictins sentissin una devoció especial envers la Mare de Déu de Montserrat i que en tinguessin la imatge a les seves església o en alguna dependència important dels seus monestirs.

[78] Fra Andrés Ricci (1600-1681) va ser un dels pintors espanyols més importants. Sortit de l'orde benedictí de Montserrat i natural de Madrid, era descendent d'una nissaga de pintors, ja que era fill del pintor Antonio Ricci. Actualment les pintures de Ricci es troben escampades als monestirs de Santo Domingo de Silos i de San Millán de la Cogolla, a la catedral de Burgos i a Sant Martí de Madrid; al Museu del Prado i a l'Acadèmia de San Fernando, Madrid; Bernard Castle, Anglaterra; Museu Reial de Bucarest; Museu Ermitatge de Leningrad; col·lecció Fuller de Nova York; col·lecció Carvallo, a Villandry, Tours, i a altres col·leccions particulars. Quan va pendre l'hàbit a Montserrat, el 7 de desembre del 1627, ja tenia formació artística i una vegada acabats els estudis eclesiàstics, tornà a Montserrat l'any 1635; és en aquest moment, sota l'abadiat de Juan Manuel de Espinosa, quan Ricci va decorar els murs de la capella de Sant Bernat de l'església de Montserrat. De caràcter difícil, sembla que la convivència amb ell no era fàcil i va haver de marxar de Montserrat l'any 1641, abans que els castellans fossin expulsats de Catalunya. El 1662 es va traslladar a Roma i va morir a Montecassino. Va pintar obres de temàtica religiosa, gairebé totes sobre temes benedictins i marians, on mostrà influències de Maino, de Cajes o de Nardi, tots d'escola madrilenya, i fins i tot del mateix Velázquez. ALBAREDA, A. M, *Història de Montserrat*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988, pp.249.

Imatges 3. Juan Andrés Ricci *(atribuïda)*
Mare de Déu de Montserrat
c. 1639
189 x 144 cm
Oli sobre tela
N. R. 200.271
Museu de Montserrat

També se li atribueix el quadre que actualment es conserva al Bowes Museum del Barnard Castle d'Anglaterra i que trobem reproduït en una fotografia de mossèn Gudiol a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (imatge 3).

Imatges 4. Juan Andrés Ricci *(atribuïda)*
Mare de Déu de Montserrat.
243 x 167 cm
Oli sobre tela,
Barnard Castel, Bowes Museum (Durham, Regne Unit)

El lloc d'origen d'aquest quadre de la Mare de Déu de Montserrat és també el monestir de monges benedictines de Sant Plàcid de Madrid, fundat el 1623 i molt vinculat a la Cort i a la monarquia dels Àustries. Va ser pintat per a aquest monestir entre els anys 1641 i 1652, quan l'abat de Montserrat i un nombrós grup de monjos castellans van ser ser transferits a Madrid.

L'abat de Montserrat Antoni Maria Marcet (1878-1946) va obtenir aquest pintura a tall d'obsequi o d'intercanvis de favor de l'abadessa d'aquell monestir el 1918; aquesta l'hi notificava que aquesta cessió havia estat feta "no sin hacer algún sacrificio, pues es recuerdo de la fundación que nos ha quedado de aquellos tiempos". Com no podia ser menys, en arribar aquest quadre a Montserrat, immediatament va ser atribuït al monjo pintor Juan Andrés Ricci, que el 1641 es trobava a Madrid amb els monjos castellans exiliats de Montserrat[79]. El crític d'art August L. Mayer va escriure de Ricci:

"En els termes religiosos aconseguí una vertadera monumentalitat, sense sacrificar el color a la grandiositat del dibuix. És summament enèrgic i d'una amplitud veritablement pictòrica, la qual cosa Zurbarán mai no assolí en el mateix gènere. Joan Ricci ha tractat de faisó original problemes que preocuparen Velázquez: captar la veritat de la llum, reproduir a la tela l'encís misteriós de l'atmosfera."[80]

[79] El 1930 Elías Tormo Monzó va descartar totalment aquesta atribució, que malgrat tot va seguir vigent en els llibres i impresos del Monestir de Montserrat i del seu entorn fins que el 1983 Angulo Iñíguez i Pérez Sanchez van insistir en la incoherència d'aquesta atribució.
[80] ALBAREDA, A. M, *Història de Montserrat,* Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988, pp. 249.

L'observació del quadre (imatge 4) demostra que l'artista coneixia el que estava pintant i és possible que seguís molt de prop les indicacions d'algú que coneixia a fons la vida a Montserrat. Es tracta de l'única pintura que representa els trets facials copiats directament de la imatge romànica. La representació de la cara de la Mare de Déu, allargassada, amb el nas llarg, recte i agut i amb un somriure, característiques de la imatge original del segle XII, aleshores col·locada al centre del retaule major a la qual cap persona externa no tenia accés. La corona de la Mare de Déu, reprodueix exactament la que els antics inventaris del monestir descriuen i denominen "corona rica", acabada el 1637[81]. Els edificis monàstics són un retrat fidel dels que existien a mitjans del segle XVII, com el canvi d'eix que va comportar la construcció de la nova església o les noves cobertes amb la desaparició del cimbori, les correctes proporcions del campanar que s'havia quedat baix i rabassut en emergir les noves construccions. El mateix es pot dir referent a l'orografia amb detalls específics que identifiquen els diversos turons i amb la representació de les diverses ermites escampades per la muntanya i una arquitectura ben reproduïda. S'hi poden distingir les ermites de santa Magdalena, sant Joan i sant Onofre, de sant Benet, Trinitat i sant Dimes. La tipologia de la Mare de Déu es pot comparar amb una altre imatge que es conserva actualment al Museu Frederic Marés de Barcelona i on es pot comprovar que es tractava d'un model que seguia uns cànons estètics determinats per la tradició del moment (imatge 5). La "corona rica" és la mateixa i el vestuari de la Mare de Déu també. Si bé, en aquesta altra representació apareix sola sense l'Escolania, sí que podem apreciar la identificació de la nova església i l'orografia típica de Montserrat[82].

[81] Aquesta corona es va estrenar l'any 1637, quan Ricci era conventual de Montserrat i estava pintant la capella de sant Bernat a l'església del mateix monestir.

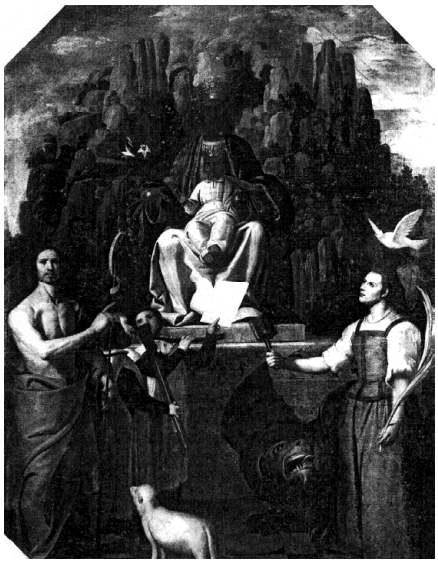
[82] El Museu Frederic Marés de Barcelona conserva una col·lecció de set pintures sobre la Mare de Déu de Montserrat que daten del segle XVII: MFM S-300 fins a 304 i MFM S-295 i 296.

Imatges 5. Anònim
Mare de Déu de Montserrat.
s. XVII
243 x 167 cm
Oli sobre tela
MFM 00296b

Les figures de l'esquerra que que acompanyen la Mare de Déu (imatge 3) en actitud orant, representen l'estament monàstic benedictí de Montserrat. La primera és un abat com ho indica el bàcul; però el pintor en col·locar-li sobre el cap el nimbe de santedat l'ha convertit en una imatge de sant Benet. El rostre d'aquest sant Benet i el del seu acompanyant són els retrats de l'abat de Montserrat Juan Manuel Espinosa (1597-1679) i el del seu germà Luis Manuel de Espinosa, també monjo de Montserrat i fills d'una família noble i molt rica de Sevilla, que es trobaven a Madrid. A l'altre costat hi ha les figures igualment orants de dos monjos ermitans de Montserrat amb els seus hàbits típics d'estamenta color castany. Aquesta solució compositiva de representar la Mare de Déu acompanyada per figures de sants, utilitzada durant l'edat mitjana i el Renaixement, va

evolucionar fins a convertir-se en el model conegut amb el nom de *sacra conversazione*, on els sants estaven representats drets o agenollats al voltant de la Mare de Déu i el nen[83].

Aquesta solució compositiva també es troba en dues reproduccions fotogràfiques realitzades per mossèn Gudiol a l'Arxiu Mas de Barcelona i que també estan atribuïdes a Ricci. Es tracta de la és la *Mare de Déu acompanyada de sant Joan Baptista i de santa Margarida* i la *Mare de Déu de Montserrat acompanyada de sant Benet i de sant Bernat* ambdues sense presència d'escolans músics (imatges 6 i 7).



Imatges 6 i 7. Anònim
Mare de Déu de Montserrat acompanyada de sant Joan Baptista, santa Margarida, sant Benet i sant Bernat
Fotografies
Arxiu Mas, Institut d'Art Hispànic
Gudiol 19595

[83] La seva presència tenia diverses explicacions: podien ser els patrons de l'església o de la ciutat, els fundadors o els sants de l'orde —per exemple, el de Montserrat és sant Benet— o bé, corresponien a pintura votiva, donada al monestir de Montserrat com a agraïment per algun favor rebut o els motius d'aquests encàrrecs podien ser els de salvació de la pesta o una victòria militar.

Com s'ha dit, és en aquesta pintura de Ricci on apareix representada l'escolania de Montserrat acompanyant la Mare de Déu. Formada per nou músics dividits entre cantaires i instrumentistes de vent que toquen dues xeremies, una trompa, un baixó i un sacabutx i que tenen la mirada dirigida a la Mare de Déu, a qui dediquen la música. Cal destacar l'alt grau de detall amb què estan pintats els instruments i la seva disposició en l'espai. El grup queda dividit en dos cors: un instrumental composat per un corn, dues xeremies i un sacabutx, i l'altre coral de quatre veus reforçades per un baixó (imatge 8). L'anàlisi d'aquests instruments es farà en el següent apartat.

Imatges 8. Juan Andrés Ricci *(atribuïda)*
Detall dels escolans tocant els instruments
c. 1639
189 x 144 cm
Oli sobre tela
N. R. 200.271
Museu de Montserrat

De les obres atribuïdes a Ricci destaquen, per la seva qualitat, el quadre que es troba al Bowes Museum en el Barnard Castle (al comptat de Durham, al Regne Unit) i el del Museu de Montserrat. D'aquest darrer es deriva gairebé mimèticament el que es troba al monestir de San Millán de la Cogolla (imatge 9), i amb més diferències el de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando de Madrid. Només el quadre del Bowes Museum podria ser una obra autògrafa de Juan Andrés Ricci, els altres, han estat atribuïts.

Imatges 9. Juan Andrés Ricci *(atribuïda)*
Mare de Déu de Montserrat.
c. 1639.
189 x 144 cm
Oli sobre tela
Sant Millán de la Cogolla

Una obra coetània a la de Ricci és la d'Agustí Renom, pintor que va viure al llarg del segle XVII (imatge 10*)*. Els escolans, vestits de blanc i de vermell, apareixen agenollats tocant els instruments de vent (dues xeremies, un sacabutx i un baixó) i la Mare de Déu es troba envoltada pels orants identificats com sant Benet i altres monjos benedictins de l'època, possiblement un d'ells sigui l'abat Pedro de Burgos. La Mare de Déu és coronada per dos àngels i el paisatge de fons segueix la tradició dels models anteriors amb el paisatge montserratí de fons. Al mig hi veiem representada l'església nova, símbol de la renovació del monestir. Els dos monjos de la dreta, vestits de color castany, figuren l'estament dels

ermitans; en canvi, els dos de l'esquerra, vestits de negre, representen l'estament monàstic. Tal com hem assenyalat, un dels monjos representats podria ser l'abat Pedro de Burgos i sembla versemblant pensar que l'altre monjo també respondria a un retrat real. El monjo que porta el bàcul abacial porta també un nimbe, i gràcies a aquests atributs es pot identificar amb la figura de sant Benet.

Imatge 10. Agustí Renom,
Mare de Déu de Montserrat amb muntanyes acompanyada per l'escolania
segle XVII
145,5 x 119 cm
Oli sobre tela
N. R. 201.726
Museu de Montserrat
Donació José Antonio Corbera

En una altra imatge anònima que es conserva al Museu de Montserrat datada del 1659 (imatge 11), la Mare de Déu apareix asseguda sobre una cadira de braços amb respatller de vellut vermell. L'actitud i la indumentària són les típiques de l'època renaixentista, ja que porta la "corona mexicana".[84] A més porta el cap cobert amb un mantell blanc, i amb la mà dreta sosté el lliri de tres flors, que simbolitza la virginitat de Maria abans, durant i després del part[85].

[84] Portada des de Nova Granada de Mèxic pel P. Juan de Salazar el 1627. Pesava 14,4 quilos i tenia forma reial atapeïda de pedreria i esmalts i portava un semicercle del qual penjaven llàgrimes de maragdes i tenia una creu al vèrtex.

[85] Des del punt de vista iconogràfic, la descripció de les corones de la Mare de Déu té un interés especial, ja que sovint són fidels reproduïdes en gravats, quadres i estampes. A mitjans del segle XVII els visitants de Montserrat podien admirar quatre corones de la Mare de Déu i tres de l'Infant Jesús; les d'aquest, dues eren d'or i una de plata; les de la Mare de Déu, dues eren de plata durada amb pedreria i dues d'or davant les quals tothom quedava bocabadat.Són aquestes dues darreres les que més surten reproduïdes en les representacions barroques de la Mare de Déu. Durant el segon abadiat de fra Antoni Jutge (1610) començaren l'obra de la "corona rica" a partir de desmuntar altres peces d'orfebreria de més valor material que artístic. Era tota d'or i de forma imperial, portava al darrera formant aurèola catorze raigs acabats en dotze estrelles de pedreria i al cim tenia un petit vaixell amb diamants. Pesava l'equivalent a 15,6 kilos i portava engastats 1124 diamants, 1800 perles, 38 maragdes, 25 safirs i 5 robins. La va treballar al taller d'orfebreria de Montserrat un monjo flamenc durant vint-i-set anys i la va finalitzar l'any1637. L'altra corona d'or era anomenada "formosa" o més familiarment "la mexicana" . Vegeu: ALBAREDA, A.M., *Relíquies i joies antigues de Montserrat*, pp. 243-244.

Imatge 11. Anònim,
Mare de Déu de Montserrat amb un monjo, un ermità i escolans músics
segle XVII
33 x 26 cm
Oli sobre coure
N. R. 200.269
Museu de Montserrat

Les faccions de la cara de la Mare de Déu i del nen estan ennegrides, possiblement reproduint la imatge escultòrica, i al fons es distingeix el monestir i la muntanya de Montserrat amb les corresponents ermites. Al costat esquerre, de perfil, un representant de l'estament monàstic caracteritzat per l'àmplia cogulla benedictina; i a la part dreta, un ermità amb barbes blanques, vestit amb hàbit i capa curta de color castany; als peus de la Mare de Déu hi apareixen les vuit figures dels escolans músics, amb tonsura clerical, cantant i tocant les xeremies, el *cornetto* i el baixó, tots instruments de vent. A diferència de la pintura de Ricci, en aquesta representació els escolans apareixen com si fossin àngels

músics; són nens cantaires, rossets i amb rínxols i estan distrets i poc concentrats en la interpretació musical.

Una altra obra anònima d'aquest període és una pintura que, de la mateixa manera que el quadre anterior, va ser adquirida pel monestir de Montserrat a la sala Parés, en una subhasta de l'11 de febrer de 1931 (imatge 12). Una altra vegada es repeteix el motiu iconogràfic de la Mare de Déu acompanyada dels escolans, la qual porta la corona mexicana i està asseguda damunt d'una tarima de fusta amb graons.

Imatge 12. Anònim,
Mare de Déu de Montserrat amb els escolans
finals del segle XVII
Oli sobre coure
34 x 27,5 cm
N. R. 200.270
Museu de Montserrat

Els escolans estan interpretant una obra vocal sense acompanyament instrumental però hi trobem un nou personatge al centre que dirigeix el cor de veus blanques: és el mestre de capella, el qual per primera vegada apareix representat en una obra pictòrica de Montserrat[86].

I.II.II La representació dels instruments musicals en les imatges de la Mare de Déu de Montserrat.

La xeremia, el baixó, el fagot i el sacabautx, són quatre instruments aèrofons que apareixen representats en les imatges de la Mare de Déu de Montserrat a l'època barroca. Si bé, és conegut que la música litúrgica de l'època utilitzava aquests instruments en el seu repertori, el que no era tant conegut és que els artistes que varen pintar aquestes les obres amb els escolans també coneguessin abastament la vida musical del monestir. Una hipòtesis que avalaria aquesta qüestió és que els seus mecenes encarregaven les disposicions dels personatges i insistien en la presència dels escolans i decidien quins havien de ser els instruments representats. En certa manera, la música plasmada en les obres d'art prenia un protagonisme similar a la música que els mestres de capella, com ara Cererols, utilitzaven per a solemnitzar els actes religiosos. Un dels testimonis iconogràfics que demostren que la xeremia era utilitzada en els actes litúrgics de l'època barroca és el que trobem en les representacions de la Mare de Déu i les xeremies dels escolans de Ricci.

[86] La importància que l'escola musical montserratina va tenir durant el llarg període en què Joan Cererols (1618–1680) va compondre les seves obres ens pot portar a pensar que aquesta obra pictòrica correspon a aquest període.

Imatge 13. *Verge de Lluc acompanyada dels escolans músics*
Detall de dos escolans tocant la xeremia
Anònim
segle XVII
oli sobre tela
Palma de Mallorca

La presència de les obres de Renom és una prova de la difusió de la xeremia en la iconografia dels escolans durant el barroc. La xeremia, al llarg del segle XVII va ser un instrument que es va utilitzar sobretot en les obres de caràcter litúrgic[87]. Aquest fet justificaria la seva presència destacada en les representacions de la Mare de Déu de Montserrrat, tal com es pot comprovar en les representacions atribuïdes a Agustí Renom (imatge 14).

[87] El seu nom deriva del francès antic *chalemie*, i aquest del llatí *calamella* que vol dir canyeta, juntament amb les bombardes, nom que es conegué els models greus ja des del segle XIV, formà una família que al principi del segle XVII arribà tenir set membres. La seva introducció a Europa es podria datar del segle X, per mitjà dels àrabs, i des del principi el seu ús va estar relacionat amb tot tipus d'actes cerminonials i festius a l'aire lliure, associada amb instruments com ara la trompeta i de percussió. Al segle XIV, les seves mides s'estabilitzaren en els formats de xeremia soprano i bombarda contralt, amb una clau, i va ser utilitzada per instrumentistes professionals anomenats ministrers, al servei de nobles i jerarquies eclesiàstiques. Durant el segle XV, la xeremia es va integrar en el conjunt d'instruments alts, l'anomenada alta i fou emprada en la baixa dansa cortesana. Era habitual la seva participació en les bandes, primer amb sacabutxos i després amb cornetes i baixons. Vegeu: AGRICOLA, M: *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg, 1529; WEIGEL, J.C.: *Musicalisches Theatrum*, Nuremberg, *c*1720; KINSKY, G.: *Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel*, 1925, pp.253–96; BRÖMSE, P.: *Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslawiens*, Brno, 1937; BAINES, A.: *James Talbot's Manuscript*, I: Wind Instruments, 1948, pp. 9–26; BAINES, A.: *Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's* De inventione et usu musicae,1950, pp.19–26.

Imatge 14. *Verge de Montserrat*
Detall de tres escolans tocant dues xeremies i un sacabutx
Escola madrilenya
Segle XVII
89 x 144 cm
Oli sobre tela

De les fonts documentals que s'han conservat sobre aquest instrument a Montserrat, cal destacar la que va descriure el conseller en cap de la ciutat de Barcelona, Josep Montaner, arran de la visita que va fer a Montserrat l'any 1644: "*Primerament la trompeta féu senyal de la seva vinguda; a dit senyal, i des d'un balcó del monestir, respongueren els escolanets amb xeremies i altres instruments de música*"[88]. Un antic escolà, Joan Castellví va enviar *"dos jocs de xeremies i dos sacabutxos per a la capella de musica*"[89].

Aquesta formació o conjunt instrumental és precisament el que trobem representat en les obres de Juan Andrés Ricci (imatge 15)[90]. En aquesta representació s'aprecia clarament que la xeremia estava plenament incorporada a la pràctica de la policoralitat, extesa

[88] CARALT, A, *L'Escolania de Montserrat,* Montserrat: Abadia de Montserrat, 1955 (Biblioteca de Montserrat, I)
[89] CARALT, A, op cit, p.153.

[90] A finals del Renaixement i durant el barroc, les xeremies tan grans com petites, estaven fetes d'una sola peça, la seva longitud, sobretot les xeremies sopranos, que medien uns 65 cm, era més gran que la necessària per a arribar a l'afinació buscada i la longitud addicional corresponia al pavelló dotat d'uns forats de ressonància que elevaven la fonamental produïda al tub sonor. Excepte en els models més greus, totes les xeremies portaven la llengüeta mig amagada dins la pirueta, una mena d'embut on el músic recolzava els llavis i que ajudava a emetre les notes. Vegeu: Vegeu: BORRÀS, Josep i EZQUERRO, Antonio., *Chirimias en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo,* Revista de Musicología, XXIII-2, pp. 53-85. WEIGEL, J.C.: *Musicalisches Theatrum* (Nuremberg, *c*1720/*R*1961 in DM, 1st ser., xxii; KINSKY: *Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel*, AMw, vii (1925), pp. 253–96; BRÖMSE, P.: *Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslawiens* (Brno, 1937/*R*). BAINES, A*: James Talbot's Manuscript, I: Wind Instruments*, GSJ, i (1948), pp. 9–26; BAINES, A.: *Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's De inventione et usu musicae*',GSJ, iii (1950), pp.19–26. MARX, J.: *The Tone of the Baroque Oboe*, GSJ, iv (1951), pp. 3–19; BAINES, A.: *Shawms of the Sandana Coblas*, GSJ, v (1952), 9–16; LESURE, F.: *Le traité des instruments de musique de Pierre Trichet: les instrument à vent'*, AnnM, iii (1955), pp. 283–387; pubd separately (Neuilly-sur-Seine, 1957; Eng. trans., 1973).

sobretot a partir del segle XVII. S'utilitzaven cors, sovint instrumentals, tal com es pot apreciar a la imatge, per intepretar la música religiosa.

Imatge 15. *Verge de Montserrat*
Detall de tres escolans tocant dues xeremies i un sacabutx
Escola madrilenya (atribuït a Juan Andrés Ricci)
Segle XVII
189 x 144 cm
Oli sobre tela
Museu de Montserrat

Segons Irineu Segarra, el mestre de capella Miquel López (1669-1723) va ser el primer que integrar l'orquestra de corda i diversos instruments de vent a les composicions montserratines:

"és el primer que integra l'orquestra de corda i alguns altres instruments de vent, dins les seves composicions, sobresurt, com ja es venia fent als segles XVI i XVII, l'ús dels instruments de vent, sobretot de metall, rics en harmònics, i de sonoritat brillant: clarins (trompetes), xeremies"[91].

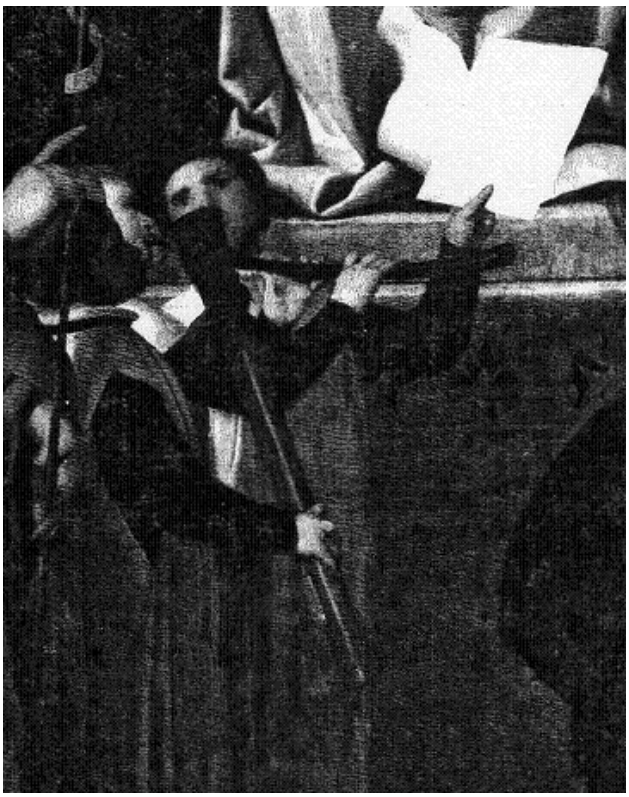
El baixó és un altre dels instruments que més s'ha representat en el repertori iconogràfic montserratí[92]. El primer testimoni plàstic on hi veiem la presencia d'aquest instrument és

[91] SEGARRA, I., *Breu diccionari biogràfic dels mestres de l'Escolania de Montserrat i els seus col·laboradors*, a Guia Musical, Barcelona, 1968/68.

[92] La paraula baixó identifica l'instrument d'aquestes característiques aparegut al Renaixement i fet d'una sola peça, i fagot correspon amb el model format per quatre trossos que ha evolucionat fins a l'actualitat a partir d'un instrument nascut al segle XVII. Es va anar perfeccionant gradualment amb l'addició de claus i actualment mesura uns 135 cm de llargada i una extensió d'unes tres octaves i mitja (si_1 a mi_5), la seva sonoritat peculiar li permet de produir efectes patètics, misteriosos i fins i tot còmics. Cada modalitat té unes qualitats sonores diferenciades, causades per les característiques específiques de la perforació del seu tub acústic i per la distribució diferent de claus i forats. El baixó va sorgir al segle XVI i de seguida va substituir a la xeremia baixa i a la flauta baixa en les agrupacions de ministrils. Aquest instrument s'utilitzava molt en desfilades i processons, però també servia per doblar la veu greu en la música vocal de les capelles renaixentistes. Vegeu: BORRÀS, Josep: *El baixó a la península Ibèrica*, tesi doctoral, Universitat Autònoma, Barcelona, 2008.

una de fusta policromada del segle XVII on als peus de la Mare de Déu hi apareixen dos escolans agenollats a banda i banda i on un d'ells toca el baixó.

Un altre dels testimonis que s'ha conservat a l'Arxiu Mas i que demostra la presència d'aquest instrument a la capella musical de Montserrat és la fotografia d'una pintura del segle XVII . S'hi observa un escolà als peus de la Mare de Déu tocant un baixó. Es tracta de l'única obra iconogràfica on només hi apareixen només dos escolans: un tocant el baixó, i just darrera seu hi ha un altre escolà que toca el cornetto (imatge 16). Un instrument important a l'època, i la seva presència és significativa en mans d'escolans.



Imatge 16. Anònim
Verge de Montserrat acompanyada de sant Joan Baptista i santa Margarita
Detall de l'escolà que toca el baixó
Anònim
Segle XVII
Arxiu Mas Gudiol 58251

Segons les fonts documentals conservades, van ser forces els monjos que al llarg dels segle XVII tocaven el baixó: Francesc Rossell (ca. 1590-1634), Plàcid Cabardós (¿-1684), Joan Vilomara (ca. 1640-1685), Isidre Jordi (ca. 1648-1705), Pere Ramon, Jeroni Casanoves (1671-1721), Josep Saladriga (c.1749). També trobem el baixó en les obres d'Anselm Viola, com ara el *Concierto de bajón obligado con violines, oboeses y trompas con su basso*, composta l'any 1791. Aquest concert per aquest instrument és l'única obra instrumental que es conserva actualment al monestir[93].

Imatges 17 i 18. Dos exemples d'un baixó i d'un fagot que es conserven al Museu de la Música de Barcelona. El baixó és del segle XVII (MDMB 699) i el fagot va ser construït per Andreu Vidal a Barcelona, la segona meitat del segle XIX. Fons Ramon Parramon (MDMB 141).

[93] Cal tenir en compte, que els documents conservats poden ser equívocs: és molt probable que al llarg del segle XVIII els termes fagot i baixó fossin utilitzats indistintament per alguns cronistes o escriptors no massa curosos. Vegeu: BORRÀS, Josep, *El baixó a la Península Ibèrica*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

És l'instrument més greu de la família de doble llengüeta, és l'antecedent del fagot. Consta d'una peça de fusta que en el seu interior s'hi perfora un forat que el recorre de dalt a baix dues vegades, el que significa que l'extensió que recorre la columna d'aire quan els dits no tapen cap forat és el doble de llarga que la longitud de l'instrument, per tant el seus sons són molt greus. El seu àmbit és de dos octaves i mitja. Es va inventar al segle XVI i de seguida substitueix a la xeremia baixa i a la flauta baixa en les agrupacions de ministrers. Aquest instrument per doblar la veu greu en la música vocal de les capelles renaixentistes. Ja al darrer terç del segle XVIII, el fagot sembla haver pres del tot el relleu al baixó. Així ho demostren, a més de la iconografia, les referències documental i els constructors d'instruments dels què tenim constància. A Barcelona hi ha documentat Salvador Xuriach, que va fabricar un fagot de cinc claus el 1782. Actualment es conserven molts exemplars construïts per la família Oms al voltant del 1800, que tenen com a particularitat el seu gran pavelló en forma de campana (imatge 17).

El classicisme és l'època amb més repertori per a fagot solista (concerts, simfonies concertants, música de cambra) i a partir del darrer quart del segle XVIII apareixen els primers reculls de peces (exercicis, estudis, capricis, duets) destinats a l'ensenyament de la tècnica del fagot. El fagot va ser utilitzat a Montserrat en nombroses composicions a partir del segle XVII, de la mà d'Anselm Viola el qual va composar *18 Estudios para fagot* un altre exemple és l'obra atribuïda a Casanoves *Tantum ergo* escrita per a quatre veus, fagot, contrabaix i orgue. D'escolans fagotistes a Montserrat en va formar diverses generacions, cal destacar per exemple a Josep Saladrigues (ca. 1693-1749), Rafael Bonastre (¿-1848), Josep Puig Marinel·lo, Felip Cascante, i Llàtzer Marinel·lo[94].

[94] *"La comunidad le tenía en mucha estima, tanto por sus virtudes como religioso, y asimismo por ser notable músico, puesto que gozaba de mucha reputación como fagotista muy inteligente"*, SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 v., 1868-1881, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986

El sacabutx va ser un instrument utilitzat habitualment a la capella de música de Montserrat i precisament per aquest motiu el trobem representat en diverses pintures i que ens mostren l'evolució tècnica que va experimentar al llarg dels segles[95](imatge 18).

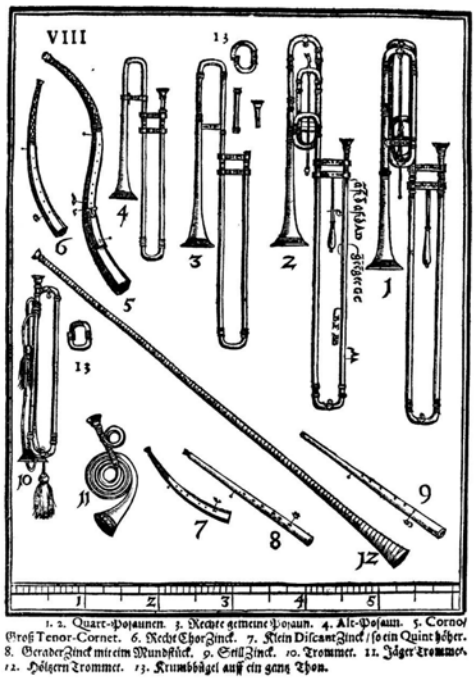
Imatge 18. Agustí Renom
Verge de Montserrat entre les muntanyes i els escolans
Detall de dos escolans tocant la xeremia
Agustí Renom
145,5 x 119 cm
Oli sobre tela
N. R. 201.726
Museu de Montserrat
Donació José Antonio Corbera

[95] El sacabutx va aparèixer al sud de França i nord d'Itàlia a la segona meitat del segle XV i podem trobar referències del seu ús des de la cort del Reis Catòlics (1475). Al darrer terç del segle XV i a la primera meitat del segle XVI va començar a formar part de bandes o conjunts, cortesans, municipals i religiosos, juntament amb cornetes, flautes, xirimies, bombardes i baixons i a les esglèsies. Al llarg de la primera part del segle XVIII va tenir petites modificacions estructurals i el seu ús va decaure. Va començar a anomenar-se trombó, augmentatiu del mot italià trompa. Conegut ja amb aquest nom, el seu ús va revifar cap a finals del segle quan es va incorporar a les bandes militars i les orquestres. El so és generat per la vibració dels llavis de l'instrumentista, el qual és recollida per un broquet metàl·lic, de forma hemisfèrica, que pot separar-se del cos de l'instrument. Té un tub acústic de llautó i a vegades de plata, llarg, estret, cilíndric, dividit en dues seccions, una de les quals és formada per dos tubs paral·lels units per un tirany. A la part més propera de l'instrumentista, en un dels tubs s'insereix el broquet i a l'altre es corba o es cargola, en els models més greus. Acaba en un pavelló petit, que es projecta cap endavant. En els caps paral·lels del costat més, llunyà de l'instrumentista s'insereix en un el broquet i en l'altre un tub de doble traç, desplaçable, acabat en un extrem, per una curvatura en forma d'U. Els dos canons del qual queden units per un tirany que s'acciona amb la mà de manera que, pel sistema de colissa, pot allargar o escurçar la llargada del tub acústic de l'instrument. Vegeu: M. Praetorius : *Syntagma musicum*, ii (Wolfenbüttel, 1618, 2/1619/*R*; Eng. trans., 1986, 2/1991); iii (Wolfenbüttel, 1618, 2/1619/*R*); M. Praetorius : *Theatrum instrumentorum* (Wolfenbüttel, 1620/*R*; Eng. trans., 1986, 2/1991); M. Mersenne : *Harmonie universelle* (Paris, 1636–7/*R*; Eng. trans. of the bks on insts, 1957); F.W. Galpin : 'The Sackbut: its Evolution and History, Illustrated by an Instrument of the Sixteenth Century.*: the Instrument and its Music* (London, 1973)

El sacabutx va aparèixer a la segona meitat del segle XV, al darrer terç d'aquest segle formava part de bandes o conjunts, cortesans, municipals i religiosos, juntament amb cornetes, flautes, xirimies, bombardes i baixons. A les esglésies i centres religiosos com ara el monestir de Montserrat, el sacabutx tenia la funció d'acompanyar, reforçar o sostenir les veus en el cant litúrgic i en el nostre cas concret reforçar el cant dels escolans cantors. La versatilitat que li dóna l'ús de la colissa, permet tocar fàcilment passatges melòdics molt ràpids. igual que d'altres instruments melòdics coetanis[96]. Al llarg del segle XVI l'instrument va rebre un fort impuls a Itàlia, on van sorgir moltes agrupacions de cornetes i sacabutxos, sobretot a Venècia en el cercle proper a Gabrielli, les obres del qual van ser imitades pels seus deixebles[97] (imatge 19).

Es tracta d'un instrument que apareix en gravats i il·lustracions des del segle XVI. L'any 1511, el sacerdit alemany Sebastian Virdung va publicar el tractat sobre intruments *Musica getutscht,* es tracta d'una col·lecció de gravats de diferents instruments utilitzats al segle XVI on destacta la representació del sacabutx.

[96] Michael Praetorius en la seva obra *Syntagma Musicum* del 1619 en descriu una família de quatre membres amb aquestes tessitures: contralt (de si 2, fins a re 5) tenor (mi 2-sol4) baix (la1-do 4) i gran baix (mi 1-la3).
[97] D'entre aquestes destaquen l'alemany H. Schütz i el danès M. Pederson, que contribuïen a la difusió del sacabutx als països d'origen



Imatge 19. Sebastian Virdung va publicar el tractat sobre intruments *Musica getutscht,* es tracta d'una col·lecció de gravats de diferents instruments utilitzats al segle XVI on destacta la representació del sacabutx

El segle XVIII representa un moment de canvi pels models d'intruments de vent. Si durant el primer terç del segle es mantenia l'estètica barroca basada en instruments com ara la xeremia, el baixó o el sacabutx, cap al 1730 van començar a utilitzar-se nous instruments que donaven una nova sonoritat a la música del moment. Els oboès, les flautes travesseres, les trompes i els fagots van substituir els models anteriors.

Un instrument de broquet que trobem representat en les representacions de la Mare de Déu de Montserrat és la trompa. La trompa va ser introduïda a Catalunya cap al 1720. Es distingeix del sacabutx perquè produeix el so mitjançant la vibració dels llavis a través d'un broquet i tenia una funció heràldica, militar i de caça, a més de servir per avisar a la població en circumstàncies diverses. Les representacions montserratines tenen relació amb

el paper fonamental que la trompa tindrà en la música del classicisme, on justament atorgava el paper de síntesi harmònica i de baix, funció que abans no tenia[98].

Després es va integrar a les cobles d'instruments de llengüeta (juntament amb les xeremies i cornamuses) tant en la música popular per amenitzar festes i banquets o una funció religiosa tal com podem veure en l'ús que en feien els escolans de Montserrat. La trompa va constituir una part important en l'acompanyament instrumental de la polifonia religiosa del classicisme[99]. Es pot comparar la trompa natural que actulament es conserva al Museu de la Música de Barcelona construïda per Francesc d'Espanya (1825-1850) amb els models representats a Montserrat, com ara el gravat el Josep Flaugier de 1791 o l'*Estampa de patronatge* de l'any 1881 (imatges 20, 21 i 22)[100].

Durant el segle XVIII es constaten contactes entre els monestirs de Montserrat i la música que es feia a la cort de Madrid. Durant aquests anys hi havia una relació molt estreta entre Antoni Soler, que estava al monestir de l'Escorial i Montserrat. Els contactes amb la música de la cort de Madrid es palesen pel fet que alguns dels monjos havien estudiat allà, i entre els músics formats a l'escolania, però que no van ser monjos de Montserrat, cal esmentar precisament Antoni Soler (1729-1783), que va ser monjo jerònim a l'Escorial i deixeble d'Anselm Viola (1738-1798).

[98] La trompa de caça, va aparèixer a França cap 1630. Media aproximadament 2 m de llargària i s'en construïren diferents models de diversos diàmetres i amb diferent nombre de voltes en el tub. Però la seva utilització musical arriba a a partir del segle XVII, en ser integrades en el cerimonial de la vida cortesana i usades en els caceres reials. Les fanfares de trompa van esdevenir cada vegada més musicals en les luxoses caceres de les corts franceses. Vegeu: ANDRÉS, R: *Diccionario de instrumentos musicales*, Ed. Península, Barcelona, 2001, p. 385.

[99] Al començament del s XIX Stölzel hi incorporà un mecanisme de pistons (la trompa de pistons) que li permeteren d'emetre d'una manera justa tots els graus de l'escala cromàtica, a partir del 1865 la trompa de pistons en fa o en si bemoll entrà a formar part de l'orquestra.

[100] Sobre el pintor Flaugier, vegeu l'estudi de Francesc Quílez, *"Tradició i modernitat en la pintura de Josep Bernat Flaugier i Salvador Mayol"* a "L'albada de la modernitat. Josep Bernat Flaugier. Salvador Mayol: els iniciadors de la pintura costumista a Catalunya a principis de segle XIX". Barcelona, Opera Minora, n. 4, 1884.

Imatge 20
Estampa de patronatge de la Mare de Déu de Montserrat. Detall d'un escolà que toca la trompa

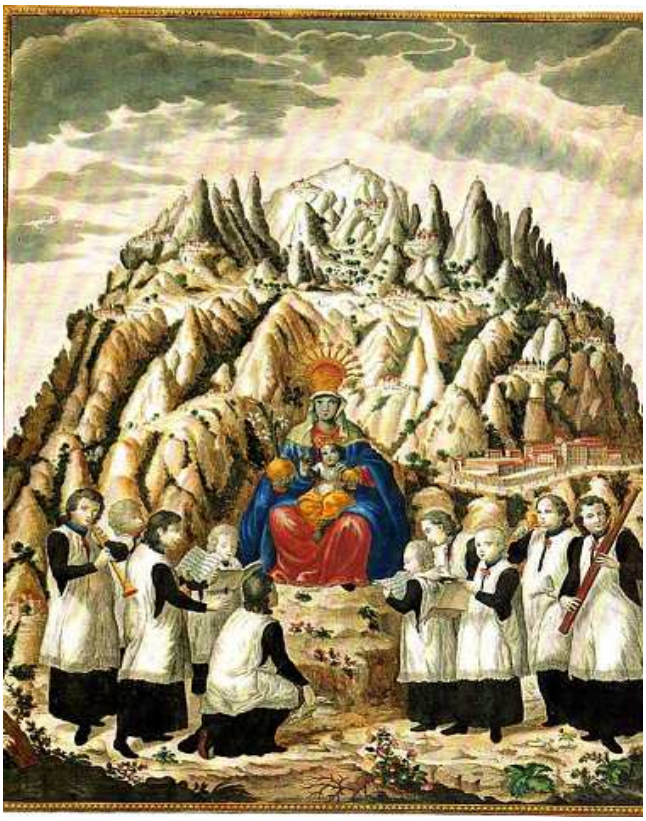
Imatge 21. Trompa de caça
Museu de la Música de Barcelona (MDMB 123)

Imatge 22. Estampa de la Mare de Déu de Montserrat de Josep Flaugier de 1791

A l'Arxiu Mas de Barcelona es conserva una fotografia d'una pintura de propietat privada, on es representa la Mare de Déu amb els seus atributs habituals, acompanyada de vuit escolans, dos dels quals tocant instruments musicals (una guitarra i una xeremia) i els altres cantant mentre segueixen les indicacions de la partitura. Aquesta representació correspon a l'època de Ferran Sor (1778–1838), mestre de capella de Montserrat i guitarrista que va compondre nombroses peces per a guitarra. És possible que la guitarra, que apareix per primera vegada en mans d'un escolà de Montserrat, faci al·lusió justament a l'època en què Ferran Sor va estar al monestir[101].

[101] Ferran Sor (Barcelona, 1778-París, 1839), guitarrista i compositor català. En algunes fonts apareix com Ferran (o Fernando Sors, o bé Sort. El 1789 va ingressar a l'Escolania de Montserrat sota el mestratge d'Anselm Viola. I després, va anar a Madrid on gaudí del mecenage de la duquessa d'Alba. El 1815 va viatjar a Anglaterrra convertit en un instrumentista famós i va estrenar la seva òpera *La feria Smirna*. El 1830 publica el seu tractat *Gran mètodo de guitarra* que va tenir una gran difusió per Europa. La seva nombrosa producció de música per a guitarra el van convertir en un referent de la música d'aquest instrument al segle XIX.Vegeu: Bernard Piris, *Fernando Sor: une guitare à l'orée du Romantisme*, Editions Aubier, 1992; JEFFERY, B: *Ferran Sors, compositor i guitarrista*, Publicacions l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1982.

Un altre pintor del període clàssic relacionat amb Montserrat, és Josep Bernat Flaugier (1757–1813)[102]. Flaugier és autor d'un gravat amb de la *Mare de Déu de Montserrat amb escolans músics* (imatge 23).



Imatge 23. Josep Flaugier,
Mare de Déu de Montserrat amb escolans músics
1791
Gravat
Gabinet de gravats, 13.683 (bis)
Biblioteca de Montserrat.

El centre de tota la composició és la Mare de Déu, asseguda directament sobre la roca amb els atributs habituals i amb la corona mexicana. El monestir està representat amb perspectiva i naturalisme, i les ermites estan col·locades al seu lloc.

[102] Josep Bernat Flaugier (1757–1813) va ser un pintor francès establert a Catalunya, instal·lat a Barcelona des de l'any 1773. Va estudiar a l'Escola de la Llotja on va rebre molts encàrrecs de pintures religioses. Va fer pintures religioses a Reus, al monestir de Poblet i en esglésies barcelonines com la *Coronació de la Mare de Déu* a la cúpula de Sant Sever i Sant Carles Borromeu (1800). Altres obres seves són els retrats de Carles IV i Maria Lluïsa de Parma (1802) per a l'Ajuntament de Barcelona, el de Josep I Bonaparte (1808) i un autoretrat.

Imatges 24 i 25. Detall d'un grup d'escolans, l'un toca el fagot, l'altre la trompa i la resta canten, Estampa de la Mare de Déu de Montserrat,.
1791
Gravat
Gabinet de gravats, 13.683 (bis)
Biblioteca de Montserrat.

A banda i banda de la Mare de Déu hi ha representats els dos grups d'escolans músics. Els escolans propers a la Mare de Déu estan mirant l'espectador i toquen la flauta travessera, però també la xeremia, la trompa i l'oboè val la pena subratllar que en aquesta obra s'ha produït un canvi en la representació dels instruments musicals que respon a les novetats de l'època, i s'han introduït nous models d'instruments propis del classicisme, com ara el fagot en substitució del baixó (imatge 25). Com a darrera observació cal afegir la variació en el nombre d'escolans, que passa de sis o vuit, que veiem en les representacions anteriors, a deu, la gran majoria dels quals, cantaires (imatge 24).

Ferran Sors (Barcelona, 1778- París1839) va composar música per a a guitarra al monestir de Montserrat, tot i que durant el segle XVII va ser un instrument utilitzat en les manifestacions de la música popular, la iconografia pictòrica ha deixat el testimoni que

també els escolans de Montserrat van tocar aquest instrument durant els actes religiosos celebrats al monestir. Tal com queda demostrat en la fotografia que es conserva l'Arxiu Mas on es veu clarament a un jove escolà acompanyant-se d'una guitarra (imatge 26).

Imatge 26. *Mare de Déu de Montserrat acompanyada de l'Escolania.*
Arxiu Mas E-13191

A més, les representacions d'àngels músics en l'escultura catalana va ser habitual durant tot el segle XVII. Un altre exemple seria l'àngel músic en alabastre que toca una guitarra de cinc ordres dobles que es troba a l'església de la Santa Cova de Manresa, per Joan Grau, fet entre els anys 1671 i 1672 (imatge 27).

Imatge 27. Joan Grau
Detall d'un àngel músic tocant la guitarra de cinc ordres
Església de la Santa Cova de Manresa
Joan Grau
1671
Alabastre

El segle XVII va entrar en un curt període de decadència, i no és fins ben entrat el segle XVIII que Manuel Garcia (conegut com el *Pare Basili*) la va introduir en els ambients aristocràtics. Entre els seus deixebles destaquen Ferran Sorts i Dionisio Aguado. A Itàlia va ser cultivada per Mauro Giuliani (1781-1828) i a Madrid, per Boccherini, però el fundador de l'escola moderna fou Francesc Tàrrega[103].

[103] Altres virtuosos catalans del segle XX són Miquel Llobet, Daniel Forteza, Emili Pujol, Alfred Romea i Gracià Tarragó i, a la resta de l'estat espanyol, Andrés Segovia i Regino Sainz de la Maza. De les noves generacions destaquen Alirio Díaz i Narciso Yepes i, a Catalunya, Renata Tarragó.

II.

PROGRAMES ICONOGRÀFICS PROFANS

II.I TEATRE, DANSA I MÚSICA: ELS DIBUIXOS ATRIBUÏTS ALS GERMANS TRAMULLES

El segle XVIII català, com a la resta d'Europa, es va caracteritzar per la independència de pensament, la confiança en la raó i els grans avenços científics. Amb l'entrada del segle XVIII, la presència de la música italiana es va convertir en una realitat quotidiana a Barcelona, especialment durant els anys en què la cort de l'arxiduc Carles d'Austria va tenir la seva seu oficial a la capital catalana. Aquesta presència va deixar una gran impacte als compositors catalans del moment i això és el que els artistes varen plasmar en les obres d'art. Arran d'aquest fet es va poder gaudir de les interpretacions dels músics italians pertanyents a la capella del l'arxiduc[104].

La pintura catalana d'aquest segle també va assolir un nivell artístic alt, tal com es veurà tot seguit amb les escenes de concert i els dibuixos i gravats atribuïts als germans Tramulles. Catalunya vivia l'època de la il·lustració, que va ser un moviment científic, filosòfic i literari que va marcar l'art i la vida social del segle XVIII i que va acabar desembocant en la Revolució Francesa[105].

Es varen elaborar imatges que commemoraven el poder polític i promovien el mecenatge cultural. A més, l'espiritualització de la cultura europea dels literats de l'Antiguitat tardana i de l'edat mitjana va conduir a la utilització freqüent de les al·legories, personificacions de

[104] Un exemple d'aquest fet es pot observar en el frontispici de l'església parroquial de Sant Celoni de l'any 1762 (coetània de la *Màscara reial*) on hi han esgrafiats amb dos cors d'àngels músics que representen una capella musical de l'època. Alguns dels instruments que hi apareixen representats són el baixó, el chitarrone, la tiorba, la trompa de caça tots ells representats en un balcó fictici que ens porta a una idealització de la festa, en aquest cas dins un context religiós però absorvint elements de la festa monàrquica. La façana es troba distribuïda com una superfície pictòrica: al nivell de la portada hi trobem un esgrafiat amb dues dues figures al·legòriques de les virtuts i dos arcàngels. També hi ha representat un balcó presidit per un seguici de músics, la distribució en què habitualment es col·locaven els músics a l'interior de les esglésies i de les catedrals. Aquest exemple connecta amb la tradició decorativa civil del segle XVIII català.

[105] Un dels fets més destacables de la Catalunya del segle XVIII és l'època de prosperitat econòmica que va viure: l'extensió de l'agricultura, l'activitat pesquera, la renovació de les indústries, l'aparició de la indústria tèxtil i el comerç exterior. La població es va duplicar i i va arribar al milió d'habitants. Vegeu: MARTÍNEZ SHAW, Carlos. "L'expansió econòmica de la Catalunya del segle XVIII", dins *Catalunya a l'època de Carles III*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1991, p. 207-217. Som i Serem, vol, 4; ALCOLEA, Santiago. "Els temps de la il·lustració a Catalunya: un altre intent d'aproximació artística a Europa" dins del llibre *Catalunya a l'època de Carles III*, Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1991, p. 133-149. Som i Serem, vol. 4.

conceptes que esdevenien representacions simbòliques. A partir del Renaixement algunes figures mítiques de l'Antiguitat, com ara les Muses, Orfeu, Apol·lo i Venus es varen relacionar amb la música. Les al·legories també van jugar un paper destacat en la iconografia de les festes barroques i en l'òpera i varen esdevenir un vehicle per a la visualització de les qualitats efímeres i màgiques de la música[106].

Dins aquest context al·legòric s'han de situar les entrades reials com a tema iconogràfic en l'art. Durant els segles XVII i XVIII es varen representar arreu d'Europa seguint diferents tipologies, fet que queda demostrat amb el gran volum de literatura impresa que s'ha conservat i que circulava aquella època. Aquestes fonts descriuen amb gran detall moltes de les al·legories que formaven aquests espectacles. També contextualitzen aquestes representacions visuals i també musicals on l'art s'utilitzava per lloar al monarca i que trobava els seus orígens en la cultura humanista que va néixer a Florència durant el Renaixement[107].

Els models de les arts catalanes del segle XVIII van arribar sota la influència de l'aristocràcia francesa i estaven dirigits a un públic erudit i cortesà. Seguien les teories classicistes, segons les quals l'art tenia l'obligació d'educar i les obres havien de ser el

[106] Un exemple famós sobre aquest tipus de representacions és la pintura a l'oli iniciada per Giorgione i que més tard Tiziano va acabar, coneguda com el *Concert campestre.* Hi ha desacord entre els estudiosos sobre el significat d'aquesta obra. Les interpretacions van des d'una representació realista d'un grup de música renaixentista fins a una al·legoria de la poesia, la virtut o el luxe, hi ha qui diu que estracta d'una representació neo-platònica de l'amor diví i terrenal o fins i tot que es tracta d'una imatge d"inspiració musical. Encara que els pintors podien haver tingut la intenció de crear un cert grau d'ambivalència, cap interpretació pot ignorar el fet que hi va haver un propòsit en la juxtaposició de mite i realitat en aquesta escena. I que per tant es tracta d'una al·legoria que encara avui rau amagada darrera el misteri.

[107] La música a la cort ha acompanyat, des de l'Antiguitat, les festes, els balls, i els principals actes dels prínceps i monarques que volien entretenir-se i alhora magnificar i promoure el poder. La música no només formava part de les festes sinó que també es convidava als músics perquè toquessin davant dels monarques. Si ens remuntem a la tradició medieval de les cerimònies a l'entorn de les entrades reials i també dels tornejos, les festes organitzades pels prínceps del Renaixement varen esdevenir manifestacions artístiques de gran importància que donaren lloc a l'orígen del ballet, la òpera i el teatre. Roy Strong en el seu llibre *Arte y poder* analitza el significat al·legòric d'aquestes celebracions a partir de les que varen organitzar l'emperador Carles V, Catalina de Médici i Carles I Estuardo. Vegeu: STRONG, R., *Arte y poder: fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Alianza Editorial, 1988.

màxim d'objectives, mentre limitaven la creativitat de l'autor[108]. Durant aquest període es va fundar *l'Acadèmia dels Desconfiats*, activa des de 1700, on destacava la figura de l'erudit i diplomàtic Pau Ignasi de Dalmases (1670–1718). Dalmases va fer un viatge per Castella i França en el qual va aprofitar per posar-se en contacte amb els erudits de l'època. Tenia una casa al carrer de Montcada, on hi va muntar una biblioteca que va esdevenir el nucli de reunions de l'Acadèmia[109].

Imatge 1. Detall de l'escala principal del Palau Dalmases de Barcelona, Seu de l'Acadèmia dels Desconfiats, 1699.

Un dels exemples més representatius de l'interès de la burgesia de l'època per l'art i la cultura humanistes, i que encara avui es pot visitar, correspon a les escultures dels músics de la barana principal de l'escala de la *Casa Dalmases*, que daten del 1699 (imatge 1). En aquesta barana s'hi troben representacions de diferents figures mitològiques, com ara el rapte d'Europa i el carro de Neptú que subjecten una viola de gamba i dos llaüts.

[108] Segons l'historiador Joan-Ramon Triadó, un dels aspectes més interessants l'art català del segle XVIII, és el de les definicions. Un període que passa per la fi de l'època barroca i el principi d'un nou desenvolupament artístic, que no es pot estudiar sense entendre el context cultural del moment, dins un context europeu. Autors que destaquen per la seves qualitats i nivell. És el cas de Francesc Tramulles que es va formar amb Vildomat (que havia treballat al servei de la cort de l'arxiduc Carles d'Àustria) tal com estudiarem tot seguit i que entre els anys 1746-47 va ampliar els seus estudis a Madrid entrant en contacte amb pintors del segle d'or hispànic. Vegeu: DD.AA. *Història de la cultura catalana. El set-cents*, vol. III, Edicions 62, p.222.

[109] Institució fundada a Barcelona l'any 1700 per un grup de nobles i eclesiàstics amb aficions literàries i històriques. Va ser l'antecessora de l'Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona. Es caracteritzava per estar a favor de l'arxiduc Carles d'Àustria. Vegeu: DOLCET, Josep., *El somni del Parnàs: La música a l'Acadèmia dels Desconfiats (1700-1705)*, tesi doctoral, UAB, Departament d'Art, 2007.

A banda dels ambients culturals lligats a la noblesa i la burgesia, l'art de l'època també va reflectir l'activitat musical de les classes populars. Cap al final del segle XVIII es va produir un increment de l'interés pels costums, la indumentària, els balls populars, els instruments populars i les curses de braus, tots ells signes d'identitat d'un col·lectiu: les classes baixes. Un dels pintors que millor va representar aquestes escenes i que va reflectir aquest canvi de model artístic va ser Josep Bernat Flaugier (1757-1813); els seus dibuixos van esdevenir una font de referència per conèixer la societat barcelonina de principis del segle XIX. Amb aquestes primeres pintures costumistes catalanes va apareixer també un nou model de mecenatge que buscava una representació més intimista de moments ocasionals i amb un fort contingut simbòlic[110].

El casament de Carles III, amb Elisabet Cristina de Brunswick l'any 1708 a l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, va fer augmentar el consum artístic de la cort, sobretot pel que fa a decorats per les representacions operísitiques que s'hi varen portar a terme[111]. La presència de la cort austriacista a Barcelona va ser un revulsiu per a la vida artística de la ciutat, que, malgrat les penúries econòmiques del període, va tenir un fort ressò en la producció dels artistes locals. Aquestes representacions van ser encarregades a artistes

[110] Dues obres de Josep Bernat Flaugier mostren escenes de la vida i els costums de la societat barcelonina del primer terç del segle XIX: *L'al·legoria de l'amor* i l'*Escena de dansa espanyola: pas de bolero*. A totes dues s'hi pot veure la influència pictòrica francesa del segle XVIII, però en un context popular i costumista. La novetat de Flaugier rau en els programes iconogràfics, que esdevenen únics i originals en el territori català pel què fa a temes de dansa relacionats amb la pintura popular. Després de la Revolució Francesca, la gent humil va passar a reivindicar el seu paper dins la societat i va començar a tenir un lloc de privilegi en les representacions artístiques que fins llavors havien estat ocupades per sants, monarques i burgesos. Les pintures de Flaugier van ser uns encàrrecs que buscaven un signe de distinció que volien que les seves pintures tinguessin un fort contingut intel·lectual. La temàtica de la dansa popular dels personatges vestits amb indumentària de *manolos* evoca una tradició figurativa que té el seu precedent en la pintura madrilenya del final del segle XVIII amb la sèrie de Goya de cartrons per a tapissos de 1774. Es tracta dels primers quadres de gènere catalans, però amb una evident diferència respecte de les representacions de Goya: no són representacions de nobles disfressats de *majos* sinó de les classes socials baixes. Vegeu: QUÍLEZ, F. *L'albada de la modernitat. Josep Flaugier. Salvador Mayol. Els iniciadors de la pintura costumista a la Catalunya del principi del segle XIX*. Opera Minora.

[111] Cal tenir en compte que al llarg de tot el segle XVIII el panorama artístic català es va beneficiar dels aires renovadors que va introduir l'arxiduc Carles d'Àustria, sobretot amb la introducció de les primeres representacions operístiques. A nivell musical l'arxiduc va arribar amb un seguici de músics napolitans i la reina va establir al Palau Reial una capella de músics amb noms destacats com ara el violinista Angelo Ragazzi i els compositors Giuseppe Porsile i Emmanuelle Rincón d'Astorga. Es va consolidar, per primera vegada, el model d'orquestra amb la família del violí i dels nous instruments de vent, trompetes, fagots i oboès. Vegeu: RIFE, Jordi., "La música al Palau de la Comptessa de Barcelona durant el govern de l'arxiduc Carles d'Àustria a Catalunya (1705-1714)", dins *Revista catalana de musicologia* n. 2, 2004, p. 131-143.

forans que van aportar les modes de l'època, com ara el prestigiós escenògraf italià Ferdinando Galli de Bibbiena. Carles III i la seva esposa van establir la seva residència a Barcelona (imatges 2 i 3).

Imatge 2 i 3. Atribuït a Andrea Vaccaro.
Retrats de Carles III i Elisabet Cristina de Brunswick.
Atribuït a Andrea Vaccaro.
Segle XVIII.
Oli sobre taula.
Ajuntament de Cornellà de Llobregat,
Museu Palau Mercader, núm. inv. 490 i 142.

En ocasió del seu enllaç matrimonial, el rei Carles III va fer venir d'Itàlia, l'any 1708, artistes de primera fila, com és el cas de l'arquitecte, escenògraf i tractadista bolonyès Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743). Provinent de la Cort de Parma, Bibiena va ser nomenat pintor de cambra i director de les festes teatrals i operístiques.

Per la celebració del seu casament es va organitzar una gran representació teatral a la Llotja del Mar, coneguda com la *Festa della peschiera.* Bibbiena va tenir com a col·laborador el pintor Antoni Viladomat, que ja s'ha tractat en la primera part d'aquesta tesi, el qual va tenir l'oportunitat de conèixer de primera mà les darreres tendències escenogràfiques del barroc tardà que s'havien generealitzat entre els gustos del públic. I això podia haver fet que assimilés un llegat fruit d'una tradició de grans escenògrafs actius

a Barcelona des del començament del segle XVIII i que es trobava amb la nissaga dels Bibbiena (imatges 4, 5, 6 i 7).

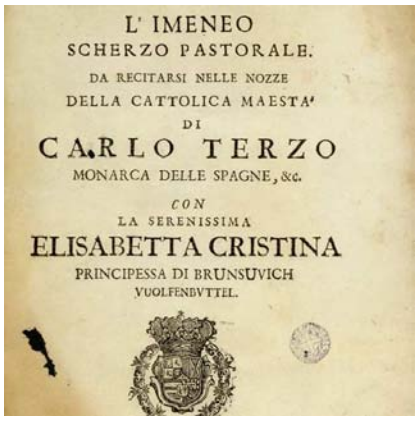
Imatge 4. Ferdinando Galli Bibiena
Escenografia per a l'òpera *La festa della peschiera. Antro di Chirone.*
Projectes d'escena de l'òpera *La festa de la peschiera* que es representà al Saló de Llotja de Mar a Barcelona l'any 1708.
1708
Llapis, aiguada blava i tinta sèpia
17,2 x 20,4 cm
Staatliche Graphische Sammlung, Munic, núm inv. 35.332

Imatge 5. Ferdinando Galli Bibiena
Escenografia per a l'òpera *La festa della peschiera. Atena consacrata ad Apollo*
Projectes d'escena de l'òpera *La festa de la peschiera* que es va representar al Saló de Llotja de Mar a Barcelona l'any 1708
1708
Llapis, aiguada blava i tinta sèpia
16,9 x 20,2 cm
Staatliche Graphische Sammlung, Munic, núm. inv. 35331

Imatge 6. Ferdinando Galli Bibiena
Escenografia per a l'òpera *La festa della peschiera. Luogo remoto e diroccato*
Projectes d'escena de l'òpera *La festa de la peschiera* que es va representar al Saló de Llotja de Mar a Barcelona l'any 1708
1708
Llapis, aiguada blava i tinta sèpia
17,2 x 20,1 cm
Staatliche Graphische Sammlung, Munic, núm. inv. 35333

Imatge 7. Ferdinando Galli Bibiena
Escenografia per a l'òpera *La festa della peschiera. Capanna di Chirone*
Projectes d'escena de l'òpera *La festa de la peschiera* que es va representar al Saló de Llotja de Mar a Barcelona l'any 1708.
1708
Llapis, aiguada blava i tinta sèpia
17,1 x 19,8 cm
Staatliche Graphische Sammlung, Munic, núm. inv. 35334

L'Imeneo scherzo pastorale da recitarsi nelle nozze della Cattolica Maestà di Carlo Terzo, monarca delle Spagne & c. con la serenissima Elisabetta Cristina, principessa di Brunsuvich Vuolfenbuttel., aquesta composició va ser estrenada arran de les núpcies reials entre el rei Carles III i Elisabet Cristina, el 15 d'agost de 1708, a Barcelona (imatge 8).


L' IMENEO
SCHERZO PASTORALE.
DA RECITARSI NELLE NOZZE
DELLA CATTOLICA MAESTA'
DI
CARLO TERZO
MONARCA DELLE SPAGNE, &c.
CON
LA SERENISSIMA
ELISABETTA CRISTINA
PRINCIPESSA DI BRUNSUVICH
VUOLFENBVTTEL.

Imatge 8. Alfesibeo Sebetio (pseudònim)
Barcelona: Rafael Figueró, 1708
20,5 x 15,6 cm
Fulletó
BCatalunya, FB 3005

La relació que es va establir entre Bibbiena i Viladomat és especialment rellevant per entendre el futur desenvolupament de la iconografia musical a Catalunya: Viladomat representava la culminació de la tradició barroca catalana i és gràcies al contacte amb Bibbiena que esdevé, el punt de partida de la nova escola catalana que seguiran artistes com els germans Tramulles al llarg del segle XVIII[112]. D'altra banda, Viladomat va desenvolupar una important vessant pedagògica, fet que va desembocar en la fundació de la l'Escola Gratuïta de Dibuix, de gran influència sobre l'escenografia catalana del segle XIX.

Així doncs, la influència de l'escenògraf Bibbiena va marcar el punt de partida d'un nou concepte artístic coincident amb les tendències franceses que buscaven un retorn del classicisme, tot i que durant la primera meitat del segle XVIII encara dominés l'estètica barroca. Juntament amb Viladomat van esdevenir els introductors dels primers dissenys escenogràfics teatrals per les representacions operístiques catalanes[113].

Cal tenir en compte que després que la cort de l'arxiduc Carles d'Àustria marxés de Barcelona, l'activitat teatral va quedar tallada per la política de repressió de Felip V. No va ser fins al 1750, que el capità general de Catalunya, va contractar una companyia d'òpera italiana, amb la qual cosa va reiniciar per segona vegada, i definitiva, el procés de

[112] Per estudiar la figura artística dels germans Tramulles vegeu: MIQUEL I CATÀ,C., *Manuel i Francesc Tramulles, pintors*, 2 vol., Barcelona, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1986

[113] Un dels pocs testimonis de la penetració de la música instrumental europea a Catalunya va ser durant l'època en què l'arxiduc Carles d'Àustria va establir la seva efímera cort reial a Barcelona durant els anys 1705-1711. Aquest moment important per a les arts a Catalunya va propiciar l'estada de molts músics vinguts de diferents parts d'Europa, sobretot de Nàpols; molts d'ells amenitzaven àpats reials amb agrupacions musicals de cambra. Tot i el breu període de govern de l'arxiduc Carles d'Àustria a Catalunya, sorgiren nous conjunts instrumentals i vocals com ara *La Capella Reial de Barcelona,* que es va formar l'any 1707 i que tenia com a mestre de capella el compositor napolità Giuseppe Porsile. L'acompanyava un seguici de cantors i instrumentistes italians que van viure a Barcelona fins a l'any 1713. A banda d'això, durant l'estada de l'arxiduc Carles d'Àustria es van iniciar les primeres representacions operístiques a Barcelona. Així, l'any 1708 es va representar *Il più bel nome,* d'Antonio Caldara, considerada la primera òpera catalana que va esdevenir la font d'intercanvi de la música catalana amb els models italians. En el Teatre de la Santa Creu , situat a la Rambla de Barcelona, se celebraven els concerts i les vetllades d'òpera i ballet abans que s'inaugurés el Teatre del Liceu, el 1847. Era propietat de l'Hospital de la Santa Creu. Els seus guanys servien per la manutenció de l'hospital. I al llarg de pràcticament cent anys va ser el lloc on s'interpretaren les òperes. La burgesia i les classes populars hi assistien regularment i el repertori que s'hi representava era bàsicament, l'italià. Vegeu: ALIER, Roger. *L'òpera a Barcelona*. Institut d'Estudis Catalans, p. 41-45.

consolidació dels espectacles operístics. Aquests espectacles, que seguien els models de l'òpera italiana, es van establir a Catalunya i es van convertir en un model d'entreteniment que utilitzava tots els elements de l'espectacle: escenografies i ballets, i que tenia com a objectiu principal distreure el monarca. L'òpera, com espectacle civil, va contribuir a la consolidació de noves manifestacions artístiques i nous tipus de mecentages que desmarcaven el poder de l'Església i al mateix temps va donar un nou camp treball al artistes de l'època[114]. El teatre va tenir un paper cabdal en la vida artística, cultural i civil de Barcelona. Òperes series i bufes, sarsueles, sainets i tonadilles van formar part del paisatge escènic català. Una de les principals fonts documentals d'aquesta segona meitat del segle XVIII, que mostra les primeres relacions entre la música i el teatre a la Catalunya de l'època, són els dos dibuixos atribuïts a Francesc Tramulles, deixeble d'Antoni Viladomat, i que va fer per a les primeres escenografies del Teatre de la Santa Creu, uns encàrrecs que li varen arribar després de la seva estada a Madrid[115].

Aquests dos dibuixos, que es troben a l'*Àlbum de Bonaventura Planella* que es conserva al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC, mostren, per primera vegada, la representació

[114] La derrota del 1714 va pesar sobre gairebé tots els intel·lectuals significatius del país. El 1717, Felip V va accentuar la castellanització i entre altre mesures va suprimir les vuit universitats catalanes i les va substituir per la de Cervera. Però no va impedir que Catalunya fos un petit focus d'Il·lustració, sobretot en el període de l'arxiduc que va influir més endavant.

[115] Francesc Tramulles i Roig, pintor i dibuixant català, deixeble d'Antoni Viladomat (Perpinyà o Barcelona, ca. 1717-Barcelona, 1773). El 1746 va anar a estudiar a Madrid i després va ampliar els seus estudis a París a l'Acadèmia Francesa on va entrar en contacte amb els principals dibuixants i pintors del moment. Juntament amb el seu germà, Manel, van ser els impulsors de la primera escola pública d'art a Barcelona, fundada el 1747 i precursora de l'actual Escola de la Llotja. Els principals treballs de Francesc Tramulles van ser com escenògraf i també destaquen, els dibuixos que va elaborar per l'edició del llibre la *Màscara reial* i que tractarem en detall en el proper capítol d'aquesta tesi. Vegeu: MIQUEL I CATÀ,C., *Manel i Francesc Tramulles, pintors*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1986. Tesi de llicenciatura. Sobre l'activitat de Francesc Tramulles i Roig com a realitzador d'escenografies al Teatre de la Santa Creu, vegeu BRAVO, I., *L'escenografia catalana*, Diputació de Barcelona, 1986, p. 40. Sembla que Tramulles era receptiu a les influències dels gravadors de l'època sobretot que els que conreaven la festa al·legòrica, segurament franceses. El naturalisme de les seves obres està relacionat amb Jean-Baptiste Simeon Chardin, artista amb qui va estudiar durant la seva estada a París. Les fonts gràfiques també són importants per interpretar el motius iconogràfics de la *Màscara Reial*. Per aquest motiu s'han de tenir en compte com a referència visual. Tramulles coneixa l'*Archittetture e prospettive* que contenia alguns gravats de Bibiena Segons Francesc Quílez, altres motius que formarien part del repertori ornamental de Tramulles recorden les tipologies utilitzades per l'arquitecte francès Jacques-François Blondel (1705-1774) i també del gravador i escultor francès Pierre-Edme Babel (17099-1775). VEGEU: *La Màscara Reial. Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*. Catalèg de l'exposició. MNAC, 2001, p. 21.

d'elements escenogràfics (imatges 9 i 10)[116]. El 1752 es va representar l'òpera *Didone abbandonata*, basada en un text de l'escriptor i poeta italià Pietro Metastasio i música del compositor també italià Giuseppe Scolari. L'òpera es va estrenar el 30 de maig del 1752 amb motiu de l'onomàstica del rei. Les decoracions d'aquesta òpera van ser a càrrec de Francesc Tramulles, fet que demostraria la seva autoria i datació[117].

Imatge 9 i 10. Atribuïda a Francesc Tramulles
Projecte d'escenografia amb un gabinete i el saló d'un Palau
c. 1750-1755
Aiguada
30,3 x 17,5 cm i 30,5 x 18,5 cm
MNAC/GDG/6675/D i 6676/d

En aquests dibuixos s'aprecia la influència de Bibbiena com a introductor d'un nou concepte de perspectiva que situava un o més punts de fuga no pas al centre, sinó en diferents angles no visibles de la composició, fet que tenia un efecte de moviment i

[116] Vegeu: ALCOLEA GIL, S., *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, a Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1961-62, XV, p. 176; BRAVO, I., *L'escenografia catalana*, Barcelona, 1986, p. 40 i 44; MIQUEL I CATÀ,C., *Manel i Francesc Tramulles, pintors*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1986. Tesi de llicenciatura, pp. 322-323; BRAVO, I., *Gabinet i saló d'un palau* a la "Col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del barroc al modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya", Barcelona, 1992, p. 113-114.
[117] ALIER, Roger., *L'òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació*, p. 124.

d'ampliació de l'espai[118]. Aquesta nova tècnica, que es coneix amb el nom de *prospettiva ad angolo,* va ser utilitzada per tots els pintors escenogràfics europeus i els germans Tramulles, no en van ser una excepció.

A més dels dos dibuixos esmentats, el fons del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC conserva una col·lecció de sis dibuixos, adquirida el 1891 per Raimon Casellas, atribuïts als germans Tramulles, que representen escenes teatrals i musicals i que mostren una visió de com s'entretenia la societat barcelonina del segle XVIII[119].

Tal com s'ha comentat a les pàgines anteriors, tot seguit es desenvolupa la hipòtesi que la concepció escenogràfica de Tramulles seguia els models derivats de Bibbiena i adquirits a través del mestratge d'Antoni Viladomat per a demostrar que l'autoria d'aquests dibuixos, efectivament, correspon als germans Tramulles[120]. Una teoria que ja era exposada l'any 1910 pel crític i assagista Raimon Casellas el qual mostrava el seu convenciment que hi havia una línia de l'art català que s'havia iniciat amb Viladomat i que va ser continuada pels germans Tramulles. També apuntava l'existència d'una escola catalana que seguia les idees clàssiques de Viladomat, les quals estaven clarament influïdes per la cultura figurativa que provenia de França[121].

---

[118] Bibbiena no era tan sols un arquitecte de gran prestigi, sinó que fou també un teòric de l'arquitectura. Fruit del seu treball com a pensador és aquest tractat d'arquitectura civil, . *L'architettura civile preparata sú la geometría, e ridotta alle prospettive considerazioni pratiche [...*que va dedicar al rei Carles III.

[119] Raimon Casellas (Barcelona, 1855-Sant Joan de les Abadesses, 1910), periodista, crític d'art, narrador modernista i col·leccionista català. Va reunir uns 4000 dibuixos i gairebé 400 gravats de 250 artistes diferents. La seva col·lecció va passar a formar part dels MNAC l'any 1911. En la col·lecció s'hi troben obres de Viladomat i Tramulles, entre d'altres. Vegeu: DDAA. *La col·lecció Raimon Casellas*. Publicacions del MNAC/ Museo del Prado, 1992. «Catàleg de l'exposició del mateix títol que es va dur a terme al Palau Nacional de Montjuïc entre el 28 de juliol i el 20 de setembre de 1992». En aquesta tesi s'estudiaran els següents dibuixos: *Che faro senza mio bene* (1760-1770), GDG / MNAC; *Disfresses* o *Ball de disfresses,* GDG / MNAC; *Saludant després d'una actuació,* MNAC/GDG 27149 D; *L'Acadèmia del Teatre a la Quaresma. Concert de veus i instruments*,(ca.1760-1770), GDG / MNAC/GDG 27152 D; *Contradansa* (c. 1760-1770). GDG / MNAC 27157 D; *Ball* (c. 1760-1770), MNAC / GDG 27155-D).

[120] Vegeu: *Disegni teatrali dei Bibiena,* Catalogo della mottra a cura di Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo. Vicença: Mer, Pozza, 1970.

[121] Vegeu: QUÍLEZ, F. *L'albada de la modernitat. Josep Flaugier. Salvador Mayol. Els iniciadors de la pintura costumista a la Catalunya del principi del segle XIX*. Opera Minora, p.18.

A banda de l'autoria dubtosa i les atribucions, en els dibuixos que es tractaran tot seguit, cal considerar una sèrie de característiques tècniques que també portaran fins als germans Tramulles: la sensació d'instantaneïtat que dóna moviment a les figures, l'absència d'arquitectures i decorats escenogràfics i la utilització de la perspectiva a través de la disposició del personatge en diferents plans. Són dibuixos que representen escenes de gènere i el traç és lliure amb línies espontànies que conviden a identificar el moviment, com si fossin estudis preparatoris i preliminars. Uns apunts per estudiar la disposició correcte dels gestos i dels personatges representats. La dona apareix representada per primera vegada en un dibuix d'aquestes característiques compartint protagonisme amb l'home, fet que demostra que l'artista va poder treballar amb certa llibertat per descriure aquestes escenes d'espectacles musicals. Es tracta d'unes composicions que segueixen un estil més o menys acadèmic combinant dibuix i moviment i representant escenes de dansa, així com cantants d'òpera que donen una imatge realista a les composicions i que es podrien emmarcar dins l'estil rococó, centrat en els temes de la vida diària i les relacions humanes. Atribuïdes als germans Tramulles, mostren cantants i dansaires durant l'actuació, emfatitzant el seu estatus professional. L'artista realitza una síntesi de les diverses influències que havia rebut, possiblement de la seva estada a París, tal com s'ha exposat a l'inici d'aquest capítol.

Aquests sis dibuixos tenen el teatre, les representacions operístiques i les vetllades musicals com a motiu iconogràfic: el primer, mostra dos cantants d'òpera davant d'un decorat (imatge 11). La inscripció del primer terme "*que faro sensa el mio bene*" fa referència a l'escena primera de l'acte 3r de l'òpera *Orfeo i Eurídice* del compositor francès Christhoph W. Gluck[122]. Aquesta òpera francesa, es va representar per primera

[122] L'òpera de Gluck data del 1762, el llibret és de Raniero de Calzabigi i l'argument es basa en el mite d'Orfeu.

vegada al Teatre de la Santa Creu de Barcelona la temporada del 1780–81. Aquest fet ajudaria a demostrar la hipòtesi que l'autoria del dibuix podria correspondre a Manel Tramulles (1715–1791) ja que va treballar com escenògraf al Teatre de la Santa Creu i el seu germà Francesc havia mort abans, l'any 1773[123].

Imatge 11. Obra atribuïda a Manel Tramulles
Dos cantants d'òpera
c. 1760-1770
Llapís plom, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat
19,5 x 29,7 cm
Col·lecció Casellas

[123] Manel Tramulles, germà del també pintor Francesc Tramulles (1715–1791 i deixeble d'Antoni Viladomat. Va estar al Col·legi de Pintors de Barcelona l'any 1754 i va fer treballs d'escenografies per al Teatre de la Santa Creu. Però una bona part de la seva producció s'ha perdut. Per conèixer quines representacions operístiques es van fer al Teatre de la Santa Creu de Barcelona al llarg del segle XVIII, vegeu: ALIER, Roger. *L'òpera a Barcelona*, p. 603.

La segona representació, tracta de pantomines italianes amb personatges de *Commedia dell'Arte,* estrenades a Barcelona entre els anys 1766 i 1767. Conegut amb diversos títols *Disfresses*, *Ball de disfresses*, o *Carnestoltes.* Els personatges estan relacionats amb els personatges de la *Commedia dell'Arte.* Es pot idenficar la figura de l'Arlequí, pels rombos dibuixats en la seva disfressa i dues senyores vestides *alla francesa* (imatge 12)[124].

Imatge 12. Obra atribuïda a Manel Tramulles
Disfresses o *Ball de disfresses*
c. 1760-1770
Llapís plom, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat
19,5 x 29,7 cm
Col·lecció Casellas

[124] La figura de l'Arlequí, en italià *Arlechino* és un personatge de la *Commedia dell'Arte* que té un paper de servidor, en algunes ocasions se'l representa enamorat de la Colombina i també com a rival de Pierrot. Vesteix amb tela de rombos, en un principi feta de retalls com a signe de la seva condició humil, però més endavant utilitza teixits més rics i sofisticats. És un personatge amb un gran sentit de l'humor i diverteix al públic amb les seves acrobàcies a l'escenari.

El món de la burgesia catalana del segle XVIII es caracteritzava per ser afrancesat. La música i el ball eren els elements presents a les reunions de l'aristocràcia, en les quals es feien evidents els gustos francesos. Aquests nous estils de vida venien derivats del creixement econòmic i de les noves formes socials. És per això que la burgesia va adoptar nous costums refinats procedents de les grans capitals, especialment de París, que imitaven els models aristocràtics. Els principals referents iconogràfics són els dibuixos del gravador francès Claude Guillot (1673-1722) i del seu deixeble Antoine Watteau (164-1721)[125]. Watteau a part de pintor, va ser dibuixant, uns dibuixos que utilitzava com esbossos i de model per a les seves pintures. Gran part de la seva producció es va centrar en el món del teatre, influència que va rebre del seu mestre, el pintor d'escenes teatrals, Claude Guillot.

Arribats en aquest punt es planteja la hipòtesi de que Francesc Tramulles hagués pogut estar en contacte amb aquests dos artistes, ja que segons la documentació que s'ha conservat, aquest artista va fer una estada a París, on va rebre classes a l'Acadèmia de París, segurament durant els mateixos anys que Watteau[126]. Hi ha dos dibuixos que demostrarien aquesta hipòtesi: *Les quatre figures de teatre* de Guillot datat entre els anys 1705-10 (imatge 14) i *Actors de la Commedia dell'Arte* de Watteau fet entre els anys 1719-20 (imatge 13) aproximadament on es poden apreciar certes semblances amb el dibuix que s'està estudiant. En els tres casos es representen escenes teatrals i els

[125] Jean Antoine Watteau o, com se'l coneix habitualment, Antoine Watteau (Valenciennes, 1684 - 1721) pintor francès, un dels primers representants del moviment Rococó. Inspirat per la *commedia dell'arte*, li agradava representar el teatre en els seus quadres, Watteau es va traslladar a París el 1702, i en aquesta ciutat es va guanyar la vida amb molta dificultat fent còpies de quadres. Entre el 1705 i 1708 va rebre educació artística en el taller de Claude Gillot, un pintor d'escenes teatrals que el va influenciar notablement. La *fête galante* o *festa galant* es van convertir en la seva font d'inspiració. Imatges idíl·liques en las que una sèrie personatges elegants disfressats deambulaven per escenaris a l'aire lliure parlant, seduint-se o regalant-se amb serenates

[126] Segons Ceán Bermúdez *"Fue discípulo en Barcelona de Antonio Viladomat, después de haber principiado sus estudios en Paris, siendo muy joven"*. Vegeu: CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, Diccionario *histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en Espanya*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800 (1965), vol. V, p. 70.

personatges van vestits segons l'època. A més, la tècnica és molt semblant, un traç lliure i absència d'arquitectures i decorats escenogràfics. Tots aquests elements porten a confirmar la hipòtesi que Francesc Tramulles hagués pogut conèixer de primera mà, les novetats estílistiques i temàtiques que es van desenvolupar a l'Acadèmia de París, a través d'artistes reconeguts com Watteau i que les hagués assimilat de tal manera que quan va tornar a Barcelona les va desenvolupar de manera sistemàtica i fins i tot ensenyar al seu germà.

Imatge. 13 . Antoine Watteau
Actors de la Commedia dell'Arte
ca. 1719-20
Sanguina, 17,8 x 18,5 cm
Col·lecció privada

Imatge. 14. Claude Guillot
Quatre figures del teatre
ca. 1705-10
Dibuix 13,8 x 20,1 cm
MET, Nova York

Uns altre dels dibuixos que descriu el gust pel refinament és el dibuix conegut com *Saludant després d'una actuació* (imatge 15) on s'observa una parella que podrien ser actors, cantants o dansaires que saluden possiblement després d'una actuació. Es tracta d'un moment concret, el final d'un espectacle teatral, possiblement operístic, quan els artistes es disposen a saludar, una acció habitual mentre es van rebent els aplaudiments del públic i que situaria l'acció en un teatre. En la imatge, més que no pas la representació

teatral, allò que intenta representar l'artista són els aplaudiments, captar el moment final d'una actuació, el què passsa després. Per a fer-ho representa els dos cantants que saluden amb una contersió al públic, situat imaginàriament davant seu.

Imatge 15. Obra atribuïda a Manel Tramulles
Saludant després d'una actuació
c. 1760-1770
Llapís plom, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat
19,5 x 29,7 cm
Col·lecció Casellas
MNAC / GDG 27149 D

En aquest dibuix la dama que saluda està representada amb un vestit a la francesa, conegut amb el nom original de *robe à la française* que va ser el vestit d'etiqueta de la cort francesa fins que va començar la Revolució, el 1789. El vestit *alla francesa* es pot apreciar en una obra coetània que segueix l'estil Rococó[127], es tracta del retrat oficial de Madame Pompadour que actualment es conserva al Museu del Louvre de París i que va ser realitzat

[127] El Rococó va ser un moviment artístic que va sorgir a França entre els anys 1730 i 1760. Es va caracteritzar pels gust pels colors lluminosos, suaus i clars i les formes inspirades en la naturalesa, la mitologia, la bellesa dels cossos nus, l'art oriental i els temes galants i amorosos. Vegeu: Schönberger, Arno: *El Rococó y su época*, Verdlag G., Munich y Salvat Editores, Barcelona, 1963, pàg. 85; Varriano, John. *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*. Alianza Forma. pàg.207-220.

pel pintor retratista francès Maurice Quentin de La Tour (1704-1788). En aquesta obra s'hi pot veure representat un vestit *alla francesa* , una moda que va aparèixer cap al 1750. La dama està dins una estança d'estil rococó, envoltada d'atributs que simbolitzen la música, l'astronomia i el gravat: una partitura de Guarini, l'Enciclopèdia i altres llibres de Voltaire o Montesquieu

Imatge 16. Retrat de Madame Pompadour
Maurice Quentin de La Tour (1704-1788).
1749-1755.
Pastel
Museu del Louvre de París.

Per altra part la representació de l'home que saluda del dibuix de Tramulles segueix l'anomenat *habit à la fançaise,* una moda que s'imposa per tot Europa, un estil de "cavaller" amb mitges, pal, perruca i casaques. A jutjar pel traç del dibuix, molt semblant a l'anterior i la fisonomia dels personatges, l'autoria d'aquest dibuix podria correspondre, altre vegada a Francesc Tramulles, que amb aquesta representació tornaria a mostrar la influència dels patrons cortesans francesos en els actors i cantants catalans de la segona meitat del segle XVIII. Una elegància típica dels ambients cortesans que en aquest cas, ve mostrada per la gestualitat dels personatges. Aquest dibuix esdevé un testimoni

iconogràfic de primer ordre dels codis de comportament, una mostra del refinament i elegància, allunyat de l'estil còmic que mostrava la imatge anterior més propera a les comèdies italianes. Tramulles demostra haver observat amb atenció els gestos més espontanis i naturals, moments de pausa quan el cos està apunt de relaxar-se, després de l'esforç de l'actuació.

A banda d'assistir a les representacions operístiques, la dansa va esdevenir una pràctica de la burgesia catalana i un model d'educació i de bones maneres que es desenvolupava durant les vetllades musicals i literàries. És durant aquesta època quan van començar a apareixen els mestres de dansa que transmetien els seus coneixements, passant a ser considerat com un ofici relacionat amb la música[128].

Al MNAC es conserven dos altres dibuixos que descriuen escenes de dansa que fins fa poc temps aquests havien estat atribuïts a Manel Tramulles, Coneguts com *El minuet* i la *Contradansa*, identificats gràcies a la disposició i les actituds dels personatges, retraten amb detall les acadèmies o les vetllades musicals que sovint tenien lloc en cases de la noblesa barcelonina. Un d'ells, signat amb el pseudònim de *Maria de las Angustias* i *Antonio Casanovas*, podria ser apòcrifs. Durant molt temps els historiadors de l'art han dubtat sobre l'autoria d'aquests dibuixos. El debat és obert. Hi ha qui pensa que l'autoria podria correspondre a Francesc Tramulles, el qual va tenir l'oportunitat de conèixer

[128] A Catalunya les primeres referències sobre la dansa daten del segle XIV, la sardana per exemple, documentada a partir del segle XVI, va ser molt popular sobretot a partir del 1850. Durant el segle XVII es va expandir la dansa d'escola entre els estaments nobles, burgesos de les viles i que eren derivacions de les danses de la cort. Va ser una manifestació de primer ordre amb més repercussió social *Els Discursos sobre el arte Dançado* d'Esquivel són una font documental per a la dansa d'escola ibèrica de mitjans del segle XVII sobretot pel vocabulari dels moviments. El manuscrit de Potau representa una de les fonts més importants per tractar la dansa. Joseph Fausto de Potau va transcriure en un quadern les coreografies de les danses i dels balls que a començar a apendre amb el mestre Francesc Olivelles. Uns anys més tard, el 1755, Pablo Minguet va publicar una col·lecció de làmines titulada l'*Arte de danzar a la francesa*, amb descripcions dels passos i els moviments d'aquesta dansa.

repertoris artístics internacionals dels quals hauria extret la font encara que estiguin signats amb firmes apòcrifs[129].

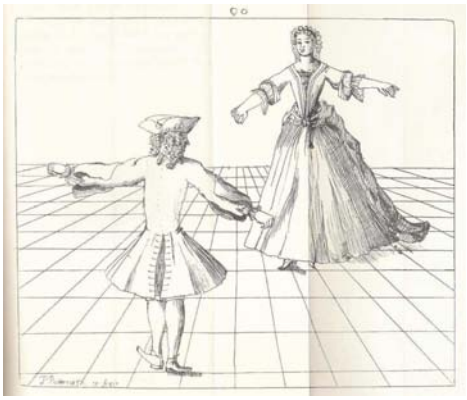
Aquests dos dibuixos, que semblen procedir de la mateix mà, tenen un element en comú en la disposició dels personatges en un primer pla una parella està ballant i els músics queden situats en un segon terme. Al *Ball* (imatge 17) s'hi pot observar un violí, violí/a, un contrabaix i una trompa. Es tracta d'un tipus de formació cambrística, habitual a principis del classicisme, que segueix els models de l'època, un trio de corda acompanyat d'una trompa. En canvi, a la *Contradansa* (imatge 20), també situats darrera els protagonistes de l'escena, els dansaires, hi ha representat un violoncel, una trompa una flauta i un violí. Si bé en el *Ball*, sembla que els músics estiguin més elaborats, en la *Contradansa*, l'autor fa un simple apunt que dóna la impressió d'estar inacabat que podria indicar que els balls que es feien durant les vetllades musicals tenien músics al seu servei.

Imatge 17. Obra atribuïda a Manel Tramulles
Ball
c. 1760-1770
Llapís plom, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat amb marca a l'aigua
20,8 x 30 cm
Col·lecció Casellas
MNAC / GDG 27155 D

[129] Estudiosos com Santiago Alcolea o C. Miquel han dedicat capítols a estudiar l'autoria d'aquests dibuixos. Vegeu: DDAA. *La col·lecció Raimon Casellas*. Publicacions del MNAC / Museu del Prado, 1992. «Catàleg de l'exposició del mateix títol que es va dur a terme al Palau Nacional de Montjuïc entre el 28 de juliol i el 20 de setembre de 1992»., p.117.

Tramulles ha observat els gestos més espontanis i naturals i ha representat les dues figures centrals que estan agafades de la mà mentre ballen al compàs de la música interpretada pels músics que estan situats a la part posterior del dibuix. En aquestes obres els protagonistes no són els músics sinó els dansaires que hi ha en el primer pla. La dansa, en aquests dos dibuixos, està representada com un motiu iconogràfic que s'hauria d'estudiar dins el context de la dansa cortesana que arribava a Catalunya, a mitjans del segle XVIII, procedent de França.

Les danses de la cort del rei Lluíx XIV van generar un gran interès per part de la burgesia del segle XVIII fet que va propiciar l'aparició dels primers tractats coreogràfics, especialment *El mestre de dansa*, una obra de referències per entendre les danses cortesanes del segle XVIII, publicat el 1725 pel mestre de dansa francès Pierre Rameau (imatge 18 i 19)[130].



Imatges 18 i 19. Pierre Rameau
El mestre de dansa, 1725

[130] Aquesta obra , conté pràctiques descripcions de passos i descripcions de l'entorn de la cort de Lluís XIV de França. Vegeu: RAMEAU, *Le Maître à Danser* , París, 1725.

Influenciada, sobretot per la reialesa francesa amb la figura de Lluís XIV, la dansa va passar a professionalitzar-se amb la creació, l'any 1661, de l'Acadèmia Reial de Dansa[131].

Gràcies a les fonts documentals i a aquests dos dibuixos conservats, es pot afirmar que la dansa va ser una de les manifestacions artístiques que més de moda es va posar al llarg del segle XVIII i que es va expandir entre els estaments nobles i burgesos; es tractava d'una derivació de les danses de la cort, i no només va significar una activitat d'entreteniment sinó que va servir per manifestar un estil de vida de les classes més altes de la societat catalana del segle XVIII. I és que a principis del segle XVIII, cantar, ballar i tocar un instrument era habitual per gaudir d'una vida social plena, tant privada com pública. Les follies, els canaris, les pavanes, els *villanos*, les sardanes, els minuets i les contradanses van esdevenir les danses del moment.

Durant les festes carnavalesques del 1720 les danses populars espanyoles i catalanes que es ballaven habitualment a Barcelona ja no estaven de moda i els músics havien tocar, tal com es pot llegir en el següent fragment, d'altres tipus de danses que provenien de França. Aquestes danses van ser descrites per Francesc Tagell en l'obra titulada *Poema anafòric*, escrita el 1720:

> *"Sols desitjo que esplaies sa harmonia*
> *Tocant ab bisarria*
> *Nous minuets i arioses contradanses:*
> *Estudiades dames*
> *Que la moda francesa ha introduït, mesclant la lleugeresa*
> *Ab la força,volent que així aprimades*
> *Entre ni si demostren més huïdes."*[132]

[131] El ballet cortesà (*ballet de cour*) és un gènere de ballet que va sorgir a a la cort de França a finals del segle XVI. Era un ball organitzat per divertir l'aristocràcia durant les celebracions de casaments entre reis i nobles. Els intèrprets eren els nobles i alguns ballarins aficionats. La seva estructura es basava en la representació d'una acció dramàtica amb diferents temàtiques principalment provinents de la mitologia grega i romana, encara que també van existir els ballets de temàtica burlesca i pastoril. Vegeu: Christout, Marie-Françoise: *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*. París: Picard, 1967; Markessinis, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*. Lib Deportivas Esteban Sanz, 1995 ; McGowan, Margaret: *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*. París: CNRS, 1963.

[132] L'any 1720 Francesc Tegell (final del segle XVII-1767) va escriure el "Poema anafòric", un text que dóna pistes sobre les danses que es van ballar al llarg del segle XVIII a Catalunya. Vegeu: BROWN, Kenneth, El *Poema anafòric de Francesc Tegell*, Col·lecció textos i estudis de la cultura catalana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1989, p. 17

Poc a poc ballar es va convertir en un fet habitual per part de la noblesa catalana, i sembla que el minuets i les contradanses eren les danses de moda. Es gaudia ballant al ritme de la música d'influència francesa, tal com es pot llegir en aquest altre fragment del *Calaix de sastre*[133]:

> *"En la primera nit batllera de coc balls projectats s'hi dóna una esplèndida cena, havent-me despertat a ls sis del matí, i encara s'hi ballabva, bé que los més dels senyors io senyores havien-se ja retirat a ses cases. I les de més humori desempenyo quedaven allí encara ballant cotradanses, passapiés i minuets, com si tot just posassen, concloent-se a dos quarts de vuit del matí."*[134]

El baró es va interessar especialment per la música. Anava amb assiduïtat als concerts de la ciutat i després en feia la crònica, també organitzava sessions musicals a casa seva, a més de tocar la viola. Va descriure els ambients galants, els salons de la burgesia catalana i les festes privades. En aquestes descripcions sovint feia referències a danses que estaven de moda en aquella època, com el minuet o la contradansa[135]. En un altre fragment fa la descripció d'un ball que va tenir lloc a la casa de la família Rocabruna de Barcelona la nit de l'11 de gener del 1791. Aquest text pot servir per demostrar que, l'acció dels dos dibuixos que estem estudiant, era una festa privada amb música i ball.

---

[133] El *Calaix de sastre* és el text literari que s'ha conservat més important per a la descripció detallada de fets, esdeveniments i comportaments socials a la Catalunya del segle XVIII. Escrit entre els anys 1769 i 1816 per Rafael d'Amat, baró de Maldà (Barcelona, 1746–1819). Es tracta d'un dietari de setanta-cinc volums que amb el pas del temps ha esdevingut la font documental de referència d'informació de la societat, la cultura, els costums, l'economia i la política de finals del segle XVIII i els inicis del segle XIX a Catalunya. Per conèixer millor la seva obra, vegeu: DOMÈNECH, Joan de Déu. *Xocolata tots els dies: a taula amb el baró de Maldà. Un estil de vida del segle XVIII*. Barcelona: La Magrana, 2004; GALÍ, Alexandre. *Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà: l'escriptor, l'ambient*. Barcelona: Aedos, 1954; PASCUAL, Vicenç. *El baró de Maldà: materials per a una biografia*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 2003.

[134] Rafael Amat i de Cortada, Baró de Maldà. *Calaix de Sastre*, vol. 1769-1791, Biblioteca Torres Amat,p. 76

[135] Una de les característiques principals és que escriu sobre coses que li agraden, com ara la música, i dóna la seva opinió sobre allò que narra. Escrivia per evadir-se de la realitat i també per al consum del seu grup d'oients. Per això destaca l'estil oral del seu discurs. Autor d'un diari personal de seixanta volums que ha esdevingut un testimoni literari de gran importància per entendre la il·lustració catalana. Vegeu: AMAT I CORTADA, Rafael d'. *Calaix de Sastre*, recull de textos, 1769–1819, Curial Edicions Catalanes. En una ocasió explica que el minuet es va ballar en un dels palauets de la burgesia catalana. AMAT I DE CORTADA, Rafael d'. *Calaix de Sastre*. Vol. 3, p. 72; en una altra descriu que va tenir lloc casa seva, *op. cit.* p. 230; i també a casa seva explica com va fer d'amfitrió i va obrir el ball, *op. cit.* vol. 4, p.154.

> *"Ahir en la nit, hi hagé un molt concurregut ball de la noblesa i la guarnició en casa Rocabruna, en la Riera de Sant Joan, ab lo motiu d'obsequiar sos amos, los Srs Don Carlos i donya Maria Pona Rocabruna i Sabastida, sa muller, a la sra Marquesa d'Aguilar, domiciliada cosa d'un mes en aquesta ciutat, ab lo motiu dels alvoros en Perpinyà i casi en tota França, al mateix temps tenir de núvia a la jove Fiviller. La casa ben alhajada ab coladures de domà groc, lo saló ab cinc vistoses aranyes de cristall, i dintre els estrados, colgadures de domàs carmesí; tot all`ben il·luminat bastanta música en lo saló, havent-hi sense los violins, flautins i trompes, un parell de contrabaixos, que feien ressonar dallò fort aquell saló en los minuets nous, de gran gut, compostos per un music que el nomenen lo Xocolater, així mateix molt bones contradanses, favent eixit balar un cert ball francès, nomenat balsa, que es redueix que una alemand contínua. Ignoro a quina hora s'acabà el ball"*[136].

En un altre fragment del *Calaix de sastre* del baró de Maldà, descriu la festa de celebració d'un casament de l'alta societat barcelonina que va tenir lloc el 26 de gener del 1777:

> *"En motiu del casament de la marquesa de Castellbell hi hagué gros visitón i ball, el que se començà les 10 de la nit i se conclogué a dos quarts de cinc de la matinada (...). La música anà lluïda, per haver-hi dos contrabaixos, trompes i violins. La noblesa fou la maior part la que assistí al festí"*[137].

En aquests dos dibuixos, es poden identificar clarament dos tipus de dansa: la contradansa i el minuet. Gràcies a la disposició dels personatges i les actituds amb la parella, la manera com s'agafen de la mà, es pot afirmar que les dues danses segueixen el llenguatge de la moda cortesana francesa.

[136] AMAT I CORTADA, R., op. cit. p. 249.
[137] AMAT I CORTADA, R, op.cit. p. 56.

Imatge 20. Obra atribuïda a Manel Tramulles
Contradansa
c. 1760-1770
Llapís plom, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat iamb marca a l'aigua
20,8 x 30 cm
Col·lecció Casellas
MNAC / GDG 27155 D

El primer minuet es va ballar a Barcelona el 1695, els mestres de dansa catalans que tenien escola encara van trigar uns quants anys a integrar-lo en el seu ensenyament, i el canvi de règim segurament en va accelerar el procés. Els minuets van esdevenir un model d'allò que convenia adoptar (com a moda afrancesada). La forma musical del minuet, ballat per una sola o per poques parelles. En pocs anys el minuet passa a ser transcrit en els quaderns dels músics[138].

Un altre tipus de representació musical que es troba en aquesta col·lecció de dibuixos conservats al MNAC és l'escena de concert. Es tracta d'una escena de gènere amb

[138] Un exemple d'això és el manuscrit 1452 de la Biblioteca Nacional de Catalunya, redactat cap als anys 1730, en el qual hi ha 379 minuets, 146 altres danses d'influència francesa i 16 peces pertanyents a la tradició de la dansa del segle XVII: sardanes, xàqueres, pavanes, villanos, mantuana, espanyoleta, candelero, canaris i ballets.

contingut musical que retraten la vida musical de la burgesia catalana del segle XVIII[139]. S'entén com un tipus de gènere iconogràfic que, si bé va experimentar un gran desenvolupament a partir del segle XV, sobretot a Itàlia, els artistes plàstics van començar a desenvolupar a Catalunya a mitjans del segle XVIII. Seguint les teories neoplatòniques, es va fer habitual representar figures elegants en ambients pastorals, interiors domèstics, interpretant música. Aquests concerts o vetllades musicals (nom català amb què es coneixen tradicionalment aquestes trobades musicals) van estretament lligats al desenvolupament al llarg del segle XVII dels concerts públics[140].

El dibuix atribuït a Manel Tramulles titulat *L'Acadèmia del Teatre a la Quaresma. Concert de veus i instruments*, que es conserva al MNAC, mostra un grup de músics cantant i tocant instruments acompanyats per un clavecí (imatge 21). Es tracta d'una escena domèstica i esdevé el reflex dels costums de la burgesia catalana que dedica part del seu temps lliure a fer activitats de caràcter intel·lectual, com ara la música. Una escena de concert on els músics estan situats envoltant un clavecí, situat al centre de la composició i que adquireix un fort protagonisme. Els primers concerts públics, tal i com s'ha dit a l'inici d'aquest capítol, van sorgir de les acadèmies, moltes d'elles creades entre els segles XVI i XVII on es discutia i s'investigava sobre diferents matèries com ara les ciències naturals, la història, la arqueologia, la literatura o les arts. A finals del segle XVIII es va convertir en una costum habitual de les acadèmies organitzar audicions de concerts regulars convidant a un

[139] Vegeu: AUSONI, Alberto. *La música*. Editorial Electa, p. 188-195. Los Diccionarios del Arte.

[140] A principis del segle XVII, el naturalisme de Caravaggio es va adaptar als esquemes de representació d'allò quotidià. Els temes del vi, el joc i el plaer dels sentits es van unir als de la música. En general, els artistes representaven els instruments amb gran exactitud, sense deixar de banda la composició ni la jerarquia dels conjunts instrumentals. Es tracta d'un pintura de gènere i les imatges procedeixen de contextos menys formals. Al final del segle XVI, els concerts pintats per Caravaggio i encarregats pel cardenal Del Monte, instrumentista aficionat i gran amant de la música, mostren les primeres representacions pictòriques sobre trobades musicals en l'àmbit privat en la qual grups de joves cantors subratllen la capacitat de la música per moure els sentiments.

cert públic i així van sorgir els primers oients que anaven a escoltar un concert en cases particulars de la burgesia amant de la música[141].

La imatge descriu un moment de la interpretació d'una obra musical, un apunt ràpid que, gràcies a la seva conservació, ha esdevingut un testimoni únic original d'uns músics tocant el violí, el violoncel, la trompa, flauta i el clavecí. Mostra, d'una banda, aspectes tècnics d'aquests instruments utilitzats al llarg del segle XVIII i, de l'altra, permet estudiar el conjunt instrumental i el tipus de formació que realitzaven amb instruments de corda i vent[142]. L'antenció dels músics interpretant la peça ha estat captada per l'artista que mostra els seus coneixements musicals i demostra estar al corrent de les novetats instrumentals que varen arribar a Catalunya, després de l'estada de l'arxiduc Carles d'Àustria. Una hipòtesis seria que Manel Tramulles fos l'autor d'aquest dibuix i que volgués interpretar un assaig de músics i cantants del Teatre de la Santa Creu, poc abans d'una actuació[143].

Els vestuaris dels músics representats corresponen a l'època de Lluís XV i Lluís XVI i són d'estil rococó[144]. Seguint referències del baró de Maldà, aquesta escena seria una pràctica habitual entre la noblesa catalana del segle XVIII. A diferència de l'òpera, el teatre o la dansa, dels dibuixos anteriors, el tema principal (i no secundari) és la música. Resulta

[141]A Barcelona, els primers concerts es van celebrar a finals del segle XVIII i al llarg del segle XIX, també es varen crear associacions que organitzaven concerts com ara la Societat Filharmònica de Barcelona, la Societat de Concerts Clàssics i la Societat de Concerts. El públic d'aquests concerts pertanyia a la classe burgesa Salvador Mayol (Barcelona, 1775–1834) és l'autor del dibuix conegut com la *Tertúlia musical*, que data de principis del segle XIX i que representa la culminació d'aquest tipus de programes iconogràfics que tenen com a denominador comú les escenes de gènere de la burgesia catalana en ambients privats. En aquesta imatge de Salvador Mayol descriu clarament l'interés que tenia la música com activitat intel·lectual. El piano va ser un dels instruments que més èxit va tenir a principis del segle XIX, sobretot perque podia exercir d'acompant a les veus solistes, també per l'ampli registre i les possibiblitats expressives. MNAC/GDG 1812 D.

[142] Vegeu: DAUFÍ, Xavier; *L'Acadèmia del Teatre a la Quaresma. Concert de veus i instruments, de M. Tramulles (atribuït): una visió de la vida musical barcelonina del segle XVIII*. Revista Catalana de Musicologia, n. V (2012), p. 71-87.

[143] El dibuix porta dues incripcions, fet que ha generat un debat entre als historiadors de l'art sobre l'autoria del dibuix. A la part superior dreta s'hi pot llegir "Maria de las Angustias" i a la part inferirior dreta "Antonio Casanovas".

[144] La noblesa catalana del segle XVIII vestia seguint les formes franceses. Durant el regnat de Carles III les maneres de vestir eren les pròpies de Lluís XV. El vestit masculí consistia en el tern de cassaca, armilla i calçons, tots tres de la mateixa tela. Les mitges eren blanques fins als genolls i les sabates eren de cuir o de seda. El vestit femení es componia de cos i faldilla del mateix teixit. El cos ajustat a la cintura i els cabells anaven recollits. VEGEU: MARTÍN I ROS, Rosa Maria. *La indumentària al segle XVIII, dins Catalunya a l'època de Carles III*. Generalitat de Catalunya, p. 297-307.

evident que l'autor del dibuix estava vinculat a la vida musical catalana del segle XVIII i va intentar mostrar amb el màxim realisme un moment musical i aconseguir mostrar una imatge de la vida moderna vista per la burgesia catalana.

Imatge 21. Obra atribuïda a Manel Tramulles
L'Acadèmia del Teatre a la Quaresma. Concert de veus i instruments
c. 1760-1770
Llapís plom, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat
20,6 x 31 cm
Col·lecció Casellas
MNAC / GDG 27152 D

D'entre els instruments representats en els dibuixos atribuïts a Tramulles com el *Ball* i *l'Acadèmia de Teatre a la Quaresme. Concert de veus in instruments* volem destacar especialment la trompa. En aquest cas, no forma part de la música litúrgica sinó de la música cambrística de la segona meitat del segle XVIII, moment en què estan datats aquests dos dibuixos, i que coincideix amb el desenvolupament formal d'aquestes composicions de música de cambra. En ambdós casos al voltant d'una secció de corda hi ha un grup de vent, que inclou la trompa. Juntament amb els fagots, els violoncels i els

contrabaixos aquest instrument tenia la funció de baix. Si seguim la hipótesis que Manel Tramulles és l'autor d'aquests dibuixos és perquè durant aquests anys ocupava la plaça de pintor escenògraf al Teatre de la Santa Creu i això fa pensar que estava en contacte amb músics que devien estar al corrent de les novetats tècniques que arribaven d'Europa pel que fa als nous intruments.

Si ens centrem en el músic que toca el violoncel, veurem que es tracta d'un instrument nou, que va ser introduït a Catalunya a principis del segle XVIII (cronologia molt primarenca si es té en compte que que la primera font documental escrita apareix a Bolònia a finals del segle anterior). El violoncel va arribar a Catalunya de la mà dels músics que van estar al servei de l'arxiduc Carles d'Àustria. Molts músics italians van recòrrer les corts europees al llarg del segle XVIII, com ara Luigi Boccherini, el violoncel·lista més destacat del segle XVIII. Al contrari de la viola de gamba, el violoncel va ser considerat un instrument plebei durant els seus inicis a finals del XVII i principis del XVIII, però les qualitats que tenia com instrument solista i acompanyant van fer que tingués un ràpid procés de revitalització que va fer que molts aristòcrates aficionats i violagambistes professionals comencessin a subtituir les seves violes de gamba per les noves sonorotitats que oferia el violoncel[145].

L'any 1740 Humbert Le Blanc va publicar a Amsterdam la *Defense de la basse de viole contre les entréprises du violon et les prétentions du violoncelle*. El violoncel al principi a Espanya era practicat exclusivament per professionals, sobretot italians, però destaca el nom d'un aficionat català, el noble català Rafael Amat, baró de Maldà (1746-1818). Entre

[145] L'any 1740 Humbert Le Blanc va publicar a Amsterdam la *Defense de la basse de viole contre les entréprises du violon et les prétentions du violoncelle.* El violoncel al principi a Espanya era practicat exclusivament per professionals, sobretot italians, però destaca el nom d'un aficionat català, el noble català Rafael Amat, baró de Maldà (1746-1818). Entre els músics que varen formar part de la capella reial barcelonina hi havia Antonio Caldara (1670-1736), violoncel·lista i compositor de setze sonates per aquest instrument. Però un dels violoncel·listes més destacats del segle XVIII va ser Luigi Boccherini. Es conserven 32 sonates compostes per aquest instrumenti dotze concerts per a violoncel i orquestra.Va ser mestre de capella del germà petit de Carles III, entre d'altres serveis.

els músics que varen formar part de la capella reial barcelonina hi havia Antonio Caldara (1670-1736), violoncel·lista i compositor de setze sonates per aquest instrument. Però un dels violoncel·listes més destacats del segle XVIII va ser Luigi Boccherini. Es conserven 32 sonates compostes per aquest instrumenti dotze concerts per a violoncel i orquestra.Va ser mestre de capella del germà petit de Carles III, entre d'altres serveis.

En definitiva, aquests dibuixos són obres que representen moments concrets d'una representació teatral i escenes de dansa i musicals que busquen un punt de vista realista. Imatges espontànies amb línies que conviden a identificar el moviment, i que mostren cantants, músics i dansaries durant l'actuació, emfatitzant en el seu estatus professional. L'enfocament acadèmic es pot veure amb aquestes obres que combinen dibuix i moviment, una síntesi de les diverses influències franceses que Francesc Tramulles havia rebut. Esdevenen el primer intent de representació d'una escena de música i dansa a Catalunya, i retraten les actituds típiques de l'època, per exemple, durant l'execució de l'ofici d'actor o cantant, aquest és el cas del dibuix *Saludant després d'una actuació* o també gaudint de moments d'entreteniment i disfrutant de la dansa i la música, tal com es pot obervar en els dos dibuixos titulats *Contradansa* i *Minuet.* Es representa moments instantanis, com si es tractés d'una fotografia i això fa que darrera de cadascuna d'aquestes làmines hi hagi un minuciós treball d'observació per part de l'artista a l'hora de representar les composicions. D'aquesta forma tots els detalls i comportament dels personatges estan tracats de forma premeditada per part de l'artista, una nova manera d'interpretar el present d'una època.

II.II LES AL.LEGORIES MUSICALS EN L'EDICIÓ IMPRESA DE LA *MÀSCARA REIAL*: NOUS MODELS ICONOGRÀFICS EN ELS GRAVATS CATALANS DE LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XVIII

L'any 1764 es va publicar a Barcelona l'edició prínceps de la *Màscara reial* una de les obres més importans per la història del gravat català i que actualment es conserva al MNAC. Obsequi dirigit al rei Borbó Carles III amb motiu de la seva arribada a Barcelona l'any 1759, provinent de Nàpols. L'àlbum està format per 26 fulls que inclouen gravats i textos. Els dibuixos preparatoris els va realitzar Francesc Tramulles (1722-1773), les estampes van ser gravades per d' A. J. Defehrt (1723-1774) i els culdellànties i capdelletres les va realitzar el gravador valencià Pasqual Pere Moles (1741-1797)[146].

Un dels aspectes més interessants d'aquest àlbum són els seus programes iconogràfics: representacions idealitzades on la música i la mitologia clàssica hi tenen una presència destacada. Per primera vegada a Catalunya la festa efímera apareix representada en un llibre de gravats com una festa al·legòrica. És un model iconogràfic que segueix els models francesos de l'època i que té per objectiu descriure determinats fets històrics per a commemorar-los i mitificar-los[147].

En el cas que ens ocupa, es tractaran les manifestacions festives vinculades als festejos monàrquics i que estan relacionats amb els canvis musicals i artístics que es varen produir al llarg del segle XVIII a Catalunya[148].

[146] *Máscara Real executada por los Colegios y Gremios de la Ciudad de Barcelona para festejar el feliz deseado arribo de nuestros Augustos Soberanos Dn. Carlos III y Doña Maria Amalia de Saxonia, con el Real Príncipe e Infantes*, Barcelona, 1764, Barcelona, 1978 (ed. Facsímil de l'Associació de Bibliòfils de Barcelona)

[147] Durant el segle XVIII es va produir un canvi en l'organització de les celebracions reials i es varen començar a organitzar les desfilades civils, algunes d'elles conegudes com les *Màscares Reials*, on la música hi tenia molt protagonisme, tal i com es pot observar en les representacions que s'han conservat. Vegeu: RAVENTÓS FREIXA, Jordi, *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials (segle XV-XVIII)*, tesi doctoral, Universitat de Girona, 2006.

[148] Vegeu: TRIADÓ, J. R., "La festa i les manifestacions efímeres a la Catalunya del segle XVIII. Proposta d'estudi i d'anàlisi" a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, 1999, II, p. 135-142.

L'objectiu és estudiar les transformacions socials i jeràrquiques de la societat de l'època a través de l'ànalisi dels gravats que s'han conservat d'aquesta efemèride i explicar el programes iconogràfics on la música s'utilitzava per acompanyar el seguici integrat per divinitats mitològiques i comparses carnavalesques. Així s'estudiarà, per exemple, la figura d'Apol·lo, que apareix representat acompanyat per la seva inseperable lira o la representació de les nou muses, totes elles imatges musicals destinades a justificar la utilització de les al·legories musicals per a destacar determinats aspectes de l'exaltació de la monarquia.

L'entrada reial és el moment en què un rei fa la seva entrada solemne i pren possessió d'una ciutat. El clergat, els magistrats, la burgesia i els membres dels gremis sortien a rebre el governant de la ciutat i el guiaven en un ritual que abastava a tota la societat i que tenia per principal objectiu lloar la figura del rei. És dins aquest context que es troben els gravats de la *Màscara reial,* on hi ha representats tots els estadis de la societat civil i religiosa: des del propi rei representat com un Déu mitològic, com el sèquit reial i els principals funcionaris, la noblesa, la petita aristocràcia, els cavallers d'armes, el clergat i els gremis d'artesans. A Catalunya fins ben entrat el segle XVII, les representacions simbòliques medievals havien estat sempre de caràcter religiós, dins la liturgia mostrant una imatge del món centrada en Déu, on l'home hi tenia un paper destacat. En són un bon exemple les processons del *Corpus Christi* i les representacions dels misteris que se celebraven arreu de Catalunya. La presència dels diferents estaments socials segons la seva importància és un dels trets més significatius de les poques representacions que ens han arribat[149]. Els gremis i les seves cofraries eren els encarregats d'organitzar els actes públics i estaven presents en tots aquests esdeveniments religiosos. Però a partir del segle XVIII es va produir un canvi en l'organització d'aquests festejos i es varen començar a organitzar les desfilades civils,

[149] Vegeu: RAVENTÓS FREIXA, Jordi, *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials (segle XV-XVIII)*, tesi doctoral, UdG, 2006

algunes d'elles conegudes com les màscares reials, on la música hi tenia molt protagonisme, tal i com es pot observar en les representacions conservades.

Dins d'aquest context, la primera entrada a Barcelona, estructurada segons els paràmetres de festes cortesanes, es remunta al 2 d'octubre de 1701. En aquesta ocasió els gremis de la ciutat varen encarregar la construcció d'aparells efímers que tenien un significat al·legòric i un caràcter mitològic d'arrel humanista. Es van decorar façanes, balcons i es van construir arquitectures efímeres com ara arcs, galeries, piràmides i altars. També es van celebrar mascarades, carros triomfals i processons civils[150].

En els gravats que s'han conservat s'hi poden veure representats tots els estadis de la societat: el rei, els funcionaris amb el seguici reial, els nobles, la petita aristocràcia, els cavallers d'armes i el clergat (amb els corresponents bisbes, sacerdots i diferents ordres religioses). La presència dels diferents estaments socials segons la seva importància és un dels trets característics d'aquestes obres. L'ajuntament, amb la col·laboració del Governador Militar i del bisbe, s'encarregava d'organitzar aquestes celebracions, juntament amb els gremis i les seves cofraries que organitzaven els actes públics i estaven presents en tots els esdeveniments religiosos festius. Un bon exemple és el que es troba en un gravat que es conserva actualment a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fet per Francesc Via, que mostra la festa que va organitzar el gremi d'argenters en motiu de la proclamació de Joan Josep d'Austria com a rei. En aquesta làmina, s'hi pot comprovar el

[150] A partir del 1600 tot això ja havia canviat força i podem dir que en els països catòlics després de la Contrareforma es va iniciar una nova "liturgia d'Estat", tal i com l'anomena Roy Strong en el seu llibre "Arte y po der" centrada en lloar la figura del monarca. Aquestes cerimonies varen substituir a l'esglesia medieval i les obres de teatre religioses varen deixar d'intepretar-se. S'acabava de produir en aquell moment una revolució en el món de l'art i de la música: l'art al servei dels gobernants. STRONG, R., *Arte y poder,* Alianza Editorial.

fort protagonisme de la música, amb la comitiva encapçalada per uns timbalers (imatge 1)[151].

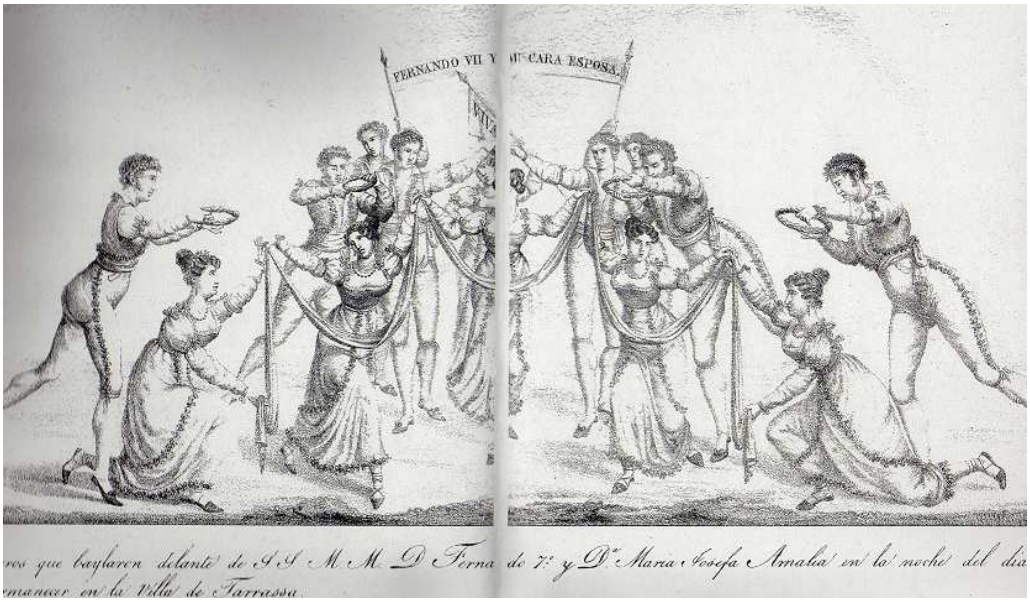
Imatge 1. Francesc Via
Festa dels argents en honor de Joan Josep d'Àustria, 1705
1677
Aiguafort
Museu d'Història de Barcelona

151 Francesc Via, argenter i gravador català (Barcelona, 1677). Autor de la imatge de la Mare de Déu de la Cinta de la catedral de Tortosa, del reliquiari de sant Tomás de Villanueva de la catedral de València i d'un frontal d'argent per a la parròquia de Santa Maria del Mar de Barcelona. Entre les obres que s'han conservat cal esmentar un reliquiari de sant Pere per a l'església prioral de Reus de l'any 1696). Com a gravador va fer frontispicis de llibres i làmines que il·lustren la relació d'actes dedicats pel gremi d'argenters de Barcelona a Joan Josep d'Àustria amb motiu del seu nomenament de primer ministre el 1677. Vegeu: SUBIRANA, Rosa Maria, "El taller dels Francesc Via, un paradigma dels argenters-grvadors catalans al tombant del Set-Cents", *Recerca*, 12, 2008, p. 129-160

Al llarg del segle XVIII es varen celebrar a Barcelona diferents festes per commemorar esdeveniments monàrquics com ara el casament de Felip V (1702), el casament de l'arxiduc Carles d'Austria (1708), la proclamació de Ferran VI (1746), la rebuda de Maria Antònia (1750) i les que tot seguit analitzarem, les festes de Carles III quan va arribar a Barcelona el 1759 provinent de Nàpols[152].

Les entrades reials eren un tipus de celebracions públiques que s'esdevenien durant la primera visita del monarca a les ciutats. Aquestes celebracions eren una manifestació col·lectiva on s'utilitzaven les pràctiques musicals comunes a d'altres festes: l'acompanyament del seguici per conjunts instrumentals, les desfilades dels gremis i de les cofraries que participaven amb les músiques, les danses al carrers, així com també els balls privats en els palaus, als carrers i a les places que se celebraven durant les jornades posteriors i que completaven aquestes activitats[153]. I això és precisament el que hi ha representat en un dibuix anònim que actualment es conserva a la Biblioteca de Catalunya i on s'hi pot llegir la següent inscripció: *"Comparsa de Jardineros que baylaron delante de SS.MM Don Fernando y Dña Maria Josefa Amalia en la noche del dia 10 de abril de 1828"* (imatge 2).

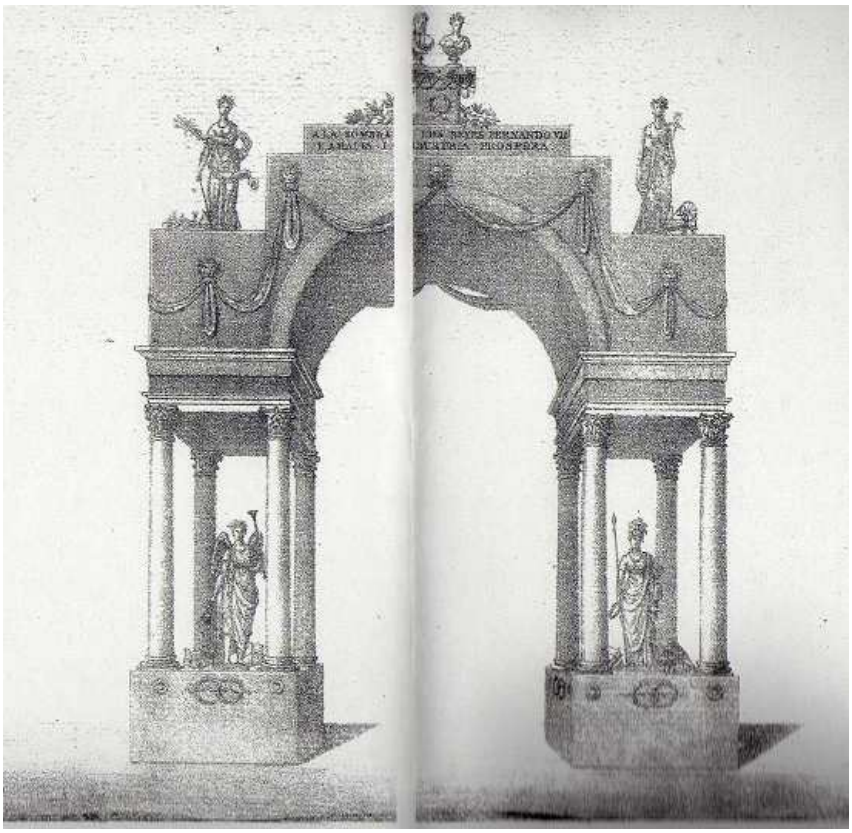
[152] Si durant l'època barroca l'Església tenia un paper decisiu en el mecenatge musical i artístic amb un repertori bàsicament religiós, durant el segle XVIII es va produir un canvi i des de la societat civil es varen crear nous models de mecenatge que tenien per objectiu lloar les famílies dels monarques.



Imatge 2. Anònim
Comparsa de Jardineros que baylaron delante de SS.MM Don Fernando y Dña Maria Josefa Amalia en la noche del dia 10 de abril de 1828
Dibuix
BC

A través de les festes s'intentava estimular tots els sentits: la vista amb la llum i els colors dels carrers; l'oïda amb la música i els focs artificials; l'olfacte amb les olors de pòlvora, de menjars i vi, i finalment el tacte, amb els balls. També s'utilitzaven d'altres elements de propaganda com ara l'acunyació de monedes i la difusió d'estampes i gravats i era típic decorar el recorregut amb arcs triomfals[154].

154 Vegeu: RAVENTÓS, Jordi, *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials segles XV i XVII,* Tesi doctoral, UdG 2006

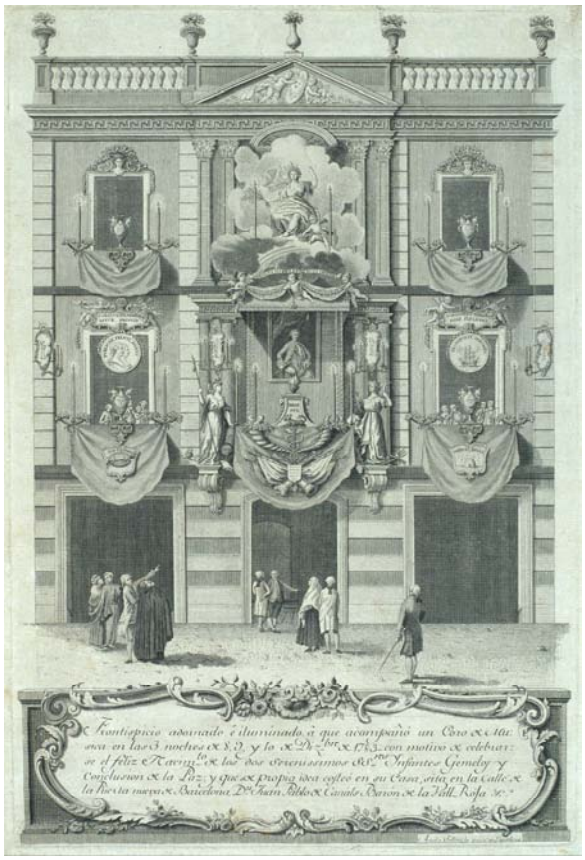


Imatge 3. Anònim
Arc triomfal
Dibuix
BC

Aquestes arquitectures efímeres decoraven els carrers de Barcelona per potenciar l'espectacularitat del recorrregut reial, estaven inspirades en l'Antiguitat clàssica i en el cas dels arcs de triomf, eren admirats per les comitives que solien aturar-se per contemplar-ne les pintures i les al·legories que penjaven d'elles[155] (imatge 3).

[155] La celebració dels triomfs, va ser una cerimònia d'origen etrusc en honor a un general victoriós que després va ser recollida pels romans. Aquestes celebracions festives van ser assimilades pels romans els quals hi van afegir la construcció dels arcs de triomf i monuments. Més endavant, durant el renaixement els *Trionfi* de Petrarca van recollir el nou sentit i Piero della Francesca, els va retratar a la part posterior dels Díptic. A partir d'aquest moment, les entrades reials van continuar les passes dels antics triomfs i s'afegeixen es decoracions efímeres que engalen els carrers per on passen les comitives reials. Unes costums que es van allargar durant més de tres segles. Però més enllà dels dibuixos i dels gravats que mostren els arcs triomfals i les decoracions de les façanes de les cases públiques i privades també es varen realitzar un altre tipus de gravats de representacions on s'hi poden analitzar les disposicions escenogràfiques que s'organitzaven durant les celebracions reials. Aquest és el cas del gravat realitzat pel gravador Ignasi Valls, actiu a Barcelona entre els anys 1726-1764, titulat *"Perspectiva escenográfica con motivo de la llegada de Carlos III"*. Vegeu: REVILLA, Federico., *Diccionario de iconografía y simbología*, Grandes temas, Càtedra, Madrid, 2012, p. 750. Les entrades reials a Catalunya han estat estudiades per la historiadora Maria Àngels Pérez Samper. Vegeu: PÉREZ SAMPER, M. Á., *Fiestas reales (...)*, p. 561-576.

Un exemple que demostra la pràctica musical al carrer és el gravat que es conserva al MNAC que representa la decoració de la casa de Joan Pau Canals en honor del rei Carles III en motiu del naixement dels dos infants bessons i de la signatura de la Pau de Versalles. Datat cap al 1783 s'hi pot llegir la següent inscripció que demostra que les pràctiques musicals anaven molt lligades a les festes reials: *"Frontispicio adornado e iluminado que acompaño un coro y música en las tres noches del 8, 9 y 10 de 1783 con motivo de la celebración del feliz nacimiento de los SS.MM Infantes Gemelos y conclusión de la Paz de Versalles"* (imatge 4). Al centre de la imatge s'hi pot identificar la figura de Carles III



Imatge 4. Agustí Sellent
Decoració de la casa de Joan Pau Canals
c. 1783
Aiguafort sobre paper
40 x 27 cm
MNAC 004123-G

II.II.I La *Màscara reia*l del 1759

El 1759 Carles III va visitar per primera vegada la ciutat de Barcelona. Per aquest motiu es varen organitzar nombroses celebracions, però la més important i la que va destacar per la seva espectacularitat, va ser l'entrada solemne que va tenir lloc els dies 17 i 18 d'octubre de 1759[156] .

Durant les nits del 18 i 19 d'octubre els *Col·legis i Gremios* de Barcelona varen organitzar una gran *Màscara reial*. Es tractava d'una de les celebracions més espectaculars de l'època que consistia en una cavalcada al·legòrica amb carrosses decorades i llargues comitives a cavall i a peu. La desfilada estava ambientada amb música alegre, balls, cants, il·luminacions i focs artificials[157]. Es va escollir un tema de la mitologia, la representació de simbòlica de l'Univers, i la *Màscara* es va estructurar en tres parts: una primera que simbolitzava el món celeste, presidit per Júpiter; una segona part que simbolitzava l'Univers terrestre al voltant de Saturn; i la tercera part que era el món marí simbolitzat a través de Neptú[158].

[156] Carles III va fer l'entrada per mar, ja que venia de Nàpols, i per aquest motiu es va construir un nou port, obra de l'enginyer militar Pedro Cameno. La cerimònia de l'entrada reial va començar amb l'arribada dels monarques, Carles III i la seva dona Amàlia de Saxònia, al port. Allà varen ser rebuts per les autoritats municipals i l'acte es va acabar amb l'entrega de les claus de la ciutat. Després, els reis varen pujar a una carrossa que els va portar fins al palau. Darrera els seguien els Infants i la resta de comitiva. Varen ser aclamats per la multitut al llarg de tot el recorregut i la música no va parar de sonar. Una vegada en el Palau Reial, varen sortir al balcó per saludar la gent que estava a la plaça. Durant el segon dia varen visitar la catedral de Barcelona per prendre possessió del canonicat regi i venerar les relíquies de Santa Eulàlia, patrona de Barcelona. Vegeu: PÉREZ SAMPER, M. Á., *Fiestas reales en la Cataluña de Carlos III*, II Congrés d'Història Moderna de Catalunya, Barcelona, 1988, p. 561-576.

[157] Durant l'entrada de Carles III les arquitectures efímeres varen engalanar els carrers de la ciutat per potenciar-ne l'espectacularitat (columnes, portades, flors, arcs de triomfals) tota aquesta tradició s'inspirava en l'Antiguitat clàssica i els arcs de triomfs eren admirats per les comitives que solien aturar-se per contemplar les pintures i les escultures al·legòriques. El focs també eren utilitzats en totes les celebracions, bé en forma de luminària o bé en forma de focs artificials amb l'objectiu d'il·luminar la ciutat per destacar qualsevol aconteixament. Va ser una costum que es va iniciar al segle XVIII i que tenia per objectiu anunciar altres manifestacions festives. Per aquest motiu no podem estudiar la música del segle XVIII sense relacionar-la amb els ambients festius i de celebració, i en el cas que estem tractant, resulta obvi que la música va acompanyar les festes d'entrada de Carles III a Barcelona. Les entrades reials han estat estudiades per la historiadora Maria Àngels Pérez Samper. Vegeu: PÉREZ SAMPER, M. Á., *Fiestas reales (...)*, p. 561-576

[158] La cavalcada començava amb la primera part, la celeste. Obria la marxa Mercuri, missatger dels déus, déu del comerç i al·legoria de la ciutat de Barcelona. Seguien la comitiva deu genis a cavall i parelles de comparses i bandes de música. Després hi anaven els diferents carros triomfals i comitives, com el déu *Èol*, déu del vent; el de Mart i Venus, guerra i amor; la de *Cintia*, la lluna; Apol·lo, el Sol; Júpiter i Juno, pare dels Déus. La segona part la terrestre, començava amb la brigada Vertumne; amb Flora i Pomona, dehessa caçadora; Ceres, de l'agricultura; Vulcà, del foc i Saturn i Opis. I la tercera part, estava dedicada a la mitologia marina: començava amb la comitiva d'Alfeu i Aretusa, dehessa dels rius i de

Per a commemorar aquesta efemèride festiva l'any 1764 els Col·legis i Gremis de la ciutat de Barcelona varen obsequiar al rei Carles III amb el llibre il·lustrat de la *Màscara reial.* Es tracta d'un dels exemples més representatius que actualment es conserven de llibres il·lustrats que recullen amb gravats la desfilada de la *Màscara reial* .

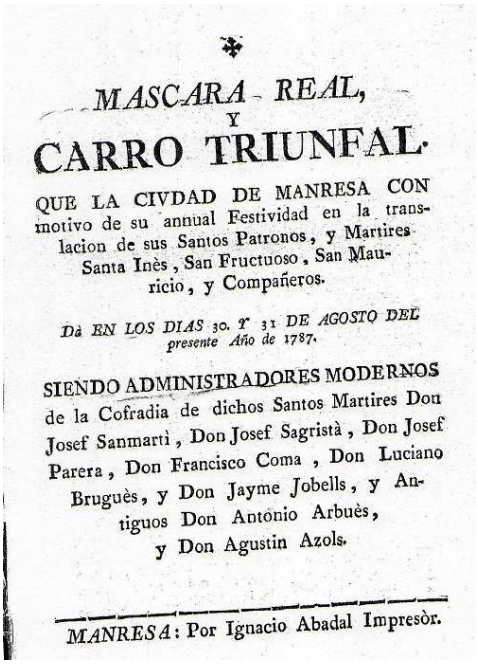
Per primera vegada es tracta la idealització d'un esdeveniment històric contemporani, com va ser l'entrada de Carles III a Barcelona, amb un caràcter mitològic. Hereva de la mitologia clàssica, donava un nou significat a les festes catalanes que s'organitzaven fins llavors amb llenguatges religiosos. Per aquest motiu es va produir un canvi en els criteris de producció editorial i els llibres es varen convertir en nous objectes de culte. Els dedicats a la *Màscara reial* eren obres commemoratives amb detallades il·lustracions impreses que tenien com a principal objectiu passar a la posteritat. Durant el darrer terç del segle XVIII l'art del gravat i del llibre il·lustrat es va desenvolupar com un mitjà de difusió de la imatge artístic i va ser una de les manifestacions artístiques més importants de l'art setcentista català[159]. Però el que realment diferencia aquesta obra dels referents anteriors és que no es tractava de lloar èpoques passades sinó que idealitzava uns esdeveniments històrics contemporanis a través de temes mitològics. Fins aleshores les representacions d'actes festius es podien trobar en un context religiós i tenien una clara vinculació amb els programes iconogràfics que promovia l'Església. A partir d'aquest moment, però, es va produir un canvi en els models de representació i els programes iconogràfics amb

les fonts. Seguien la de Nereu, Ulisses, Partènope, tots ells personatges de l'Odissea com Jasón i els Argonautes i al final de la comitiva i anava Neptú i Anfititre, deus del mar. Vegeu: PÉREZ SAMPER, M. Á., *Fiestas reales (...)*, p. 561-576.

[159] Un dels principals objectius d'aquest tipus de publicacions és que volien reforçar a través de la paraula i de la imatge les idees dels programes iconogràfics que seguien una tradició intel·lectual que es remuntava a uns quants segles abans on poetes, artistes i músics, eren contractats per homanatjar als monarques cada vegada que els visitaven. La participació dels gravadors en el procés d'il·lustració del llibres setcentistes era una altre dels camp d'actuació dels artistes de l'època. L'expansió del llibre il·lustrat també va coincidir amb una nova actitut cultural de les classes dirigents que, fonamenalment en època de Carles III, varen predicar una política dirigista i intervencionista en matèria educativa.

contingut mitològic que lloaven la figura de Carles III, esdevindran tot un referent en obres posteriors.

L'edició de llibres il·lustrant *màscares reials* a Catalunya al llarg del segle XVIII va ser una pràctica habitual per tal de deixar constància de les visites que els monarques feien a la ciutat. A la Biblioteca de Catalunya es conserven dues còpies sobre obres que tracten d'altres màscares reials que es varen il·lustrar al llarg del segle XVIII, on queda demostrat que aquests llibres il·lustrats eren habituals per descriure celebracions reials, celebracions que, per altre banda, eren veritables mostres d'art efímer. Una d'elles, gairebé coetània de la que hem comentat fins aquí, va ser la que es va editar a la ciutat de Manresa en motiu de la celebració del seus sants patrons i màrtirs, Santa Inès, Sant Fructuós i Sant Maurici els dies 30 i 31 d'agost de l'any 1787 titulada *Mascara Real y carro triunfal que la ciudad de Manresa con motivo de su annual festividad en la translacion de sus santos patronos y martires Santa Inés, San Fructuoso, San Mauricio y compañeros, dà en los dias 30 y 31 de agosto del presente año de 1787* i que va ser impresa pel gravador Ignasi d'Abadal probablement l'any 1787.



MASCARA REAL,
Y
CARRO TRIUNFAL.

QUE LA CIVDAD DE MANRESA CON motivo de su annual Festividad en la translacion de sus Santos Patronos, y Martires Santa Inès, San Fructuoso, San Mauricio, y Compañeros.

Dà EN LOS DIAS 30. Y 31 DE AGOSTO DEL presente Año de 1787.

SIENDO ADMINISTRADORES MODERNOS de la Cofradia de dichos Santos Martires Don Josef Sanmartì, Don Josef Sagristà, Don Josef Parera, Don Francisco Coma, Don Luciano Bruguès, y Don Jayme Jobells, y Antiguos Don Antonio Arbuès, y Don Agustin Azols.

MANRESA: Por Ignacio Abadal Impresòr.

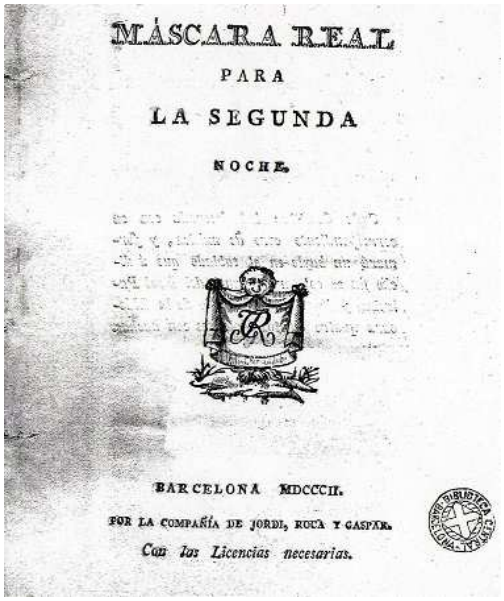
Imatge 6. *Mascara Real y carro triunfal que la ciudad de Manresa con motivo de su annual festividad en la translacion de sus santos patronos y martires Santa Inès, San Fructuoso, San Mauricio y compañeros, dà en los dias 30 y 31 de agosto del presente año de 1787,* impresa pel gravador Ignasi d'Abadal probablement l'any 1787.

A la introducció hi podem llegir la següent inscripció:

> *"Esta Máscara Real tiene por objeto diverir, y al mismo tiempo instruir al pueblo en los varios trages que usan con mas rarezas, y singularidad alguna Provincias del Asia, Africa, Europa, y aun nuestra misma España, poniendose en la America quatro parejas, con quatro Niños, que distingan la quatro castas de que esta se puebla en Mulatos, Moriscos, Chamizos y Albinos. Empezará la Máscara Hercules Lybio à caballo, como fundador de Manresa, y seguiran setenta Personas distribuídas en cinco Quadrillas con sus correspondientes coros de Musica y numero de Criados para la iluminación, que figuraran, la primera los trages mas particulares del Asia en nueve parejas (...) Seguira al fin un carro triunfal primorosamente adornado con su Musica, è Iluminación tirado por seis caballos frisones, en el que se nota senta en su extremo, como favorita, la Diosa Minerva, à quien se le atribuye, segun la fábula, la invención de les texidos y por lo mismo la Diosa de las Artes, Y Ciencias; y verdaderamente Manresa es distinguida en aquellas, y compite con las Ciudades más aplicadas a Europa."*[160]

[160] *Mascara Real y carro triunfal que la ciudad de Manresa con motivo de su annual festividad en la translacion de sus santos patronos y martires Santa Inés, San Fructuoso, San Mauricio y compañeros, dà en los dias 30 y 31 de agosto del presente año de 1787,* Biblioteca de Catalunya. Barcelona

Un altre exemple representatiu d'aquest tipus de descripcions festives és el titulat *"Máscara Real para la segunda noche"* per celebrar a Barcelona la proclamació de Carles IV de l'any 1802. Es tracta d'un text de vint pàgines que descriu les conquestes dels espanyols per Àsia menor amb un to mític i heroic.


MÁSCARA REAL
PARA
LA SEGUNDA
NOCHE.
BARCELONA MDCCCII.
POR LA COMPAÑÍA DE JORDI, ROCA Y GASPAR.
Con las Licencias necesarias.

Imatge 7. *Máscara Real para la segunda noche"*, 1802

Però el més interessant d'aquest darrer text són les referències al tipus de música que es representava en aquestes celebracions reials (ja que no conté gravats). Per exemple, el text comença amb la següent introducció:

> *"Cada comitiva irá decorada con su correspondiente coro de música, y formará un bayle en el tablado que á dicho fins se colocará delante del Real Palacio"*[161]

Aquest conjunt de gravats parteixen d'una lectura mitològica de fons descrita en els textos adjunts a les imatges i que tenen com objectiu deixar constància d'un fet històric com va

[161] *"Máscara Real para la segunda noche"*, Barcelona: por la Compañía de Jordi, Roca y Gaspar, 1802, Biblioteca de Catalunya. Barcelona

ser la *Màscara reial.* Es tracta d'uns nous programes al·legòrics que suposen un canvi en relació la imatgeria religiosa i a les noves concepcions del món a Catalunya. A partir dels textos i dels gravats de la *Màscara reial* es produeix un gir en els models iconogràfics de representacions de la societat catalana i les jerarquies religioses passen a ser substituides per jerarquies gremials, fruit de la nova burgesia que està sorgint, tal i com podem llegir en la primera pàgina de la *Màscara reial:*

> *"Los colegios y Gremios de la Ciudad de Barcelona deseosos de perpetuizar por medio del buril y la prensa, la memoria del amor y fidelidad, que pretendieron acreditar à la Sacra Catholica Persona de su Majestad, con los Festejos de la Mascara que executaron en su feliz arribo à aquella Capital; expusieron su designio con la mas atenta veneración al Excelentissimo Señor Marqués de la Mona del Capitan General de este ejército y Principado, esperando merecer la protección de su Excelencia, à fin de lograr el Real permiso, para ofrecer nuevamente a su Majestad aquel obsequio en laminas, y explicación de sus alusiones; como hace en todas, la dicha de los expresados; y dedicarle a su Augusto nombre"*[162].

El llibre representa de forma narrativa el seguici carnavalesc integrat per divinitats mitològiques i comparses carnavalesques. Els quadres, formats pels quinze carros amb les respectives comparses mitològiques que van participar en la cavalcada de l'any 1759, apareixen agrupats, segons l'ordre establert en el seguici nocturn celebrat les nits del 17 i 18 d'octubre, en tres tipologies de divinitats: els déus celestials, els déus terrenals i, finalment, els déus marins; cadascuna d'aquestes divinitats va acompanyada de les seves respectives cinc comitives. El programa iconogràfic està dividit en tres parts presidit per un déu mitològic associat a un element: Júpiter amb els numens celestes, Saturn amb els terrenals i Neptú amb els marins que encapçalaven les comitives formades per bandes de música i figurants representats pels gremis i col·legis i portadors de torxes. Cada part era

[162] *Mercuri lliura una carta als genis que representen els artesans i els gremis i caplletra* L, Pasqual Pere Moles. Dibuix de Francesc Tramulles. Gravat calcogràfic. Aiguafort i burí. 1764. MNAC / GDG 3737 G

representada per un seguici de quatre deïtats en carros que actuaven com a comitives i cada imatge va acompanyada d'un text que descriu l'escena[163].

> *"El dilatadissimo ameno campo de la Mitología es el suelo más fertil de alusiones y que no pudo tirarse de otra parte que de la Historia fabulosa una Idéa tan vasta como fe pretendida compuesta de variedad de Carros, y tanta multitud de Comitivas como su Música, Bayles, y demás adjacentes de un Festejo de Mascara (...) asi distribuido el festejoy acomodados los trages, la armonía de la música, y las demás decoraciones a los asumptos que se pretendieron representar en cada noche; pensó Barcelona significar por medio de las Fabulas sublimes Verdades"*[164]

La presència reial era contemplada a través de les imatges representades a l'àlbum com un símbol de magnaminitat. La representació dels atributs tradicionals de poder i d'autoritat tenien un origen mítico i religiós que conforma la imatge reial a les societats de l'Antic Règim i de les quals també hi participava la ciutat de Barcelona a través de la clava i la pell del lleó d'Hèrcules, fundador llegendari de la ciutat. Moltes de les imatges representades fan referència a edificacions barcelonines de l'època, així com també a altres llocs com ara l'església de Sant Miquel del Port, el far del port, el recinte de la Ciutadella o la muntanya de Montjuïc.

Durant el segle XVIII el déu romà Janus, es va representar com atribut dels inicis o introductor, tal com es pot apreciar en la *Comitiva de Janus* de la *Màscara reial*, portador de les claus de la ciutat de Barcelonai representat amb dues cares que simbolitzen el davant i el darrera, el principi i el final (imatge 8)[165]. Hi ha representats els estaments socials de Barcelona intercalats amb personatges mitològics, com si es tractés d'una barreja de diferents tradicions. En aquesta imatge la comitiva va encapçalada per Carles III (imatge 8

[163] El caire nocturn de les celebració justificaria la presència a les imatges d'alguns dels personatges que van participar en la cerimònia i que apareixen portant torxes per tal d'il·luminar el recorregut.

[164] *Capçalera de capítol i caplletra A. Al·legoria de la Història i de la Representació, acompanyades de les personificacions de l'amor i el zel*, Pasqual Pere Moles. Dibuix de Francesc Tramulles. Gravat calcogràfic. Aiguafort i burí. 1764. MNAC / GDG 3763 G.

[165] Janus era un déu romà, déu dels naixements i se'l representa amb dos rostres, era el déu de la transició que tenia les portes de la ciutat. Vegeu:

i 9) amb la seva esposa i família, seguida de Janus amb les quatre parts del món, a continuació hi ha representat el gremi d'artesans encapçalat per un personatge que sosté un instrument de corda, fet que confirmaria la hipòtesi que l'ofici de músic i/o el de constructors d'instruments, en aquest cas els luthiers, encara es considerava un ofici artesà l'any 1759 a Catalunya. La ciutat de Barcelona apareix representada amb clares citacions a la cultura de la ruïna clàssica.

Imatge 8 i 9. A. J. Defehrt, dibuix de Francesc Tramulles
Detall de Janus i de Carles III a la Comitiva de Janus
Gravat calcogràfic. Aiguafort i burí
45 x 56 cm
MNAC/GDG 28263 G

Imatge 10. A. J. Defehrt, dibuix de Francesc Tramulles
Comitiva de Janus
Gravat calcogràfic. Aiguafort i burí
45 x 56 cm
MNAC/GDG 28263 G

El models literaris que van servir de font d'inspiració per a la *Màscara reial* van ser diversos i fins ara poc estudiats. Actualment encara no s'ha aclarit qui n'és l'autor dels textos però resulta evident que és l'expressió d'un discurs culte que mostra un gran coneixement d'una cultura literària i mitològica. El programa iconogràfic que va elaborar Francesc Tramulles va ser fruit d'una llarga tradició que es va desenvolupar a tot Europa durant el segle XVIII[166].

Després de revisar l'obra d'aquest dibuixant resulta evident el coneixament que tenia dels llenguatges i les cultures figuratives, a més de disposar d'una gran capacitat tècnica, com

[166] No era la primera vegada que Francesc Tramulles participava en un projecte d'aquestes característiques, sinó que l'any 1751 ja havia pintat, per encàrrec de l'Ajuntament de Barcelona, tres còpies de les *Màscares reials* que s'havien organitzat amb motiu de l'arribada a la ciutat de la infanta Maria Antònia de Borbó i que avui s'han perdut.

ho demostra la seva habilitat per fer construccions arquitectòniques. La família Tramulles representa un tipus de repertori molt significatiu de l'activitat creativa de l'època, a més, destaca pel seu valor iconogràfic testimoni de primera mà de la societat barcelonina de l'època, això queda demostrat, per exemple, en el fet que la *Màscara reial* hi ha representats els edificis més emblemàtics de la ciutat de Barcelona i els estaments socials per ordre jeràrquic.

Sembla que Tramulles era receptiu a les influències dels gravadors de l'època sobretot els que conreaven la festa al·legòrica, segurament francès. El naturalisme de les seves obres està relacionat amb Jean-Baptiste Simeon Chardin (1699-1779), artista amb qui va estudiar durant la seva estada a París[167]. Les fonts gràfiques també són importants per interpretar el motius iconogràfics de la *Màscara reial*. Per aquest motiu s'han de tenir en compte com a referència visual. Tramulles coneixia l'*Architettture e prospettive* que contenia alguns gravats de Bibiena. Segons Francesc Quílez, altres motius que formarien part del repertori ornamental de Tramulles recorden les tipologies utilitzades per l'arquitecte francès Jacques-François Blondel (1705-1774) i també del gravador i escultor francès Pierre-Edme Babel (17099-1775)[168].

II.II.II Les al·legories musicals de la *Màscara reial*

La presència d'iconografia musical en els gravats de la *Màscara reial* subratlla la pluralitat de llenguatges artístics que es desenvolupen en la celebració i afegeixi un "paisatge sonor" a l'element visual.

[167] Chardin es considera un dels pintors francesos més importants del segle XVIII. Conegut principalment per les seves natures mortes, retrats i pintures al pastel. Vegeu: ROSENBERG, P.,*Chardin.* Munich: Editorial Prestel, 2000.
[168] VEGEU: *La Màscara Reial. Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*. Catalèg de l'exposició. MNAC, 2001, p. 21.

La música en els gravats de la *Màscara reial* simbolitza la unió d'allò visual amb allò sonor. La festa per celebrar l'arribada de Carles III va ser un tipus d'esdeveniment que va portar a tota mena de representacions artístiques buscant en tot moment el màxim d'efectes expressius i per això s'utilitzaren tota mena de llenguatges. Tot seguit s'analitzarà quin va ser el paper de la música en aquestes celebracions i quines són les al·legories musicals que es troben representades en la *Màscara reial*.

Val a dir que els instruments que apareixen il·lustrats en aquest llibre commemoratiu són utilitzats com atributs sonors de determinats personatges i situacions. La figura d'Apol·lo, és representada com una personificació de la figura de Carles III i és utilitzada com una manifestació de poder, tal i com es pot llegir en aquest text que porta la següent descripció i que ajuda a relacionar la figura d'Apol·lo amb la del monarca.

> "...amaneció este Dia para Barcelona, quien logró afortunada las primicias del universal gozo de toda España, como asi lo esperaba, preparada a significarlo en este Festejo, por medio del creído Padre de las Luces, y Rey de los Astros Apolo, y su comitiva"[169].

En el *Carro d'Apol·lo* (imatge 11), Apol·lo està envoltat d'un disc solar, un fet que demostra que les influències franceses de la cort de Lluís XVI, conegut com el Rei Sol, estaven vigents a Catalunya a mitjans del segle XVIII. A la veïna França, la cort del Rei Sol era entesa com un cosmos on la monarquia era l'univers. A més, la figura d'Apol·lo també representava altres al·legories com ara la sabiesa, la prudència i la clemència i era el déu de l'equitat, el bon govern i l'ordre just, en la línia de l'absolutisme il·lustrat. Aquest rei es va convertir, a finals del segle XVII, en un símbol d'ostentació i magnificiència i la representació d'Apol·lo com a *Febus* també volia simbolitzar la força de la monarquia que

[169] *Caplletra N i culdellàntia amb figura d'Arelquí*, Pasqual Pere Moles. Dibuix de Francesc Tramulles. Gravat calcogràfic. Aiguafort i burí. 1764. MNAC / GDG 3771 G.

il·luminava totes les activitats del seu regne i era capaç de vèncer qualsevol enemic[170]. El rei Lluís XIV va adquirir el nom de Rei Sol (*Le Roi Soleil*) després de la seva actuació al *Ballet de la nuit* el 1653, quan tenia quinze anys i d'haver representat el paper d'Apol·lo, el déu grec del Sol i patró de les arts[171].

Imatge 12. A. J. Defehrt, dibuix de Francesc Tramulles
Carro d'Apol·lo
Gravat calcogràfic. Aiguafort i burí
45 x 56 cm
MNAC/GDG28260G

Si la figura d'Apol·lo és la personificació del rei Carles III, l'Aurora correspondria a la seva dona Amàlia de Saxònia, en una clara al·lusió a la seva bellesa. Simbolitzava la victòria de la llum sobre les tenebres i és representada com una noia jove vestida amb teles

[170] La figura d'Apol·lo va evolucionar amb el pas dels temps i si a la Ilíada apareixia representat de nit, més tard se'l va associar amb un déu solar, un déu de la llum. Símbol de la victòria sobre la violència, la seva saviesa era fruit de les conquestes que havia fet. Vegeu:MÍNGUEZ, Víctor., *Los Reyes Solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2001, p. 20; CHEEBRANT, Alain., Diccionario de la símbolos, Editorial Herder, Barcelona, 1988, pp. 112-113.

[171] Lluís XIV va tenir un interès especial per la dansa i va muntar diferents espectacles a la seva cort, un d'ells va ser el ballet cortesà. Sovint participava dels ballets durant el primer període del seu regnat interepretant el paper de les divinitats, com ara el d'Apol·lo. Va fundar l'Acadèmia Reial de Dansa francesa per a millorar la tècnica de dansa dels nobles. El ballet cortesà era un ball organitzat per divertir l'aristocràcia durant les celebracions de casaments entre reis i nobles. Els intèrprets eren els nobles i alguns ballarins aficionats. La seva estructura es basava en la representació d'una acció dramàtica basada en diferents temàtiques principalmente provinents de la mitologia grega i romana. El ballet de cour va ser un gènere de ballet que abarcava la poesia, la música vocal, la coreografia i l'escenografia i que va surgir a França a finals del segle XVI.

lleugeres, porta el lliri a la mà, símbol de la llum pura. La tradició representar la reina com l'Aurora dalt d'un cavall era una metàfora sobre l'esperança que simbolitzava, a través de la llum, l'arribada d'un dia nou[172].

Seguint la línia del teatre, aquesta escena es desenvolupa a partir de temes pastorals on la música hi té un clar protagonisme. Els personatges tenen una intenció pastoral, al·legòrica per celebrar l'entrada de Carles III. Les nou muses apareixen representades en aquest gravat acompanyant l'Aurora (imatge 13). En un segon pla s'hi pot observar la figura d'Apol·lo, personificant Carles III. En aquest cas, a diferència d'abans, es tracta d'*Apol·lo amb les Muses* ja que acompanya a les nou muses i que es demostra perquè porta els atributs habituals en aquest tipus de representacions del déu, com la túnica, la corona de llaurer i està tocant la lira.

Imatge 13. A.J. Defehrt, Dibuix de Francesc Tramulles
Comitiva de l'Aurora, 1764
Dibuix calcogràfic. Aiguafort i burí
45 x 56,7 cm
MNAC/GDG28259G

[172] Vegeu: HALL, James., *Diccionario de temas y símbolos artísticos,* Alianza Editorial, Madrid, 1996.

Les muses són les inspiradores de totes les activitats amb elements intel·lectuals, de les arts. Per aquest motiu i seguint els models iconogràfics greco-romans, apareixen representades acompanyades d'instruments musicals, seguint la descripció que fa Hesíode dels textos homèrics. Col·locades de forma dispersa, hi ha *Cal·líope*, musa de la poesia heroica; *Clio*, musa de la història; *Erato*, musa de la poesia lírica que porta un triangle com atribut musical; *Melpòmene* que canta cants de dol i de tragèdia; *Polímnia*, musa d'himnes i danses que porta un llaüt; *Tàlia*, la musa festiva i de la comèdia que s'acompanya amb una viola; *Terpsícore* que gaudeix de la dansa i el cor, apareix representada amb un instrument de corda i *Urània*, musa de l'astronomia[173].

Imatge 14. A.J. Defehrt, Dibuix de Francesc Tramulles
Detall de les muses.
Comitiva de l'Aurora, 1764
Dibuix calcogràfic. Aiguafort i burí
45 x 56,7 cm
MNAC/GDG28259G

En aquesta representació també cal destacar la figura d'Orfeu que apareix representat a la part de darrera de la imatge i se'l pot idenficar pel seu atribut musical, la lira (imatge 15).

Imatge 15. A.J. Defehrt, Dibuix de Francesc Tramulles
Detall d'Orfeu
Comitiva de l'Aurora, 1764
Dibuix calcogràfic. Aiguafort i burí
45 x 56,7 cm
MNAC/GDG28259G

La darrera part de la *Màscara reial*, la que fa referència a la tercera nit, està dedicada a Neptú i el Mar i és coneguda com la *Comitiva de tritons i sirenes* (imatge 16). La representació de l'arribada de Carles III amb galera va donar un caràcter marítim i espectacular a l'entrada del monarca a Barcelona. Això sumat al fet que el mar és un dels trets distintius de la ciutat va propiciar que Francesc Tramulles escollís aquest programa iconogràfic. Es conserven dues làmines que fan referència a la *Comitiva de tritons i sirenes*, la primera es tracta del dibuix preparatori on s'hi pot veure representada la figura de la sirena que amb el seu cant protegeix a Apol·lo (Carles III) dels perills del mar. Cal destacar que en aquesta representació, la sirena apareix al costat dels tritons però vestida

amb ropatges tradicionals del segle XVIII i amb un llaüt. Es tracta de *Partènope*, una sirena, que desesperada per la insensibilitat d'Ulisses al seu cant, es tira al mar amb les seves germanes. El seu cos hauria arribat a la Campània, on va ser edificada *Partenopea*, anomenada posteriorment *Neàpolis*, és a dir, Nàpols, i lloc de procedència de Carles III.

Imatge 16. A. J. Defehrt, Dibuix de Francesc Tramulles,
Detall de la sirena i dels tritons
Comitiva de tritons i sirenes, 1764
Gravat calcogràfic. Aiguafort i burí
44,5 x 56,5 cm
MNAC/GDG28265G

En definitiva, la *Màscara reial* és un llibre commemoratiu amb detallades il·lustracions impreses amb l'objectiu de passar a la posteritat. Aquest tipus d'obra representa una veritable font d'informació per analitzar imatges amb temes iconogràfics de gran contingut simbòlic. A través de llenguatges simbòlics com l'al·legoria, s'ha fet una doble aproximació metodològica: per una banda, a les festes cortesanes del segle XVIII a Barcelona, i des d'un punt de vista historicoartístic s'ha realitzat una lectura dels missatges ideològics d'aquestes representacions.

CONCLUSIONS

Després de situar cadascun dels diferents temes iconogràficomusicals dins el seu context històric artístic, i una vegada establerta la línia d'investigació que havia de servir per donar resposta a les hipòtesis formulades a l'inici, es pot afirmar que aquesta recerca ens ha portat fins als següents resultats.

L'anàlisi iconogràfica comporta diferents nivells d'aprofundiment, que van des de la descripció formal dels objectes representats en una determinada obra fins a l'establiment del seu significat intrínsec, que mostra una època i un estil. Aquesta afirmació ha quedat demostrada en el fet que per primera vegada s'ha realitzat una contextualització per entendre el paper de la música en la societat catalana dels segles XVII i XVIII. Aquest element musical, present a tots els capítols, ha estat fonamental per constatar que la música formava part de tots els actes religiosos, monàrquics i civils, i així és com s'ha reflectit en les obres d'art. També ha servit per demostrar, en l'àmbit històric, quins van ser els nuclis principals d'activitat artística a Catalunya, sobretot a Barcelona (l'església, el monestir de Montserrat, la burgesia i la noblesa catalana) fet que, a més, ha servit per il·lustrar de forma paral·lela els esdeveniments històrics de més repercussió de la ciutat de Barcelona, com ara l'arribada de l'arxiduc Carles d'Àustria a Barcelona o la visita de Carles III.

Per primera vegada s'ha realitzat una contextualització per entendre el paper de la música en la societat catalana. A més, s'han descrit els instruments que apareixen representats en les imatges estudiades, i s'han explicat els tipus d'agrupacions musicals que s'hi representen situant l'obra dins el context musical de l'època i separant les músiques religioses de les sacres, a més de mostrar l'evolució organològica dels instruments musicals, seguint les corrents musicals que arribaven des d'Europa i des de la veïna França. Tot i així no es pot obviar que els artistes, tant si eren escultors com pintors, eren

creadors i, com a tals, els instruments musicals que mostren no són pròpiament la representació de la realitat sinó la idea mental que ells tenen. Però sí que serveix per situar dins l'estètica i al coneixement de la música.

La primera part de la tesi fa referència a les imatges iconograficomusicals amb contingut religiós. Aquest bloc esta dividit en dues parts clarament diferenciades pels programes iconogràfics que s'hi descriuen. S'han estudiat els àngels músics, algunes representacions de sants i les representacions de l'Escolania de Montserrat**.** S'han estudiat les representacions dels àngels músics com a tema iconogràfic en l'art català, situant la seva forma dins el tipus narratiu i la tradició barroca. Així, per primera vegada s'han distribuit els àngels músics en diferents programes iconogràfics que segueixen les fonts literàries de l'època. I és que la tradició de representar àngels músics cantant i tocant instruments es remunta a la baixa edat mitjana i va evolucionant. S'han descrit dos programes iconogràfics dedicats a la Mare de Déu que inclouen imatges d'àngels músics: l'*Assumpció de la Verge* i la *Coronació de la Verge*. També s'ha descrit la representacio de santa Cecília, els èxtasis i les visions a través de la figura de sant Francesc. En aquest últim cas, per a demostrar quines van ser les possibles vies de penetració d'aquest model iconogràfic de representació de la figura de *Sant Francesc escoltant melodies angèliques*. S'ha partit de la hipòtesi que el pintor Antoni Viladomat, va poder conèixer de primera mà les obres dels pintors hispànics com ara Ribalta i Murillo.

Per altra banda, si ens centrem en les imatges de la *Mare de Déu de Montserrat acompanyada dels escolans* s'ha pogut demostrar que es tracta d'uns programes iconogràfics únics i originals que esdevenen un testimoni de la importància que aquest monestir benedictí ha donat a la praxi musical. Després d'analitzar aquestes imatges s'ha demostrat que es tracta d'un nou model figuratiu, sense precedents, que representa la

capella de música de l'Escolania de Montserrat als peus de la Mare de Déu que segueix uns esquemes compositius que es van repetint al llarg dels segles en totes les representacions. S'ha vist, per exemple, com aquestes obres, on el vestit de la Mare de Déu apareix representat amb gran detallisme, també troba el seu referent en la pintura gòtica catalana. La imatge de la *Mare de Déu acompanyada del nen* té un doble significat simbòlic que s'ha descrit en aquesta tesi: estan situats a mig camí entre el cel i la Terra i la presència divina es comunica amb els homes i al mateix temps que els Escolans connecten amb l'espai terrenal. El fet que aparegui el paisatge montserratí com a teló de fons troba el seu origen en la pintura francoflamenca i la penetració que va tenir al segle XV a Catalunya, per exemple, en l'obra de Lluís Dalmau, *La Verge dels consellers*. Es tracta d'una referència a la *Jerusalem celeste* o al *Paradís desert* que descriu l'Apocalipsi, en canvi, les figuracions de les esglésies són prefiguracions de l'univers de l'església terrenal, o la mateixa presència dels monjos donants que fa al·lusió al bon funcionament del monestir. També s'ha pogut constar que el fet que aparegui asseguda en un tro fa referència al tron de Salomó i a la visió de la Mare de Déu com a *sedes sapientae*, motiu, també, exportat des de Flandes i utilitzat per primera vegada per Lluís Dalmau.

Les primeres representacions dels escolans als peus de la Mare de Déu corresponen cronològicament al darrer terç del segle XVII, moment en què l'ensenyament musical a Montserrat es va consolidar i va començar a formar part de la vida conventual d'aquesta comunitat benedictina. Si en les representacions gòtiques la Mare de Déu apareixia acompanyada per àngels músics, en aquestes s'ha pogut estudiar com per primera vegada aquests àngels músics, que sovint es representaven en les obres d'art religioses, es transformaven en escolans, deixaven de volar i se situaven als peus de la Mare de Déu. Així demostren que la música litúrgica també s'utilitzava per a la devoció i l'educació.

Si es tractés d'un programa iconogràfic de difusió internacional els escolans apareixerien en altres obres de centres benedictins del territori català com ara Sant Benet del Bages, Sant Cugat del Vallès, Sant Pere de Casserres o Santa Maria de Ripoll per citar-ne només alguns i, en canvi, l'únic lloc on es representa aquesta mateixa solució compositiva i que és posterior, és al monestir de Lluc a Palma de Mallorca on trobem l'escolania coneguda amb el nom dels *Blauets* pel color dels seus vestits. Ara per ara aquest programa iconogràfic no és comparable a cap altre de Catalunya, ni potser d'Europa, però queda obert per a futures investigacions l'estudi de les influències que hagi pogut tenir en les fundacions montserratines on es venera la Mare de Déu de Montserrat i que trobem escampades en diferents indrets com per exemple, el monestir de San Millán de la Cogolla, el monestir de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid, la confraria de la Mare de Déu de Montserrat de Brussel·les, el monestir de Viena, o el de Praga, per citar-ne només alguns on es té constància de la presència d'obres plàstiques d'aquestes mateixes característiques.

Aquesta recerca també ha servit per acostar-nos per primera vegada, a partir de l'estudi dels programes iconogràfics, a la història de la interpretació i dels estils musicals, des d'un punt de vista diferent de l'habitual, ja que l'anàlisi visual de les pintures ens ha aportat dades sobre aspectes tan diversos com les formes dels conjunts instrumentals dels escolans, les disposicions o els tipus d'interpretacions, els quals podem acabar de completar analitzant també el repertori musical català dels segles XVII i XVIII. Així, des d'un punt de vista musical, s'ha pogut demostrar a través de les pintures, que els escolans cantors formaven part activa dels actes litúrgics que es feien al monestir de Montserrat, sense oblidar que es tracta d'un anàlisi que té la pintura com a font documental i que l'artista no sempre aconsegueix fer un retrat de la realitat, sí que pot suggerir com podien haver estat

aquestes interpretacions**.** També s'han tractat aspectes com la incorporació de les guitarres de cinc ordres al repertori litúrgic de la mà de Ferran Sors o la utilització d'instruments tradicionals per subratllar el catalanisme d'aquestes imatges. En definitiva, aquest capítol ha servit per endinsar-nos en el coneixement de la història de Montserrat des d'una perspectiva diferent i demostrar, una vegada més, que aquest monestir benedictí ha estat un dels centres intel·lectuals i d'intercanvi de tot tipus de coneixement més important d'Europa.

La segona part de la tesi ha estat dedicada a l'estudi de les imatges iconograficomusicals promogudes per la monarquia i les de caràcter civil. Al llarg d'aquest capítol s'ha fet un recorregut pels principals temes seculars pictòrics on la música i l'art s'han desenvolupat com activitats d'oci i entreteniment. Unes activitats patrocinades pels nivells més alts de les classes socials com ara els monarques, la noblesa i la burgesia i que seguien els models de paisos veïns. L'objectiu principal d'aquest capítol era reconstruir la vida musical i artística catalana durant la Il·lustració i descriure'n l'evolució artística segons els esdeveniments històrics que s'anaven succeint a través de l'anàlisi iconogràfica de les obres d'art i de les fonts que ens han arribat. S'ha pogut demostrat, a través de les imatges conservades al GDG del MNAC que la música va acompanyar la cort els principals actes cortesans de l'arxiduc Carles d'Àustria. El model escenogràfic italià introduït per Bibbiena va triomfar i va suposar un punt d'inflexió en les representacions pictòriques catalanes. S'han mostrat les col·leccions de dibuixos amb escenes de gènere i vetllades musicals en interiors de la casa de la burgesia i que, gràcies al testimoni del Baró de Maldà en el seu *Calaix de sastre,* ens ajuden a reconstruir la vida musical catalana. També s'ha fet referència a les modes i els costums que venien de fora i que no només influïen en la música i la pintura, sinó també en les formes i en la indumentària. Durant el segle XVIII la

veïna França va ser la via principal de penetració dels canvis artístics que més va influir a Catalunya, un procés que culminaria, poc després de la Revolució Francesa, amb la reinvidicació de la gent humil que demanava el seu paper en la societat i començava a ocupar un lloc de privilegi en les representacions artístiques.

S'ha demostrat que la concepció escenogràfica de Tramulles seguia els models derivats de Bibbiena i adquirits a través del mestratge del pintor català Antoni Viladomat, fet que confirma la hipòtesis que l'autoria de la col·lecció de dibuixos amb escenes de gènere correspon als germans Tramulles. S'ha demostrat que l'autoria d'un dels dibuixos que mostra a dos cantatns d'òpera davant d'un decorat on s'hi pot llegir la inscripció *"Que faro senza el mio bene"* correspon a Manel Tramulles i germà de Francesc Tramulles que treballavan com escenògraf al Teatre de la Santa Creu de Barcelona. També s'ha demostrat la semblança d'aquests dibuixos amb altres referents europeus, com són els dibuixos del gravador francès Claude Guillot i del seu deixeble Antoine Watteau i que porten per títol *Actors de la Commedia dell'Arte i les Quatre figures del teatre* ambdos dibuixos es conserven actualment al MET de Nova York. També s'ha estudiat a través de dos dibuixos originals com la dansa cortesana i les acadèmies musicals sovint tenien lloc en cases de la noblesa barcelonina i com va esdevenir una forma d'entretiment intel·lectual per part de la burgesia catalana.

Si durant l'època barroca l'Església tenia un paper decisiu en el mecenatge musical i artístic amb un repertori bàsicament religiós, durant el segle XVIII es va produir un canvi i des de la societat civil es van crear nous models de mecenatge que tenien per objectiu lloar les famílies dels monarques. En el cas que ens ocupa, s'ha vist que cada una de les imatges que il·lustraven la *Màscara reial* anava acompanyada d'un text que permetia, a les

persones que no van ser-hi, entendre la importància que va tenir l'arribada de Carles III a Barcelona. Es tracta, doncs, de llibres commemoratius amb detallades il·lustracions impreses que teniem per objectiu de passar a la posteritat. Aquest tipus d'obra representen una veritable font d'informació per analitzar imatges amb temes iconogràfics de gran contingut simbòlic. A través de l'utilització de recursos simbòlics, com l'al·legoria, els emblemes, la història, la música o la mitologia s'ha aconseguit fer una nova lectura a les festes cortesanes del segle XVIII a Barcelona. I gràcies a la descripció i a l'anàlisi iconogràfica s'ha pogut fer una aproximació des d'un punt de vista historicoartístic sobre els missatges ideològics que s'amaguen darrere de cada imatge.

Així, s'ha fixat l'objectiu de la recerca en el tractament iconogràfic que rebia un tema concret, com és el de la imatge de la música i situant-la en el context artístic català. També s'han explorat les connexions que existeixen entre les tècniques del discurs retòric i la configuració dels programes iconogràfics, entenent que es tracta d'imatges simbòliques amb un missatge humanista basat en la mitologia. S'ha observat que al llarg del segle XVIII, per commemorar l'entrada de Carles III, era habitual utilitzar diferents llenguatges: musical, visual, escenogràfic, per potenciar l'espectacularitat (columnes, portades, flors, arcs de triomf) tota aquesta tradició s'inspirava en l'antiguitat clàssica i era admirada per les comitives reials quan visitaven la ciutat de Barcelona, les quals solien aturar-se per observar les pintures i les escultures al·legòriques. També s'han pogut estudiar els ambients festius i de celebració que van acompanyar les festes de rebuda de Carles III a Barcelona i la implicació i participació massiva que tenia la població, en especial els gremis de la ciutat. Es tracta d'una ocasió única per estudiar la monarquia i reflexionar a través dels programes iconogràfics sobre el paper de les capes socials catalanes en relació amb la rebuda que es va fer l'any 1759 al rei Carles III. Així, gràcies a aquest conjunt de

gravats que es conserven al MNAC, hem pogut endinsar-nos en les festes efímeres i veure com es van utilitzar els diferents llenguatges artístics per commemorar aquest esdeveniment que va tenir lloc les nits del 17 i 18 d'octubre de 1759 i que s'ha pogut conèixer gràcies a la publicació de la *Màscara reial.*

Voldria acabar aquesta tesi amb una reflexió sobre l'art i tot el simbolisme que hi ha darrere qualsevol representació artística: l'art té un sentit ocult que rau amagat i reclama que sigui l'espectador qui el descobreixi. La història de la pintura ha estat vinculada a l'experimentació i la reflexió al voltant de la mirada. Amb el pas del temps ha trobat diferents recursos i sistemes de representació per crear efectes il·lusoris a l'observador. Fixar la vista sobre un objecte amb atenció, observar, considerar, pensar o jutjar són algunes de les definicions que ens poden servir per explicar en què consisteix l'acció de mirar per descubrir aquest sentit ocult i amagat. Igual que el cinema té un sentit interior que li dóna forma i que és l'espectador, amb l'ajuda de la visió, l'encarregat d'extreure les seves pròpies lectures i judicis, o bé la fotografia, que esdevé un testimoni únic sobre el pas del temps, les obres d'art musicals estudiades en aquesta tesi s'han explicat a partir d'una realitat que va més enllà de les pròpies obres. Això ens ha portat a aprofundir sobre aspectes no tant formals ni tècnics i teoritzar sobre uns artistes que van viure condicionats per unes directrius culturals concretes que estaven influïdes per corrents europeus que regien Catalunya durant els segles XVII i XVIII.

CATÀLEG D'OBRES

PINTURA

Conjunts

Sala de Juntes de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró

Entre els anys 1722 i 1737 Antoni Viladomat va decorar la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró. Aquest conjunt arquitectònic consta d'una cripta funerària, amb la sagristia, la Sala de Juntes de la congregació. A la Sala de Juntes d'aquesta capella hi ha un conjunt pictòric amb àngels músics que està dedicat a l'*Assumpció de Maria* els àngels músics representats simbolitzen transportar cap al cel a Maria on serà acollida per la Trinitat. Estan situats en una zona intermitja de transició, dins uns espais trapezoïdals i al centre hi ha Maria en el moment de l'Assumpció.

1. Àngel músic tocant el violí

Autor: Antoni Viladomat (Barcelona, 1678-1755).
Títol: *Àngel músic tocant el violí* (detall fitxa 2).
Data: 1722-1737.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Descripció de l'escena: Forma part del conjunt pictòric de la Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.
Elements musicals dos àngels músics, un toca el violí i l'altra que l'acompanya aguanta la partitura.
Iconclass: 11G21(+31)

2. Àngels músics tocant la viola de gamba i el violí

Autor: Antoni Viladomat (Barcelona, 1678-1755).
Títol: *Àngel músic tocant la viola de gamba i el violí.*
Ubicació: Forma part del conjunt pictòric de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.
Data: 1722-1737.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Elements musicals:dos àngels músics, un toca el violí i l'altre la viola de gamba, acompanyats d'un àngel que aguanta la partitura.
Iconclass: 11G21(+31).

3. Àngel músic tocant la viola de gamba

Autor: Antoni Viladomat (Barcelona, 1678-1755).
Títol: *Àngel músic tocant la viola de gamba.*
Ubicació: Forma part del conjunt pictòric de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.
Data: 1722-1737.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Elements musicals: àngel músic que la viola de gamba, acompanyat de dos *puttis* que aguanten la partitura.
Iconclass: 11G21(+31).

4. Àngel músic tocant la corneta

Autor: Antoni Viladomat (Barcelona, 1678-1755).
Títol: *Àngel músic tocant la corneta*.
Ubicació: Forma part del conjunt pictòric de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.
Data: 1722-1737.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Descripció de l'escena: àngel músic que toca la corneta.
Iconclass 11G21(+31).

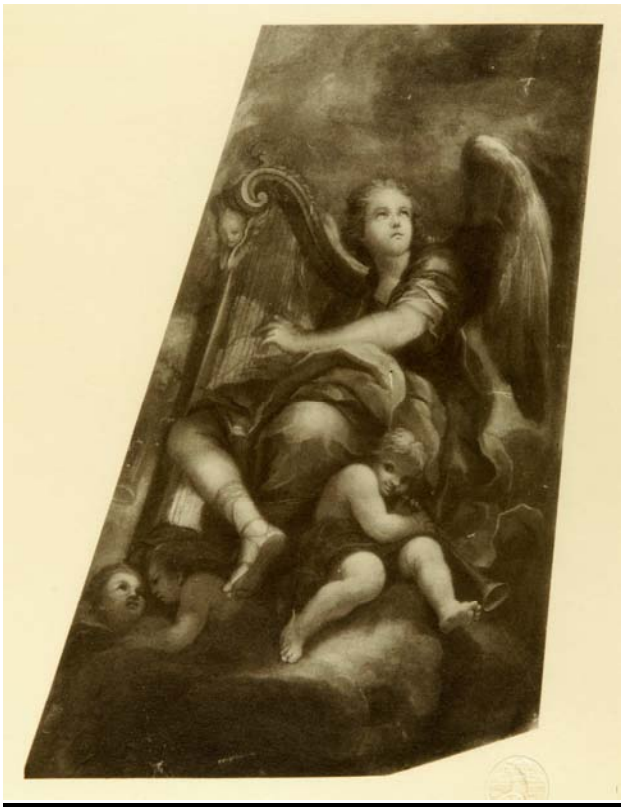
5. Àngels músics cantant

Autor: Antoni Viladomat (Barcelona, 1678-1755).
Títol *Àngels músics cantant.*
Ubicació Forma part del conjunt pictòric de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.
Data: 1722-1737.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Descripció de l'escena: dos àngels músics que aguanten un llibre i una partitura.
Iconclass 11G21(+31).

6. Àngels músics tocant l'orgue i el baixó

Autor: Antoni Viladomat (Barcelona, 1678-1755).
Títol: *Àngel músic tocant la corneta.*
Ubicació: Forma part del conjunt pictòric de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.
Data: 1722-1737.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Descripció de l'escena: àngel músic que toca l'ogue i el baixó.
Iconclass 11G21(+31).

7. Àngel músic tocant l'arpa



Autor: Antoni Viladomat (Barcelona, 1678-1755).
Títol: *Àngel músic tocant l'arpa.*
Ubicació: Forma part del conjunt pictòric de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.
Data: 1722-1737.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Descripció de l'escena: àngel músic que toca l'arpa.
Iconclass 11G21(+31).

8. Àngels músics amb cítara i el llaüt

Autor: Antoni Viladomat (Barcelona, 1678-1755).
Títol: *Àngels músics tocant la cítara i el llaüt.*
Ubicació: Forma part del conjunt pictòric de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.
Data: 1722-1737.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Descripció de l'escena: àngels músics tocant la cítara i el llaüt.
Iconclass 11G21(+31).

9. Àngels músics tocant el llaüt i la xeremia

Autor: Antoni Viladomat (Barcelona, 1678-1755).
Títol: *Àngels músics tocant el llaüt i la xeremia.*
Ubicació: Forma part del conjunt pictòric de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.
Data: 1722-1737.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Descripció de l'escena: dos àngels músics que toquen el llaüt i la xeremia.
Iconclass 11G21(+31).

Cicle de la vida de sant Francesc de l'antic convent franciscà de Barcelona

El cicle de sant Francesc és un conjunt de 20 olis sobre tela que estaven al claustre del convent de sant Francesc d'Assís de Barcelona que il·lustren la vida del sant, des del naixement fins a la seva mort. Va ser pintat entre els anys 1729 i el 1733. Cada quadre anava acompanyat d'unes rajoles que explicaven els diferents episodis representats. L'any 1906, la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts va dipositar la sèrie al Museu d'Art de Barcelona, actual MNAC.

10. Sant Francesc escoltant melodies angèliques

Autor: Antoni Viladomat (Barcelona, 1678-1755).
Títol: *Sant Francesc escoltant melodies angèliques.*
Data: 1729-1733.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Mides: 194 x 235 cm
Ubicació: Cicle de la vida de sant Francesc, format per 20 quadres que es troben al MNAC. Procedeix de l'antic convent de sant Francesc de Barcelona.
Descripció de l'escena: un àngel músic que toca el llaüt mentre sant Francesc medita. Es tracta d'un conjunt monàstic, habitual al segle XVII, que es dedica a recordar els fets i les virtuts dels sants fundadors o membres d'ordes religioses.
Elements musicals: àngel músic que toca el llaüt.
Iconclass: 11H(FRANCIS)37(+3).

Casa de Convalescència de Barcelona

La decoració de la volta de la *Casa de Convalescència* de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona és un dels conjunts pictòrics més importants del barroc català. Les pintures que descriuen les quatre històries de Sant Pau, estan representades sota la cúpula que simbolitza la glòria celestial.

11. Cort celestial de la Casa de Convalescència de Barcelona

Autor: atribuït a Josep Bal (Barcelona, 1729).
Títol: *Cort celestial de la Casa de Convalescència de Barcelona.*
Data: 1729.
Ubicació: Hospital de la Santa Creu de Barcelona.
Tècnica/ Suport: pintura al fresc.
Descripció de l'escena: En una de les voltes hi ha la *Coronació de la Verge* acompanyada d'una cort celestial amb representacions d'àngels músics.
Elements musicals: àngels músics sobre els núvols, estan dividits en dos grups: un grup de tres músics que està format per un àngel que aguanta una partitura, un altre que toca a fagot i un tercer àngel que canta; a l'altre part, hi ha representat un àngel que aguanta una partitura, on s'hi poden apreciar les partitures, un àngel que toca el violí i a darrera, un tercer àngel que està tocant la corneta.
Iconclass: 11G21(+31).

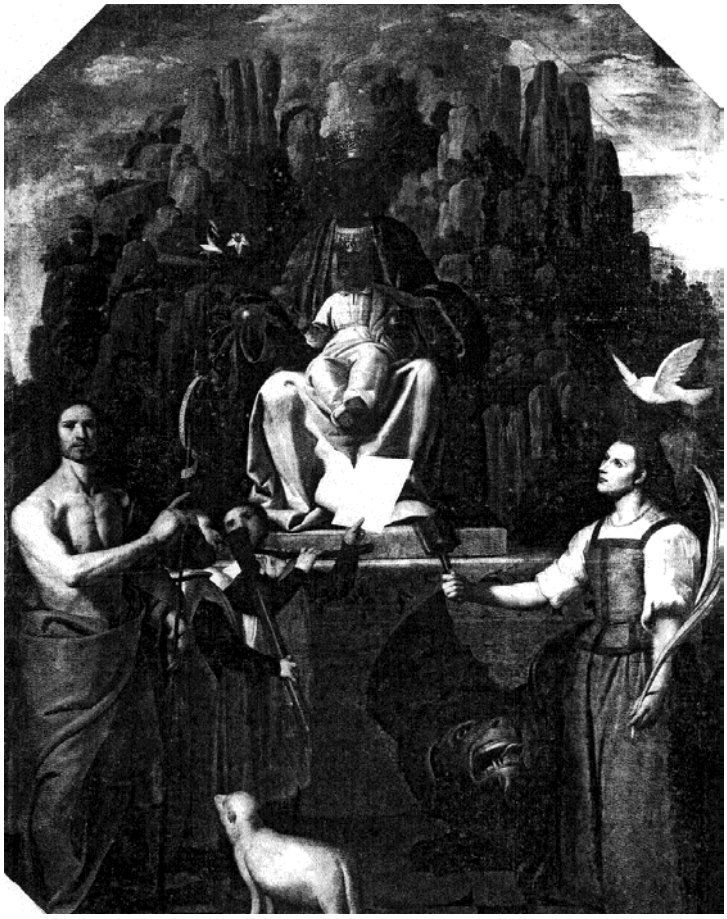
Representacions de la Mare de Déu de Montserrat acompanyada per l'Escolania

A partir del segle XVII l'Escolania de Montserrat forma part de la vida del monestir i la seva presència és tan important que fins i tot els artistes incorporaran aquests joves músics en les representacions de la Mare de Déu de Montserrat, ressaltant així la rellevància de la música en aquest monestir benedictí.

12. Mare de Deú de Montserrat acompanyada per l'Escolania.

Autor: atribuït a Joan Andrés Ricci (Madrid, 1600-Montecassino, 1681).
Títol: *Mare de Déu de Montserrat acompanyada per l'Escolania*
Data: c. 1639.
Ubicació: Museu de Montserrat. N. R. 200.270.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Mides: 189 x 144 cm.
Descripció de l'escena: obra de grans dimensions, al centre la Mare de Déu de Montserrat acompanyada dels escolans i la muntanya de fons. Els dos monjos de la dreta, són ermitas, i els dos de l'esquerra, representen l'estament monàstic, un d'ells és sant Benet. La Mare de Déu està coronada per dos àngels i el paisatge de fons segueix la tradició dels models anterior amb el paisatge montserratí de fons. Al centre de la imatge, hi ha representada l'església nova, símbol de la renovació del monestir.
Elements musicals: Nou músics entre instrumentistes i cantors que toquen dues xeremies, una trompa, un baixó i un sacabutx.
Iconclass: 11F42121(+5).

13. Mare de Déu de Montserrat acompanyada de sant Joan Baptista i santa Margarida



Autor: atribuït a Joan Andrés Ricci (Madrid, 1600-Montecassino, 1681).
Títol: *Mare de Deu de Montserrat acompanyada de sant Joan Baptista i de santa Margarida.*
Data: segle XVII.
Tècnica/ Suport: fotografia.
Ubicació: Arxiu Mas. Gudiol 58251.
Descripció de l'escena: representació de la Mare de Déu de Montserrat, asseguda en el tron, amb la muntanya de Montserrat de fons. Està acompanyada per sant Joan Baptista i santa Margarida amb els seus atributs habituals.
Elements musicals: als peus de la Mare de Déu de Montserrat hi ha un escolà que toca el baixó.
Iconclass: 11F42121(+5).

14. Mare de Déu de Montserrat acompanyada pels escolans

Autor: Agustí Renom.
Títol: *Mare de Déu de Montserrat acompanyada pels escolans.*
Data: segle XVII.
Ubicació: Museu de Montserrat.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Mides: 145,5 x 119 cm.
Descripció de l'escena: La Mare de Déu està envoltada pels orants identificats com sant Benet i altres monjos benedictins de l'època. A més, està coronada per dos àngels i el paisatge de fons segueix la tradició de representar el paisatge montserratí de fons.
Elements musicals: Els escolans estan agenollats tocant instruments de vent, dues xeremies, un sacabutx i un baixó.
Iconclass: 73E795(+5).

15. Verge de Lluc i dos escolans

Autor: Anònim.
Títol: *Verge de Lluc i dos escolans.*
Data: segle XVII.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Ubicació: Santuari de Lluc de Palma de Mallorca.
Descripció de l'escena: Representació mallorquina del segle XVII que segueix la influència de les imatges de tradició montserratina. Aquesta vinculació entre ambdós centres religioses, el monestir de Montserrat i el santuari de Lluc de Palma de Mallorca, prové de l'Escolania de Lluc, coneguda popularment com els *blauets*, pel color de la sotana blava. Els *blauets* apareixen representats en aquesta imatge acompanyats per la Mare de Déu de Lluc, patrona dels mallorquins.
Elements musicals: dos àngels músics que toquen la trompeta.
Iconclass: 11F42.

16. Verge de Lluc acompanyada d'escolans músics

Autor: Anònim.
Títol: *Verge de Lluc acompanyada dels escolans músics.*
Data: segle XVII.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Ubicació: Santuari de Lluc de Palma de Mallorca.
Descripció de l'escena: Aquesta representació del segle XVII segueix la influència de les imatges de tradició montserratina. Els *blauets* estan representats tocant instruments de vent, seguint els mateixos programes iconogràfics de Montserrat.
Elements musicals: quatre escolans situats a la part inferior del quadre i toquen instruments de vent, xirimies i trompes.
Iconclass: 11F42.

17. Mare de Déu de Montserrat amb un monjo, un ermità i escolans músics

Autor: Anònim.
Títol: *Mare de Déu de Montserrat amb un monjo, un ermità i escolans músics.*
Data: segle XVIII.
Tècnica/ Suport: oli sobre coure.
Mides: 33 x 26 cm.
Descripció de l'escena: La Mare de Déu de Montserrat envoltada per l'Escolania i amb la muntanya i el monestir de Montserrat com a teló de fons. Els escolans músics toquen i canten. Les faccions de la Mare de Déu estan ennegrides i al fons es distingeix el monestir i la muntanya de Montserrat amb les corresponents ermites. Al costat esquerre, hi ha el representant d'un estament monàstic vestit amb la cogulla benedictina, i a la part dreta, un ermità amb barbes blanques, vestit amb hàbit i capa curta de color castany, als peus hi ha vuit escolans.
Elements musicals: Els escolans estan situats a la part inferior de la pintura, canten i toquen instruments de vent, com el baixó, el cornetto i la xirimia.
Iconclass 11F244(+5).

18. Mare de Déu de Montserrat i l'Escolania

Autor: Anònim.
Títol: *Mare de Déu de Montserrat amb un monjo, un ermità i escolans músics.*
Data: finals del segle XVII.
Tècnica/ Suport: oli sobre coure.
Mides: 34 x 27,5 cm.
Ubicació: Museu de Montserrat.
Descripció de l'escena: la Mare de Déu de Montserrat amb els seus atributs està situada sobre una tarima amb esglaons porta la corona mexicana. Abaix apareixen representats els escolans cantant i dirigits pel mestre de capella.
Elements musicals: A la part inferior hi han representats els escolans cantant amb les partitures musicals i dirigits pel mestre de capella. Estan interpretant una obra vocal, sense acompanyament instrumental.
Iconclass: 11F244.

19. Mare de Déu de Montserrat acompanyada per l'Escolania

Autor: Anònim.
Títol: *Mare de Déu de Montserrat acompanyada per l'Escolania.*
Data: segle XVII.
Tècnica/ Suport: fotografia.
Ubicació: Arxiu Mas E 1319.
Descripció de l'escena: Mare de Déu de Montserrat acompanyada per l'Escolania i amb el monestir de fons i la muntanya.
Elements musicals: Els escolans estan cantant i tocant instruments musicals, alguns aguanten partitures, un altre toca la xeremia i un altre toca la guitarra barroca.
Iconclass: 11F244.

20. La casa de Natzaret

Autor: Francesc Pla Duran *El Vigatà* (Vic, 1743-Barcelona, 1805)
Títol: *La casa de Natzaret.*
Data: c. 1780.
Ubicació: MNAC-202174-000.
Tècnica/ Suport: Tremp sobre tela.
Descripció de l'escena: Forma part de la sèrie dedicada a la vida de la Mare de Déu i que actualment estan repartides entre el MNAC i col·leccionistes particulars.
Elements musicals: hi ha representada una viola gamba (baixa) i una flauta travessera.
Iconclass: 11G21(+3).

21. Abraçada de sant Francesc al crucificat

Autor: Francesc Ribalta (1565-1628).
Títol: *Abraçada de sant Francesc al crucificat.*
Data: c. 1620.
Ubicació: Museu de Belles Arts de València.
Tècnica/ Suport: Oli sobre tela.
Descripció de l'escena: Sant Francesc abraça la ferida del Crist crucificat, que està clavat al creu.
Elements musicals: músic tocant la viola de gamba que acompaña l'escena carregada de simbolisme.
Iconclass: 73D5(+5).

22. La visió de sant Francesc de l'àngel músic

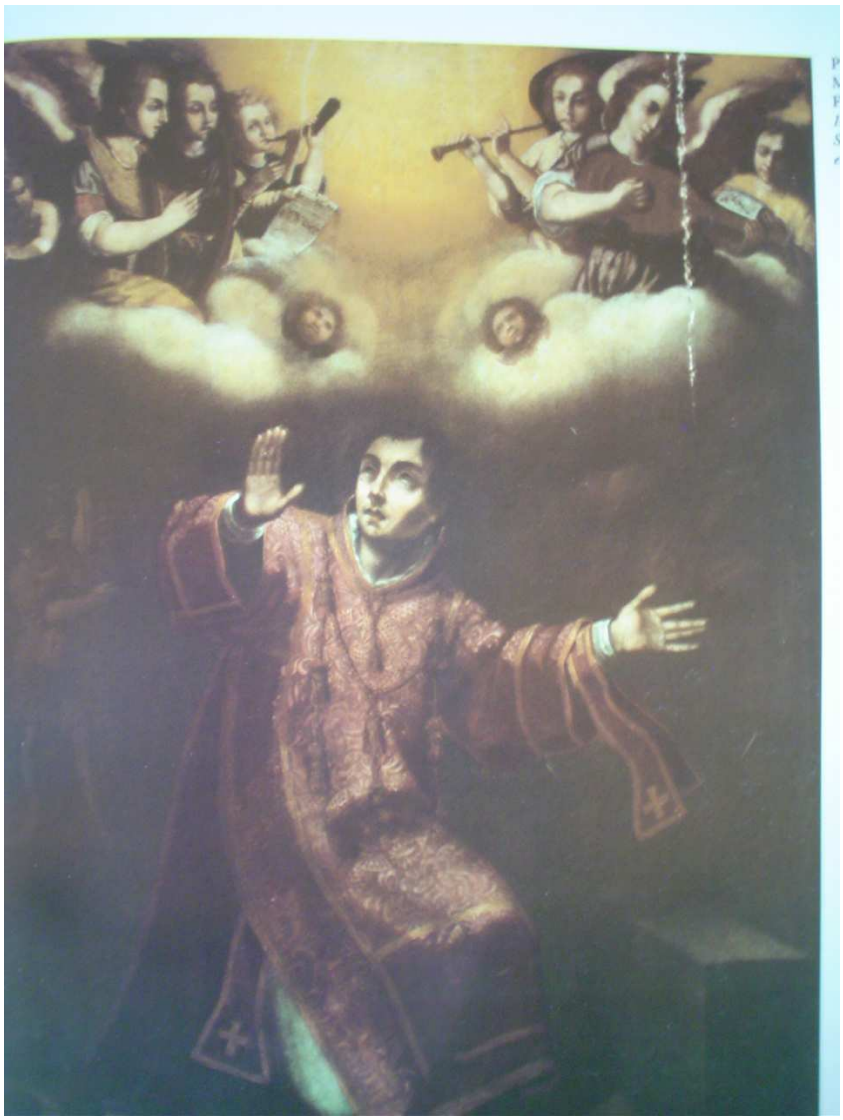
Autor: Francesc Ribalta (1565-1628)
Títol: *La visió de sant Francesc de l'ángel músic.*
Data: c. 1620
Ubicació: Museu del Prado.
Tècnica/ Suport: Oli sobre tela
Descripció de l'escena: un àngel músic que toca el llaüt mentre sant Francesc medita. Es tracta d'un conjunt monàstic, habitual al segle XVII, que es dedica a recordar els fets i les virtuts dels sants fundadors o membres d'ordes religioses.
Elements musicals: àngel músic que toca el llaüt.
Iconclass: 11H(FRANCIS)37(+3).

23. L'èxtasi de sant Francesc d'Assís

Autor: Francesc Ribalta (1565-1628)
Títol: L'*èxtasi de sant Francesc d'Assís.*
Data: c. 1620
Ubicació: Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut).
Tècnica/ Suport: Oli sobre tela
Descripció de l'escena: un àngel músic que toca el llaüt mentre sant Francesc està en éxtasi. Es tracta d'un conjunt monàstic, habitual al segle XVII, que es dedica a recordar els fets i les virtuts dels sants fundadors o membres d'ordes religioses.
Elements musicals: àngel músic que toca el llaüt.
Iconclass: 11H(FRANCIS)37(+3).

RETAULES

24. Retaule de Sant Feliu de Codines



Autor: Pere Cuquet (Barcelona, segle XVI-Barcelona 1663).
Títol: Retaule de Sant Feliu de Codines.
Data: 1636.
Ubicació: Església parroquial de Sant Feliu de Codines.
Tècnica/ Suport: oli sobre tela.
Descripció de l'escena: forma part del retaule major de Sant Feliu de Codines. Els àngels músics representats acompanyen des dels núvols a sant Feliu.
Elements musicals: àngels músics que toquen el llaüt, l'arpa, la corneta i canten acompanyats d'una partitura.
Iconclass: 11H(FELIU)(+31).

25. Retaule d'Igualada

Autor: Jacint Morató i Josep Sunyer.
Títol: Retaule major de la basílica de Santa Maria d'Igualada.
Data: segle XVIII.
Tècnica/ Suport: fusta daurada i policromada
Ubicació: Basílica de Santa Maria d'Igualada.
Descripció de l'escena: Consta de tres nivells: el centre, està presidit per la figura de la Immaculada Concepció, que, portada per un àngels, està situada dins una fornícula. Pels costats, hi han les figures de sant Joaquim i santa Anna, amb uns medallons que representen dos passatges de la vida de la Verge: les noces i la presentació. La imatge de la Verge està coronada per un colom que representa l'Esperit Sant, damunt el qual hi ha un medalló amb el Pare Etern. Al segon pis, hi ha la imatge de sant Faust i sant Roc.
Elements musicals: Els àngels músics acompanyen les figures de sant Faust i sant Roc i toquen instruments propis del segle XVIII, com ara la guitarra, la viola de gamba, l'arpa i el violí, tots instruments de corda.
Iconclass: 11F the Virgin Mary.

26. Retaule de Sant Cugat del Vallès

Autor: Francesc Santacruz i Artigues i Francesc Santacruz i Gener,
Títol: Retaule de la capella de sant Benet del Monestir de Sant Cugat del Vallès
Data: 1688
Tècnica/ Suport: fusta daurada i policromada
Ubicació: Monestir de Sant Cugat del Vallès.
Descripció de l'escena: La imatge central és de sant Benet de Núrsia, envoltat d'escenes que representen diferents moments de la seva vida.l La figura central de la capella està dedicada al *Tràsit* o la *Glorificació* de sant Benet amb el gran escut del monestir amb el castrum coronat i voltat d'àngels. A sota hi ha una imatge de la Puríssima, en alabastre.
Elements musicals: figura d'àngel músic que toca la guitarra.
Iconclass: 11F (BENEDICT).

27. Retaule major de Cadaqués

Autor: Pau Costa (Vic, 1672 – Cadaqués, 1728).
Títol: *Retaule Major de Cadaqués.*
Data: 1729.
Tècnica/ Suport: fusta daurada i policromada.
Descripció de l'escena: retaule major projectat per Jacint Morató, obrat per Pau Costa i Joan Torras i daurat el 1788. És un dels retaules barrocs més notables de Catalunya. Està dedicat a la *Mare de Déu de l'Esperança*, patrona de Cadaqués. La seva imatge està situada al carrer central, que constitueix l'eix central del retaule.
Elements musicals: Els àngels músics s'escampen pels diferents elements arquitectònics del retaule: columnes, entaulaments i motllures. Acompanyen a la *Mare de Déu de l'Esperança* en el moment de la *Coronació de la Verge*.
Iconclass: 11F (+2).

28. Retaule major d'Arenys de Mar

Autor: Pau Costa (Vic, 1672 – Cadaqués, 1728).
Títol: *Retaule Major d'Arenys de Mar*.
Data: 1706-1712.
Tècnica/ Suport: fusta daurada i policromada.
Descripció de l'escena Entre els anys 1706 i 1712 Pau Costa va construir el retaule d'Arenys de Mar que tracta sobre l'*Assumpció de la Verge.* A la banda dreta inferior s'observa un l'àngel músic que aguanta una lira.
Elements musicals àngel músic amb una lira.
Iconclass: 73E77(+3).

29. Àngel músic tocant la guitarra de cinc ordes

Autor: Joan Grau (Constantí, 1608- Manresa, 1685)
Títol: *Àngel músic tocant la guitarra de cinc ordres.*
Data: entre els anys 1671 i 1672.
Ubicació: Cova de Sant Ignasi.
Tècnica/ Suport: escultura.
Descripció de l'escena: Figura del'àngel músic de l'església de la *Santa Cova de Manresa.*
Elements musicals: Àngel músic que toca la guitarra de cinc ordres.
Iconclass: 48CC7324.

30. Talla de fusta de la Mare de Déu de Montserrat

Autor: Anònim.
Títol: *Mare de Déu de Montserrat entre muntanyes.*
Data: segle XVII.
Ubicació: Museu de Montserrat, donació de J.Sala Ardiz, 200.546.
Tècnica/ Suport: talla de fusta policromada.
Mides: 42 x 35 x 26,5 cm.
Ubicació: Museu de Montserrat, 200.456.
Descripció de l'escena: representació de la muntanya de Montserrat, el monestir i l'església nova. Al centre hi ha la Mare de Déu de Montserrat.
Elements musicals: als peus de la Mare de Déu hi ha dos escolans que porten dos instruments musicals: un fagot i una viola.
Iconclass: 11F42121(+5).

GRAVAT

31. Escolà músic

Autor: Anònim
Títol: *Escolà amb un violí sota el braç*
Data: segle XVIII
Tècnica/ Suport: gravat
Ubicació: Biblioteca de Montserrat
Descripció de l'escena: Dibuix d'un escolà amb un violí.
Elements musicals: L'escolà aguanta un violí.
Iconclass: 48C7311.

32. Verge de la Mercè acompanyada d'àngels músics

Autor: Francesc Gazán (actiu 1684 a Barcelona-1702 a Madrid).
Títol: *Verge de la Mercè acompanyada d'àngels músics.*
Data: 1689.
Ubicació: secció de gravats de la Biblioteca de Catalunya.
Tècnica/ Suport: gravat, burí sobre paper.
Mides: 25 X 17,7 cm.
Descripció de l'escena: els àngels músics que acompanyen la Verge de la Mercè, patrona de Barcelona, es troben enlairats sobre els núvols i toquen instruments de corda, que simbolitzen la separació entre la vida terrenal i la celestial.
Elements musicals: àngels músics que toquen l'arpa i el llaüt.
Iconclass: 11HH(MERCE)9(31).

33. Èxtasi de santa Cecília

Autor: Marcoantonio Raimondi (Bolonya, 1480-1534).
Títol: *Èxtasi de santa Cecília.*
Data: 1515-1516.
Tècnica/ Suport: gravat.
Descripció de l'escena: Els àngels músics representats acompanyen des dels núvols a Santa Cecília, patrona de la música, que està representada amb un dels seus atributs, l'orgue. Al seu costat hi ha Maria Magdalena, Sant Pau i Sant Joan i Sant Agustí. Els àngels músics toquen dos instruments de corda, el violí i l'arpa, que simbolitzen la separació entre la vida terrenal i la celestial.
Iconclass: 11HH(CECILIA)11(+5).

La *Màscara reial*

L'any 1764 es va publicar a Barcelona l'edició prínceps de la *Màscara reial* una de les obres més importans per la història del gravat català. Obsequi dirigit al rei Borbó Carles III amb motiu de la seva arribada a Barcelona l'any 1759, provinent de Nàpols. L'àlbum està format per 26 fulls que inclouen gravats i textos. Els dibuixos preparatoris els va realitzar Francesc Tramulles (1722-1773), les estampes van ser gravades per d' A. J. Defehrt (1723-1774) i els culdellànties i capdelletres les va realitzar el gravador valencià Pasqual Pere Moles (1741-1797).

34. Carro d'Apol·lo

Autor: A.J. DEFEHRT gravador (Huring, 1723-1774) i Francesc Tramulles, dibuixant (Barcelona, 1717-1773).
Títol: *Carro d'Apol·lo.*
Data: 1764.
Tècnica/ Suport: Gravat calcogràfic. Aiguafort i burí.
Mides: 45 x 56 cm.
Ubicació: Forma part de l'àlbum de la *Màscara reial* editat a Barcelona el 1764 i conservat al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC. 028260-G.
Descripció de l'escena: Apol·lo apareix envoltat per un disc solar i representa la figura de Carles III.
Elements musicals: Representació de la lira, atribut d'Apol·lo.
Iconclass 92B378119.

35. Comitiva de l'Aurora

Autor: A.J. DEFEHRT gravador (Huring, 1723-1774) i Francesc Tramulles, dibuixant (Barcelona, 1717-1773).
Títol: *Comitiva de l'Aurora.*
Data: 1764.
Tècnica/ Suport: Aiguafort i burí sobre paper.
Mides: 45 x 56,7 cm.
Ubicació: Forma part de l'àlbum de la *Màscara reial* editat a Barcelona el 1764 i conservat al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNACMNAC/GDG28259G.
Descripció de l'escena: Representació que es basa en la descripció d'Hesíode sobre els textos homèrics. Les nou muses acompanyen l'Aurora, en un segon pla, s'hi pot observar la figura d'Apol·lo.
Elements musicals: Apol·lo està representat amb el seu atribut habitual la lira i està acompanyat per les muses. Els instruments musicals que porten algunes de les muses són: Erato, un triangle; Melpòmene, que canta cants de dol; Polímnia, un llaüt; Tàlia, la musa festiva que s'acompanya d'una viola i Terpsícore que gaudeix de la dansa i el cor i porta un instrument de corda.
Iconclass: 92E178.

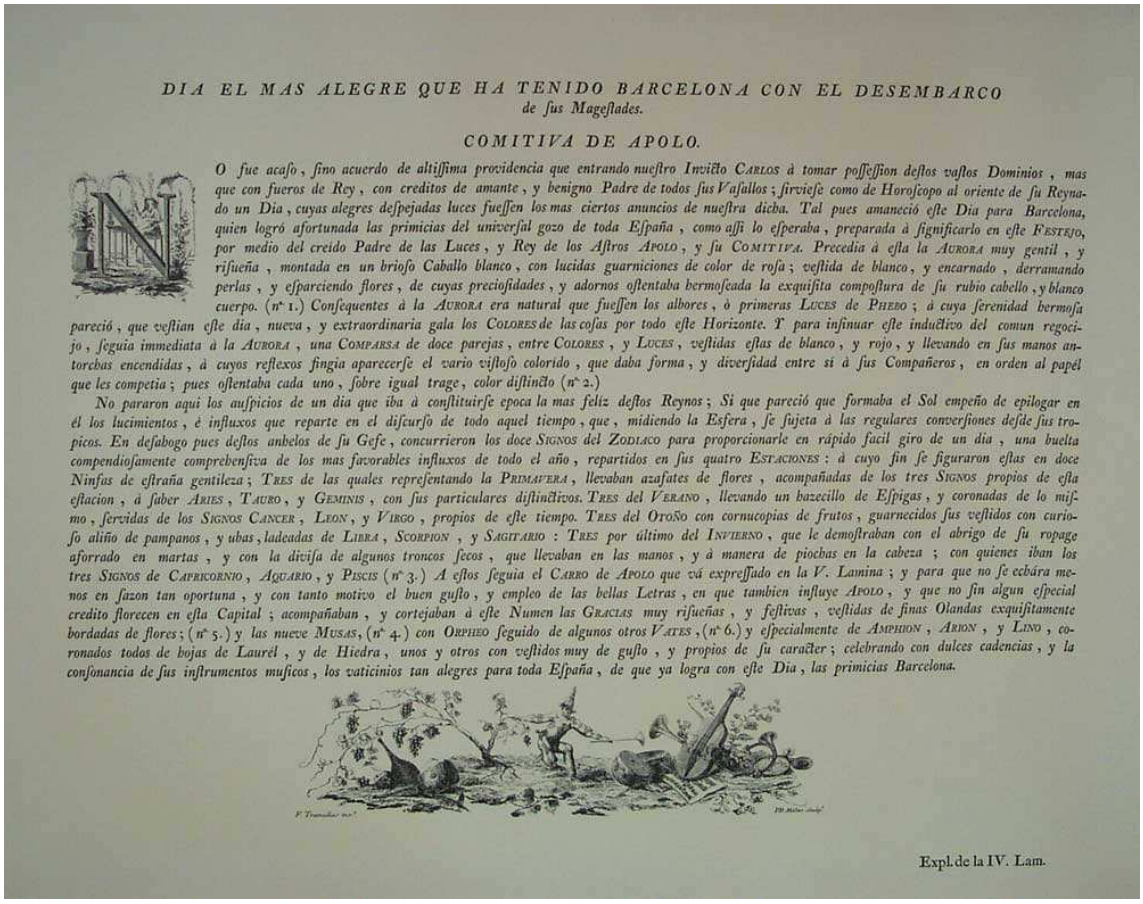
36. Comitiva de Janus

Autor: A.J. DEFEHRT gravador (Huring, 1723-1774) i Francesc Tramulles, dibuixant (Barcelona, 1717-1773).
Títol: *Comitiva de Janus.*
Data: 1764.
Tècnica/ Suport: Gravat calcogràfic. Aiguafort i burí.
Mides: 45 x 56 cm.
Ubicació: Forma part de l'àlbum de la *Màscara reial* editat a Barcelona el 1764 i conservat al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC. MNAC/GDG 28263 G.
Descripció de l'escena: Representació de Janus, portador de les claus de la ciutat de Barcelona i representat amb dues cares. En aquesta imatge hi ha representats els estament socials de Barcelona intercalats amb personatges mitològics. La comitiva està encapçalada per Carles III, seguit de Janus amb les quatre parts del món. A continuació segueix el gremi d'artesans. I finalment, la ciutat de Barcelona apareix representada amb citacions a la cultura clàssica.
Elements musicals: Hi ha un personatge que sosté un instrument de corda.
Iconclass: 92C178.

37. Comitiva de tritons i sirenes

Autor: A.J. DEFEHRT gravador (Huring, 1723-1774) i Francesc Tramulles, dibuixant (Barcelona, 1717-1773).
Títol: *Comitiva de tritons i sirenes.*
Data: 1764.
Tècnica/ Suport: Gravat calcogràfic. Aiguafort i burí.
Ubicació: Forma part de l'àlbum de la *Màscara reial* editat a Barcelona el 1764 i conservat al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC MNAC/GDG28265G.
Mides: 45 x 61 cm.
Descripció de l'escena: L'arribada amb galera de Carles III a Barcelona, provinent de Nàpols motiva a tenir present el mar com a tret distintiu de la ciutat de Barcelona. Al costat dels tritons s'hi representa una sirena**.**
Elements musicals: Representació del cant de la sirena que apareix en primer terme vestida amb ropatges tradicionals del segle XVIII i s'acompanya amb un llaüt.
Iconclass: 92H378.

38. Culdellàntia amb la figura d'Arlequí



DIA EL MAS ALEGRE QUE HA TENIDO BARCELONA CON EL DESEMBARCO
de sus Magestades.

COMITIVA DE APOLO.

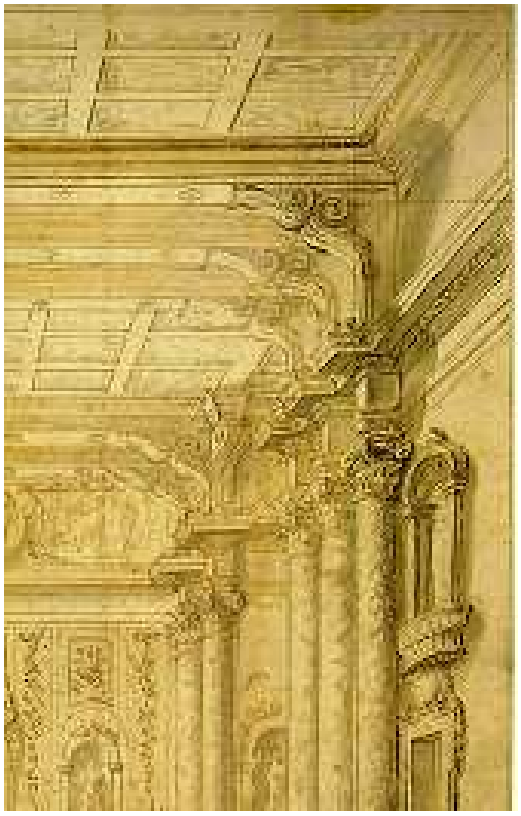
O fue acaso, sino acuerdo de altissima providencia que entrando nuestro Invicto CARLOS à tomar possession destos vastos Dominios, mas que con fueros de Rey, con creditos de amante, y benigno Padre de todos sus Vasallos; sirviese como de Horoscopo al oriente de su Reynado un Dia, cuyas alegres despejadas luces fuessen los mas ciertos anuncios de nuestra dicha. Tal pues amaneció este Dia para Barcelona, quien logró afortunada las primicias del universal gozo de toda España, como assi lo esperaba, preparada à significarlo en este FESTEJO, por medio del creido Padre de las Luces, y Rey de los Astros APOLO, y su COMITIVA. Precedia à esta la AURORA muy gentil, y risueña, montada en un briosso Caballo blanco, con lucidas guarniciones de color de rosa; vestida de blanco, y encarnado, derramando perlas, y esparciendo flores, de cuyas preciosidades, y adornos ostentaba hermoseada la exquisita composstura de su rubio cabello, y blanco cuerpo. (nº 1.) Consequentes à la AURORA era natural que fuessen los albores, ò primeras LUCES de PHEBO; à cuya serenidad hermosa pareció, que vestian este dia, nueva, y extraordinaria gala los COLORES de las cosas por todo este Horizonte. Y para insinuar este inductivo del comun regocijo, seguia immediata à la AURORA, una COMPARSA de doce parejas, entre COLORES, y LUCES, vestidas estas de blanco, y rojo, y llevando en sus manos antorchas encendidas, à cuyos reflexos fingia aparecerse el vario vistoso colorido, que daba forma, y diversidad entre si à sus Compañeros, en orden al papel que les competia; pues ostentaba cada uno, sobre igual trage, color distincto (nº 2.)

No pararon aqui los auspicios de un dia que iba à constituirse epoca la mas feliz destos Reynos; Si que pareció que formaba el Sol empeño de epilogar en el los lucimientos, è influxos que reparte en el discurso de todo aquel tiempo, que, midiendo la Esfera, se sujeta à las regulares conversiones desde sus tropicos. En desabogo pues destos anhelos de su Gefe, concurrieron los doce SIGNOS del ZODIACO para proporcionarle en rápido facil giro de un dia, una buelta compendiosamente comprehensiva de los mas favorables influxos de todo el año, repartidos en sus quatro ESTACIONES: à cuyo fin se figuraron estas en doce Ninfas de estraña gentileza; TRES de las quales representando la PRIMAVERA, llevaban azafates de flores, acompañadas de los tres SIGNOS propios de esta estacion, à saber ARIES, TAURO, y GEMINIS, con sus particulares distinctivos. TRES del VERANO, llevando un bazecillo de Espigas, y coronadas de lo mismo, servidas de los SIGNOS CANCER, LEON, y VIRGO, propios de este tiempo. TRES del OTOÑO con cornucopias de frutos, guarnecidos sus vestidos con curioso aliño de pampanos, y ubas, ladeadas de LIBRA, SCORPION, y SAGITARIO: TRES por último del INVIERNO, que le demostraban con el abrigo de su ropage aforrado en martas, y con la divisa de algunos troncos secos, que llevaban en las manos, y à manera de piochas en la cabeza; con quienes iban los tres SIGNOS de CAPRICORNIO, AQUARIO, y PISCIS (nº 3.) A estos seguia el CARRO de APOLO que vá expressado en la V. Lamina; y para que no se echára menos en sazon tan oportuna, y con tanto motivo el buen gusto, y empleo de las bellas Letras, en que tambien influye APOLO, y que no sin algun especial credito florecen en esta Capital; acompañaban, y cortejaban à este Numen las GRACIAS muy risueñas, y festivas, vestidas de finas Olandas exquisitamente bordadas de flores; (nº 5.) y las nueve MUSAS, (nº 4.) con ORPHEO seguido de algunos otros VATES, (nº 6.) y especialmente de AMPHION, ARION, y LINO, coronados todos de hojas de Laurél, y de Hiedra, unos y otros con vestidos muy de gusto, y propios de su caracter; celebrando con dulces cadencias, y la consonancia de sus instrumentos musicos, los vaticinios tan alegres para toda España, de que ya logra con este Dia, las primicias Barcelona.

Expl. de la IV. Lam.

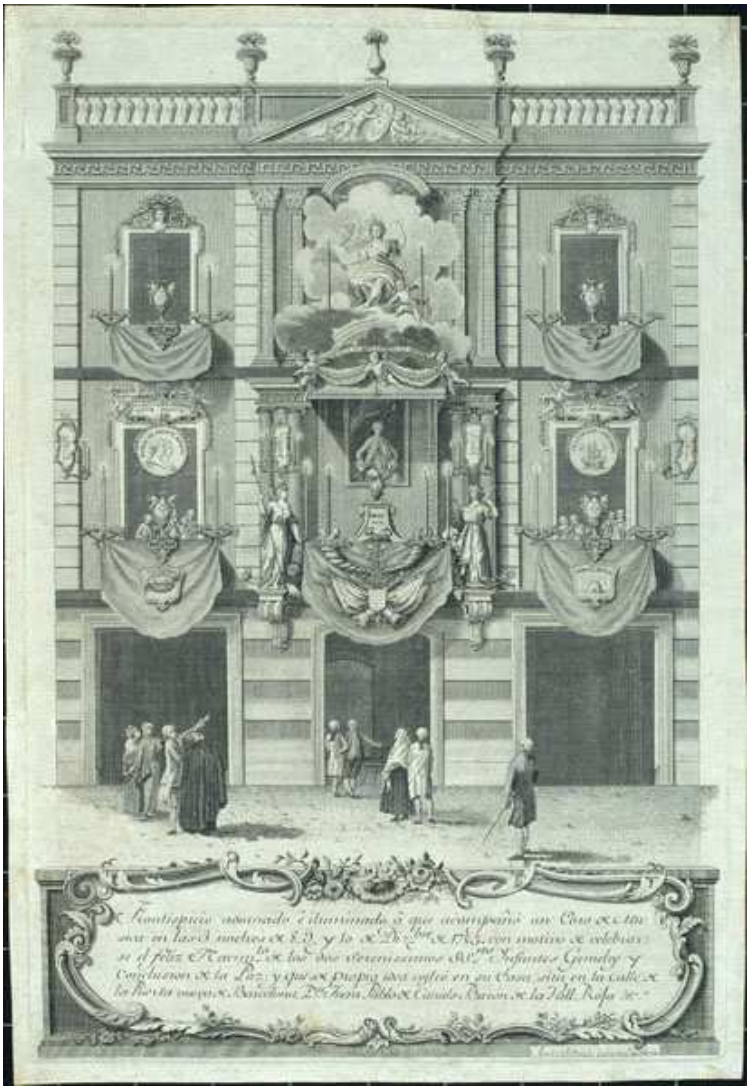
Autor: Pasqual Pere Moles (1741-1797), dibuix de Francesc Tramulles.
Títol: *Detall del culdellàntia amb figura d'Arlequí*.
Data: 1764.
Tècnica/ Suport: Gravat calcogràfic. Aiguafort i burí.
Mides: 45 x 61 cm.
Ubicació: Forma part de l'àlbum de la *Màscara reial* editat a Barcelona el 1764 i conservat al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC MNAC 3771 G.
Descripció de l'escena: Natura morta on apareix representada la figura de l'Arlequí acompanyat d'altres instruments musicals com un violoncel i una trompa. També hi ha representat el raim.
Iconclass: 48C85431(Harlequin).

39. Gabinet d'un saló i d'un palau



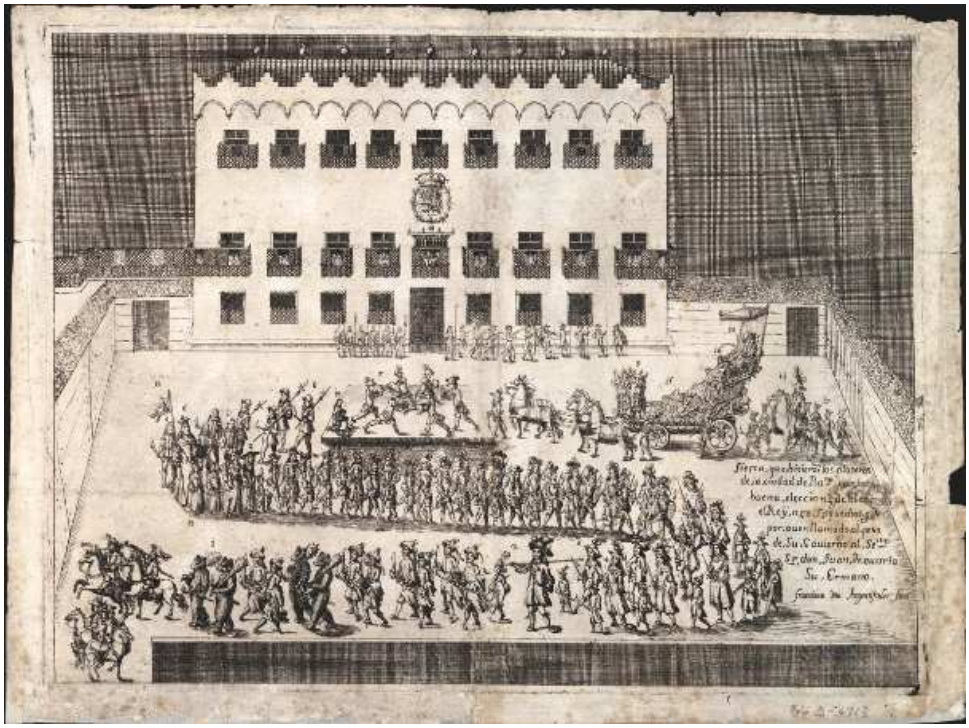
Autor: Francesc Tramulles (Barcelona, 1717-1773).
Títol: *Gabinet i saló d'un palau.*
Data: segle XVIII.
Ubicació: MNAC / GDG / 6675 / DI 6676 / D.
Tècnica/ Suport: aiguada.
Mides: 30,3 x 17,5 cm i 30,5 x 18,5 cm.
Descripció de l'escena Primeres escenografies fetes per les representacions operístiques del Teatre de la Santa Creu. Es conserva a *l'àlbum de Bonaventura Planella* del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC i data aproximadament del 1765.

40. Decoració de la casa de Joan Pau Canals



Autor: Agustí Sellent (1763-1815).
Títol: *Frontispici de la casa de Joan Pau Canals.*
Data: 1783.
Tècnica/ Suport: aiguafort sobre paper.
Ubicació: MNAC-004123-G.
Mides: 40 x 27 cm.
Descripció de l'escena Decoració de la casa de Joan Pau Canals en motiu del naixement dels dos infants bessons del rei Carles III. S'hi pot llegir la següent inscripción: "*Fronstispicio adornado e iluminado que acompaña un coro y música en las tres nocehs de los SS.MM Infantes Gemelos y conclusión de la Paz de Versalles"*.
Iconclass: 61A

41. Màscara del gremi d'argenters



Autor: Francesc Via (Barcelona, segle XVII - segle XVIII).
Títol: *Màscara del gremi d'argenters.*
Data: mitjans del segle XVIII.
Tècnica/ Suport: gravat.
Ubicació: Museu d'Història de Barcelona.
Descripció de l'escena: Màscara que va organitzar el gremi d'argenters en motiu de la proclamación de Joan Josep d'Àustria com a rei.
Elements musicals: La comitiva està encapçalada per uns timbalers.
Iconclass: 43A 412.

DIBUIX

Representacions d'escenes teatrals i de dansa

Col·lecció de sis dibuixos que es conserven actualment al MNAC, adquirides l'any 1891 per Raimon Casellas que representen escenes teatrals i musicals i mostren una visió de la societat barcelonina del segle XVIII.

42. Dos cantants d'òpera

Autor: obra atribuïda a Manel Tramulles (Barcelona, 1715-1791).
Data: c. 1760 – 1770.
Tècnica/ Suport: Llapís plom, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat.
Ubicació: Col·leció Casellas, MNAC.
Mides: 19,5 x 29,7 cm.
Descripció de l'escena: forma part de la col·lecció de sis dibuixos que es conserven actualment al MNAC, adquirides l'any 1891 per Raimon Casellas que representen escenes teatrals i musicals i mostren una visió de la societat barcelonina del segle XVIII. Aquest dibuix mostra a dos cantants d'òpera situats davant d'un decorat.
Elements musicals: A la part inferior central s'hi pot llegir la inscripció *que faro sensa el mio bene* que fa referència a l'escena primera de l'acte 3r de l'òpera *Orfeo i Eurídice* de Gluck.
Iconclass: 48C862.

43. Disfresses o ball de disfresses

Autor: obra atribuïda a Manel Tramulles (Barcelona, 1715-1791).
Títol: *Disfresses* o *Ball de disfresses.*
Data: 1660-70.
Tècnica/ Suport: Llapís, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat.
Mides: 19,5 x 29,7 cm.
Ubicació: MNAC
Descripció de l'escena: Forma part de la col·lecció de sis dibuixos que es conserven actualment al MNAC, adquirides l'any 1891 per Raimon Casellas que representen escenes teatrals i musicals i mostren una visió de la societat barcelonina del segle XVIII. Les dues dames del dibuix van vestides i pentinades *alla francesa* i els homes estan relacionats amb els personatges de la *Commedia dell'Arte*.
Iconclass: 48C8543'commedia dell'arte".

44. Saludant després d'una actuació

Autor: obra atribuïda a Manel Tramulles (Barcelona, 1715-1791).
Títol: *Saludant després d'una actuació.*
Data: c. 1760-1770.
Tècnica/ Suport: llapís, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat.
Mides: 19,5 x 29,7 cm.
Ubicació: col·lecció Casellas MNAC / GDG 27149 D.
Descripció de l'escena: Forma part de la col·lecció de sis dibuixos que es conserven actualment al MNAC, adquirides l'any 1891 per Raimon Casellas que representen escenes teatrals i musicals i mostren una visió de la societat barcelonina del segle XVIII. L'escena que representa una parella de cantants.
Iconclass: 48C86.

45. Minuet

Autor: obra atribuïda a Manel Tramulles (Barcelona, 1715-1791).
Títol: *Ball.*
Data: c. 1760-1770.
Tècnica/ Suport: llapís plom, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat amb marca d'aigua.
Mides: 20,8 x 30 cm.
Ubicació: MNAC / GDG 27155 D.
Descripció de l'escena: Escena de dansa de la burgesia catalana de mitjans dels segle XVIII on s'hi pot observar en primer terme una parella vestida *alla francesa* agafats de la mà i dansant. acompanyats per un conjunt de músics situats en segon terme.
Elements musicals: L'escena està acompanyada per un conjunt de músics situats en un segon terme amb instruments propis del classicisme musical: el violí, la viola, la trompa i el contrabaix.
Iconclass: 43C92.

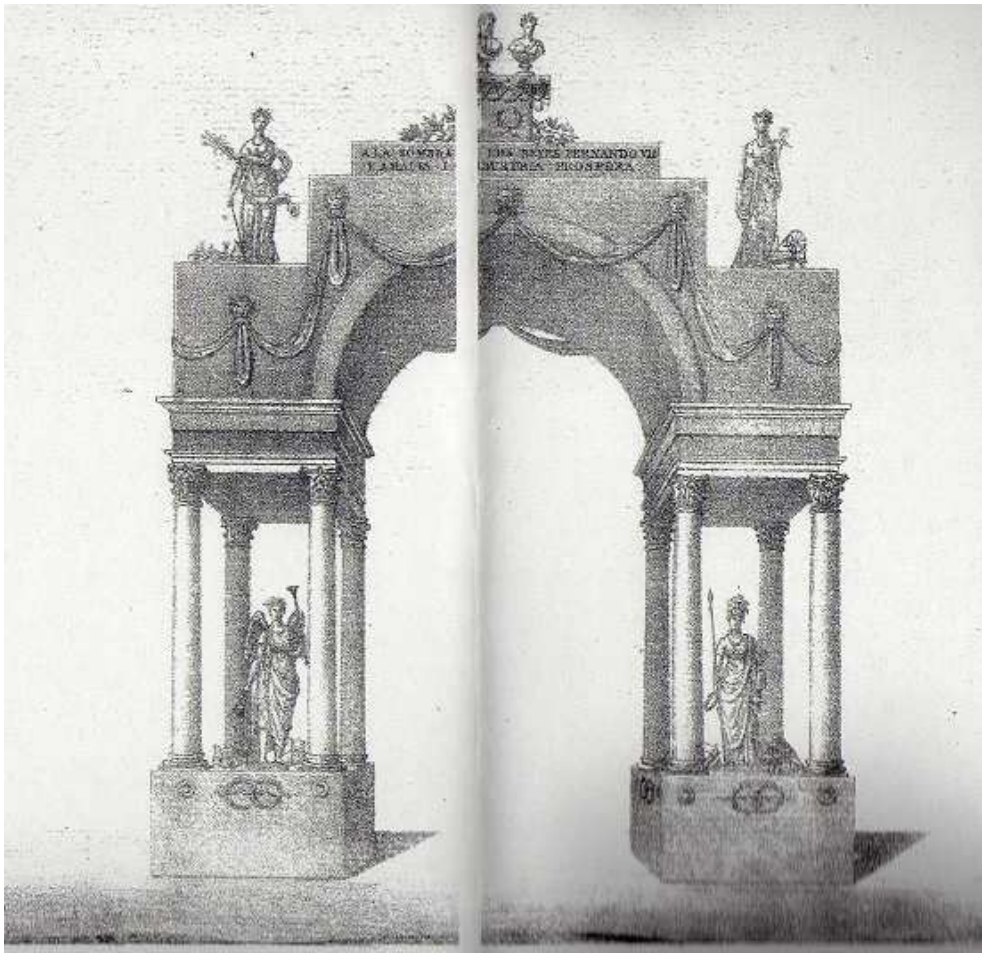
46. Contradansa

Autor: la part inferior està signada per Antonio Casanova, però també està atribuïda a Manel Tramulles (Barcelona, 1715-1791).
Títol: *Ball.*
Data: c. 1760-1770.
Tècnica/ Suport: Llapís plom, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat i amb marca a l'aigua.
Ubicació: MNAC / GDG 27155 D.
Mides: 20,8 x 30 cm.
Descripció de l'escena: Escena de dansa de la burgesia catalana del segle XVIII.
Elements musicals: a la part posterior hi ha dibuixat el traç d'un grup de músics que toquen la flauta travessera, la trompa i el violoncel.
Iconclass: 43C94.

47. L'Acadèmia del Teatre a la Quaresma. Concert de veus i instruments

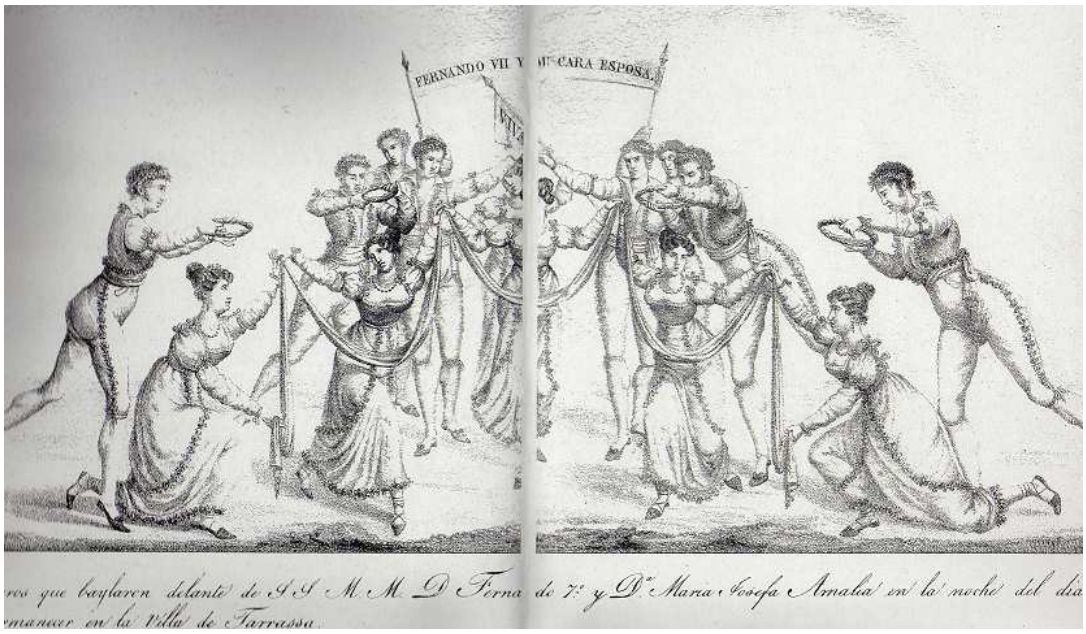
Autor: obra atribuïda a Manel Tramulles (Barcelona, 1715-1791) a la part superior dreta s'hi pot llegir la inscripció *Maria de las Angustias.*
Títol: *L'Acadèmia del Teatre a la Quaresma. Concert de veus i instruments*
Data: c. 1760-1770.
Tècnica/ Suport: Llapís a plom, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat.
Ubicació: MNAC / GDG 27152 D.
Mides: 20,6 x 31 cm.
Descripció de l'escena: Típica escena d'interpretació de música instrumental, reflex dels costums de la burgesia catalana que dedica part del seu temps lliure a fer activitats de caràcter intel·lectual com ara la música.
Elements musicals: Representació d'un grup de músics cantant i tocant instruments acompanyats per un clavecí. Entre els instruments propis del segle XVIII hi ha representada la trompa, la viola de gamba, la flauta travessera i el violí, a més dels cantants.
Iconclass: 48C7532

48. Arc triomfal



Autor: Anònim.
Títol: Arc triomfal.
Data: segle XVIII.
Tècnica/ Suport: dibuix.
Ubicació: Biblioteca de Catalunya.
Descripció de l'escena: Exemple d'un dibuix que representa l'arquitectura efímera que decorava els carrers de Barcelona per potenciar l'espectacularitat del recorregut reial. En aquest cas concret, s'inspira en l'Antiguitat clàssica i representa un arc de triomf que ern molt admirats per les comitives reials que solien aturar-se per contemplar-ne les pintures i les al·legories que penjaven d'elles.
Iconclass: 43AA4(+12).

49. Comparsa de Jardineros que baylaron delante de SS.MM Don Fernando y Dña Maria Josefa Amalia en la noche del dia 10 de abril de 1828



Autor: anònim.
Títol: *Comparsa de Jardineros que baylaron delante de SS.MM Don Fernando y Dña Maria Josefa Amalia en la noche del dia 10 de abril de 1828.*
Data: 1828.
Tècnica/ Suport: Dibuix.
Ubicació: Biblioteca de Catalunya.
Descripció de l'escena: Escena que representa la comparsa que va ballar davant del rei Ferran VII i la seva esposa l'any 1828.
Iconclass: 43AA4(+12).

50. Estudi preparatori d'àngel músic

Autor: Antoni Viladomat.
Títol: *Estudi preparatori d'àngel músic.*
Data: 1729-1733.
Ubicació: GDG-27103 MNAC
Tècnica/ Suport: Paper. Llapís plom.
Descripció de l'escena: Escena que representa un àngel músic tocant un instrument de corda. Pertany al cicle de la vida de sant Francesc. Una sèrie de vint teles que narren la vida i miracles de sant Francesc i que estaven al claustre del convent de Sant Francesc d'Assís de Barcelona.
Iconclass: 11G21(+31).

ESCULTURA

51. Escala principal del Palau Dalmases

Autor: anònim.
Títol: *Escala del Palau Dalmases.*
Data: 1699.
Tècnica/ Suport: escultura.
Descripció de l'escena: a la façana del Palau Dalmases, edifici senyorial del segle XVIII situat al carrer Montcada de Barcelona, hi ha situada l'escala del pati interior. Està decorada amb columnes salomòniques que sostenen arcs i el fris evoca el rapte d'Europa i el carro de Neptú amb elements amb contingut musical.
Elements musicals Tres figures que toquen instruments de corda propis del segle XVIII com ara la viola de gamba, el llaüt i un la guitarra**.**
Iconclass: 48C7312.

BIBIOGRAFIA

BARÓ DE MALDÀ, *Calaix de Sastre*, vol. 1769-1791, Biblioteca Torres Amat.

BARAUT, Cebrià, "Viatge de Josep Bargas Ponce a Montserrat l'any 1799" a *Miscellanea Barcionense*, s. XVIII, 1968.

BALLESTER, Jordi, *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó(1350-1500): Els cordòfons*, Sant Cugat del Vallès, Els Llibres de la Frontera, 2000.

BALLESTER, Jordi, *Iconografia musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons en la pintura sobre taula. Catàleg iconogràfic i estudi organològic*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.

BALLESTER, Jordi. "La cornamusa i el pastor en la iconografia catalan-aragonesa de los siglos XIV i XV". *Revista de musicología* XX, 2, Madrid.

BALLESTER, Jordi, "Josep Ricard i Matas i la iconografia musical" dins *Estudis oferts a Josep Ricart i Matas en la commemoració del seu naixement (1893-1993)*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1993.

BORDAS, Cristina, "Origen y evolución del arpa de dos órdenes" a *Nasarre, Revista aragonesa de musicología,* V, 2, 1989.

BORDAS, Cristina, "Recopilación bibliográfica de iconografía musical española". *Music in Art*, New York, 2005

BORDAS, Cristina, "Bibliografía sobre iconografía musical espanyola", dins *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, vol 1/1, 1994.

BORDAS, Cristina, *Instrumentos musicales en las colecciones españolas*, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM y Ministerio de Educación y Cultura, 1999, vol. 1, Madrid, 2001.

BROWN, H.M., *Iconography of Musicians*, vol. 9, Londres, 1980.

BROWN, Kenneth, "El Poema anafòric de Francesc Tegell" a *Col·lecció textos i estudis de la cultura catalana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1989.

BOSCH, Joan, *De Flandes a Itàlia. El canvi de model de la pintura catalana del s. XVI: el bisbat de Girona*, catàleg de l'exposició (Museu d'Art de Girona, novembre 1998-abril 1999).

BOSCH, Joan, "L'art del retaule: els recursos inventius a L'Època del Barroc i els Bonifàs". *Actes de les Jornades d'història de l'art a Catalunya*. Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006.

BOSCH, Joan, "Novetats a l'entorn de pintor Pere Cuquet. Les teles del retaule major del Carme de Manresa dins *El barroc català a Jornades sobre el barroc català*. Col·legi Universitari de Girona, 1998. Edicions dels Quaderns Crema.

BURCKHART, Jacob, *Consideracions sobre la història universal*, Edicions 62, Barcelona, 1983.

BURGOS, Pedro de, *Libro de los Milagros hechos a invocación de Nuestra Señora de Montserrate y de la fundación, hospitalidad y orden de su sancta casa, y del sitio della y de sus hermitas*, Barcelona, 1536.

CARALT, A., *L'Escolania de Montserrat*, Publicacions Abadia de Montserrat, Biblioteca de Montserrat, 1965.

Catàleg d'instruments del Museu de la Música de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991.

CARMONA, Juan, *Iconografía cristiana*, Ediciones ISTMO, Madrid, 2001.

CASTIÑEIRAS, Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico*, Editorial Ariel Patrimonio Histórico, Barcelona, 1998.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en Espanya*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800 (1965), vol. V.

CHEEBRANT, Alain, *Diccionario de la símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1988.

CHRISTOUT, Marie-Françoise: *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, Picard, París, 1967.

CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Editorial Siruela, Madrid, 2004.

COOPER, J. C., *Diccionario de símbolos*, Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

CORTADA, Maria Lluïsa, *Anselm Viola. Compositor, pedagog i monjo de Montserrat (1738-1798)*, Publicacions Abadia de Montserrat, 1998.

COLL, Àngels, "Francesc Pla, El Vigatà i la decoración de la casa Fontcoberta de Vic" a *Locus Amoenus*, 2000-2001.

DALMAU, Josep, "En el Camerín de Nuestra Señora de Montserrat" a *Revista Montserratina*, V, 1911.

DAUFÍ, Xavier, "L'Acadèmia del Teatre a la Quaresma. Concert de veus i instruments, de M. Tramulles (atribuït): una visió de la vida musical barcelonina del segle XVIII" a *Revista Catalana de Musicologia*, n. V, 2012.

DD, AA. *Art català*, vol.II, Edicions 62, 1994.

DD.AA, *Gran Enciclopèdia de la música*, Enciclopèdia Catalana, 8 vols., Barcelona, 2000.

DD. AA, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

DD.AA. *Història de la literatura catalana*, vol. 2. Barcelona: Ariel, 1964.

DD. AA, *Història de la Música catalana, valenciana i balear*, 10 vols., Editorial 62, Barcelona, 2003.

DD. AA, *Dipingere la musica. Strumenti in posa ne'll arte del Cinque e Seicento*, Editorial Skira, Cremona, 2000.

DD.AA, *Art de Catalunya. Pintura moderna i contemporanea*, Ed Isard, Barcelona, 2001.

DD.AA, *Història de la cultura catalana. El set-cents*, vol. III, Edicions 62.

DD.AA, *Los ángeles músicos de la Catedral de Valencia*, Estudios previos, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006.

DD.AA, *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del barroc al Modernisme del* MNAC, Barcerlona, 1992.

DÉBRAY, R., *Vida y muerte de la imagen*, Editorial Paidós, Barcelona, 1994.

DIDI-HUBERMANN, F., *Devant l'image*, Editions de Minuit, París, 1990.

Dipingere la musica. Strumenti in posa ne'll arte del Cinque e Seicento, Ed Skira, Cremona, 2000.

DOLCET, Josep, *El somni del Parnàs: La música a l'Acadèmia dels Desconfiats (1700-1705),* Tesi doctoral, UAB, Departament d'Art, 2007.

DUCHET-SUCHAUX, *Guia iconográfica de la Bíblia y los santos*, Editorial Alianza, Madrid, 1996.

DOMÈNECH, Joan de Déu. *Xocolata tots els dies: a taula amb el baró de Maldà. Un estil de vida del segle XVIII*, Editorial La Magrana, Barcelona, 2004.

EMBER, Ildikó, *Music in Painting. Music as symbol in European renaissance and baroque painting*, Editorial Corvina.

El Arte y el grabado flamenco y holandés. De Lucas van Leyden a Martin de Vod, Biblioteca Nacional, Madrid, 2001.

ESTRADA, Gregori,"Joan Cererols" a *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1981.

ESAAK, Shelley. *The Sistine Madonna by Raphael.* Art History.

GALÍ, Alexandre. *Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà: l'escriptor, l'ambient*, Editorial Aedos, Barcelona, 1954.

GREGORI, Josep Maria, "Una agenda musicològica d'apunts i reflexions sobre l'estudi del Renaixement musical català" a *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, IV, 1997.

GUDIOL, J., *Catàleg dels Llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich*, Barcelona, 1934.

GARCIA I DOMÈNECH, Rosa Maria i ESCLUSA, Lina; *Les pintures de la Casa de Convalescència de Sant Pau. Barcelona*. 1975.

GARRIGA, Joaquim, *Història de la cultura catalana, vol.II: Renaixament i Barroc, s. XVI-XVII*, Ed 62, Barcelona.

GARRIGA, Joaquim, "L'edifici de Santa Maria d'Arenys" a *L'esplendor de Santa Maria d'Arenys*, Barcelona, Pòrtic 2004.

GRABAR, Andrés, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana,* Alianza Editorial, Madrid, 1994.

GUILLOUX, Fabien. *Saint François d'Assise et l'ange musicien: un topos iconographique et musical chrétien*, Imago Musica, 2011.

GIVANEL I MAS, "Un exemplar raríssim de la història de Garí". *Analecta montserratina* III, Montserrat, 1919.

GOMBRICH, E., *Ideales e ídolos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

GÓMEZ, Mari Carmen, *El Llibre Vermell de Montserrat*, Editorial Els Llibres de la Frontera, Barcelona, 1983.

HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

HORBOSTEL, E, M. Von Sachs, C., "Classification of Musical Instruments", *The Galpin Society Journal* XIV, 1961, traducció catalana de Maria Antonia Juan a *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia III*, 1995.

PANOFSKY, Erwin, *El problema de la forma en l'obra d'art*, Editorial Visoe, Madrid, 1988.

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Editorial Visoe, Madrid, 1992.

PANOFSKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Editorial Visoe, Madrid, 1979.

LAPLANA, Josep, *Selecció de gravats de la Mare de Déu de Montserrat, segles XVI-XX*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1981.

LAPLANA, Josep, "Una pintura de la Mare de Déu de Montserrat d'Antoni Caba" a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, n. 38, gener-abril de 1994.

L'Època dels genis. Renaixament-Barroc, Ajuntament de Girona. Ajuntament de Barcelona, Girona, 1987.

MARTÍ, Sadurní. *Àngels e demonis*. Barcelona: Quaderns Crema, 2003.

MARTIN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca a Espanya 1600-1770*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983.

MARTÍN I ROS, Rosa Maria. *La indumentària al segle XVIII, dins Catalunya a l'època de Carles III*. Generalitat de Catalunya.

McGOWAN, Margaret: *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, CNRS, París,1963.

M.KOWAL, David, *Ribalta y los ribaltesos: la evolución del estilo barroco en Valencia*, Alzira. Diputació Provincial de Valencia, 1985.

MARKESSINIS, Artemis: *Historia de la danza desde sus orígenes*. Lib Deportivas Esteban Sanz, 1995.

*Máscara Real executada por los Colegios y Gremios de la Ciudad de Barcelona para festejar el feliz deseado arribo de nuestros Augustos Soberanos Dn. Carlos III y Doña Maria Amalia de Saxonia, con el Real Príncipe e Infantes***,** Barcelona, 1764, Barcelona, 1978M ed. Facsímil de l'Associació de Bibliòfils de Barcelona.

La Màscara Reial. Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764. Catalèg de l'exposició. MNAC, 2001.

MEYYER-BAER, *Music of the spheres and the Dance of Death*, Princeton, 1970.

MIQUEL I CATÀ, C., *Manuel i Francesc Tramulles, pintors*, 2 vol., Tesi doctoral, UB, 1986.

MÍNGUEZ, Víctor, *Los Reyes Solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2001.

MIRALPEIX, Francesc. *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678–1755): biografia i catàleg crític*, Tesi doctoral, Universitat de Girona, 2004.

MIRALPEIX, Francesc,"*Les teles del sostre de la sala de juntes de la Capella els Dolors tradicionalment atribuïdes a Antoni Viladomat*" a Revista Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria, n. 7, 2002.

MIRALPEIX, Francesc, *Catàleg de l'exposició Antoni Viladomat i Manalt 1678-1755. Vida i obra*, Museu d'Art de Girona, 2014.

Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 27 de juliol-30 de novembre de 1992.

MONTELLÀ, Agustí, "L'escola musical montserratina" a *Revista musical catalana*, n. 2, 1994.

New Grove Music Online [en línia]. 2a edició (2006) www.oxfordmusiconline.com

PASCUAL, Vicenç. *El baró de Maldà: materials per a una biografia*. Abadia de Montserrat, 2003.

PASCUAL, Vicenç. *El baró de Maldà: materials per a una biografia*, Abadia de Montserrat, 2003.

PÉREZ SAMPER, M. Á., *Fiestas reales en la Cataluña de Carlos III*, II Congrés d'Història Moderna de Catalunya, Barcelona, 1988.

PÉREZ, A., VEHÍ, J., *El Retaule de Cadaqués*, Ed Pòrtic, Barcelona, 2001.

PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Editorial Aguilar, Madrid, 1947.

PUJADES, Jeroni, *Crónica Universal del Principado de Cataluña, VI, Barcelona*, 1830.

RAMEAU, *Le Maître à Danser*, París, 1725.

RÀFOLS, J, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, 3 volums, Barcelona, 1953.

RAVENTÓS FREIXA, Jordi, *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials (segle XV-XVIII)*, Tesi doctoral, UdG, 2006.

REVILLA, Federico,"Últimas consecuencias de la simbología clásica: la gran cabalgata barcelonesa en honor de Carlos III" publicat al *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid, 1981, XLVII.*

RIFE, Jordi, "La música al Palau de la Comptessa de Barcelona durant el govern de l'arxiduc Carles d'Àustria a Catalunya (1705-1714)", dins *Revista catalana de musicologia* n. 2, 2004.

ROCA, Josep Maria, "En Jaume Ramon Vila Pbre i l'abadiat de Santa Maria de Montserrat" dins *Analecta Montserratiensa*, IV, 1920.

RODRÍGUEZ SUSO, Carmen, *Un ejemplo de iconología musical: María Lactans y los ángeles en la Cataluña bajo medieval*, MUSIKER: cuadernos de música, n. 4, 1988.

ROSENBERG, P., *Chardin*, Editorial Prestel, Munic, 2000.

ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Editorial Gedisa, 1999.

SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4v, 1868-1881, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

SEEBAS, Teelman, "Prospettive dell'iconografia musicale" dins *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 18, 1983.

SEGARRA, Irineu, *Breu diccionari dels mestres de l'Escolania de Montserrat i els seus col·laboradors*, Guia musical, 1968.

SERRA I POSTIUS, E., *Epífome histórico del portentoso Santuario y Real Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat*, Barcelona, 1747.

SHÖNBERGER, Arno, *El Rococó y su época*, Verdlag G., Munich y Salvat Editores, Barcelona, 1963.

STAITI, N., *Angeli e pastori. L'imagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, Bolonya, 1997.

STRONG, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Alianza Forma, Madrid, 1988.

SUBIRANA, Rosa Maria, "El taller dels Francesc Via, un paradigma dels argenters-gravadors catalans al tombant del Set-Cents", *Recerca*, 12, 2008.

Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669), Editorial i notes d'A. Sánchez Rivero, Madrid, Centro de Estudios Históricos.

TRIADÓ, Joan-Ramon, "La festa i les manifestacions efímeres a la Catalunya del segle XVIII", *Miscel·lània en homenatge a Joan-Ainard Lasarte*, Institut d'Estudis Catalans, 1992.

VARRIANO, John, *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*. Alianza Forma.

VORÁGINE, *Llegenda àuria*, a cura de Nolas Rebull, Olot, 1976.

WITKOWER, Heinrich, Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750, Madrid, 1979.

YEPES, Fra Antonio, *Crónica General de la Orden de San Benito*, IV, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1613.