

REPRESENTACIONS MUSICALS EN LA PINTURA CATALANA DEL SEGLE XVI

JORDI BALLESTER I GIBERT

La iconografia musical en l'art de la Catalunya del segle XVI ha estat completament ignorada per musicòlegs, organòlegs i iconògrafs de la música.¹ Tant és així que, fins ara, no existia cap catàleg ni estudi de conjunt de les nostres fonts iconogràfiques renaixentistes. Aquest breu article vol donar a conèixer una primera recerca entorn del tema: la catalogació i l'estudi inicial de les representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI. Com que l'extensió de l'article és limitada, dedicaré les pàgines següents a exposar únicament el procés seguit per a la recerca, el volum quantitatiu i qualitatiu de les pintures catalogades, les observacions generals més rellevants i alguns exemples del material recopilat, en espera de poder publicar ben aviat el catàleg de manera íntegra.

És possible que la consideració tradicional del segle XVI com una època de crisi sociopolítica i, per extensió, com una etapa també de crisi a les arts plàstiques, hagi propiciat el menysteniment d'aquest període de la història de l'art català —si més no pel que fa als estudis sobre iconografia musical. Els estudis més recents, tanmateix, demostren que el segle XVI està marcat per una tendència a l'estabilitat política i per una recuperació progressiva de la vida social, cultural i artística, malgrat la profunda crisi de la segona meitat del segle anterior —resultat de les guerres de remences i de la guerra civil.² És cert que l'absència d'una cort al

1. Entre les poques excepcions hi ha les representacions utilitzades als anys setanta per Josep M. LAMAÑA, «Los instrumentos musicales en la España renacentista», *Miscellanea Barcinonensia*, núm. 39 (1974), fig. 14, i 40 (1975), fig. 24, 25 i 28. Tanmateix, Lamaña mostra únicament quatre representacions catalanes, una xifra del tot anecdòtica i que s'explica per la voluntat de l'autor d'il·lustrar el seu treball sobre organologia del renaixement, més que no pas d'estudiar la iconografia de l'època. En aquesta mateixa línia es poden veure també alguns exemples a la *Història de la música catalana, valenciana i balear I: Dels inicis al Renaixement*, Barcelona, Edicions 62, 2000, p. 244 i 294.

2. Vegeu, entre d'altres, els treballs sobre història política, econòmica i social de Ricardo GARCÍA CARCEL, *Història de Catalunya, siglos XVI-XVII*, Barcelona, Ariel, 1985, 2 v.; Núria SALES, *Història de Catalunya*. Vol. IV: *Els segles de decadència (s. XVI-XVIII)*, Barcelona, Edicions 62, 1989; Ernest BELENGUER, *Cataluña: De la unión de coronas a la unión de armas*, Madrid, Ariel/Libros, 1996, i *Ferran el Catòlic, un monarca decisiu*, Barcelona, Edicions 62, 1999.

Principat va impedir l'existència d'un centre de referència per al desenvolupament artístic —tal com havia estat en èpoques anteriors o tal com succeïa en altres contrades—, i va reduir el volum i l'esplendor dels encàrrecs sumptuaris habitualment lligats a la monarquia i als nuclis de poder polític. Però precisament la recuperació social va generar una important demanda d'objectes artístics de tota mena —sobretot dedicats al culte religiós— que, sense grans pretensions sumptuàries i sovint amb pressupostos moderats, va ser determinant en el desenvolupament del nostre art renaixentista.³ Un art renaixentista que, si bé està lluny d'assolir —tant en quantitat com en qualitat— els nivells artístics de la Catalunya del final de l'edat mitjana, no hi ha dubte que es mereix el reconeixement que li pertoca dins del seu context històric.

A partir d'aquesta idea, en el marc del projecte d'investigació «Producció, consum i difusió musical als territoris de l'antiga Corona d'Aragó entre c. 1450 i c. 1650», iniciat l'any 2000 al Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona amb finançament del Ministeri d'Educació i Cultura, vaig dur a terme una primera aproximació a l'art del renaixement a Catalunya a través de la recerca i la catalogació sistemàtica de les fonts pictòriques conservades fins avui en museus, esglésies i col·leccions particulars. La recerca es va iniciar amb el buidatge i la selecció del fons fotogràfic existent a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (Barcelona), i posteriorment ha estat ampliat i contrastada principalment amb els fons del Museu d'Art de Girona i el Museu Episcopal de Vic. El resultat és un catàleg inèdit de 49 fitxes elaborades d'acord amb les premisses del Répertoire International d'Iconographie Musicale i el Research Center for Musical Iconography (RIdIM/RCMI).⁴

Si es té en compte que estem parlant de tota la pintura del segle XVI, la xifra de quaranta-nou representacions resulta francament petita, especialment si la comparem amb la pintura conservada del segle anterior que pràcticament dobla el catàleg renaixentista.⁵ Tanmateix, el fet de ser exhaustiva la converteix en una xifra del tot significativa, que corrobora les premisses de crisi artística —en lenta recuperació— i la manca de pretensions dels qui encarregaven i pa-

3. Vegeu Joaquim GARRIGA, «Paisatge en reconstrucció: la pintura a Catalunya entorn de 1519», a *L'art a Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 143-163. Sobre la pintura renaixentista a Catalunya, vegeu també el catàleg de l'exposició *«De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona»*, Girona, Museu d'Art de Girona, 1998.

4. Research Center for Music Iconography, City University of New York Graduate School. Vegeu l'actualització i la catalanització del model de les fitxes del RIdIM/RCMI a la meua tesi doctoral (editada en microforma): Jordi BALLESTER, *Iconografia musical a la Corona d'Aragó (1350-1500)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995, p. 295-299.

5. Jordi BALLESTER, *Iconografia musical...* De les més de tres-centes pintures catalanoaragoneses d'entre el 1350 i el 1500 recollides en la meua tesi doctoral, vuitanta-cinc corresponen a obres catalanes del segle XV, una xifra notablement més gran que reflecteix el dinamisme artístic que generava —si més no durant la primera meitat del segle— la presència de la Cort a Barcelona.

gaven les obres d'art.⁶ En tractar-se d'un catàleg complet, a més, és especialment rellevant l'ús que en fan els artistes dels elements musicals (instruments, cantors, partitures, etc.), ja que ens pot dir moltes coses sobre el concepte de *música* que imperava en aquella societat, sobre les convencions artístiques (clixés i models) emprats pels artistes i, per extensió, sobre el paper que la música i els músics tenien en diferents àmbits de la vida quotidiana, a banda, és clar, d'acostar-nos puntualment a petits detalls organològics dels instruments musicals de l'època.

Val a dir que la major part dels temes pictòrics catalogats segueixen fidelment la tendència imperant en la pintura catalana dels segles anteriors:⁷ les escenes amb àngels músics són predominants i representen el 45 % del total, seguides de les representacions amb soldats músics, heralds i ministrers —el 34,5 % de les pintures—, pastors músics —el 10 % de les obres— i ja a més distància altres personatges tradicionalment representats amb atributs musicals (com el rei David o santa Cecília). Resulta, a més, que una bona part d'aquests músics —el 37 %— toca trompetes naturals o corns en contextos en els quals el so de l'instrument es troba vinculat a tocs militars, heràldics, o a simples senyals acústics de contingut simbòlic, més que no pas a interpretacions pròpiament *musicals*. Es tracta d'escenes ben conegudes ja al final de l'edat mitjana, relacionades bé amb passatges bíblics —com les que ens mostren les trompetes del judici final en mans d'àngels músics—, o bé amb determinades circumstàncies de la vida quotidiana —soldats enmig d'una batalla o heralds encapçalant la comitiva que condueix a Crist pel camí del Calvari. Un exemple força representatiu d'aquest tipus d'escenes és el *Camí del Calvari* que es pot veure en una taula anònima de la primera meitat del segle XVI, conservada a la catedral de Barcelona, on a la dreta de la composició i per damunt dels caps dels protagonistes —Crist carregant la creu, Simó de Cirena, Maria, Maria Magdalena i alguns soldats— sobresurt una trompeta recta (fig. 1).

6. No cal dir que l'exhaustivitat del catàleg és relativa, i que molt probablement en un futur proper apareguin noves pintures que es troben en col·leccions particulars de difícil accés, o en museus locals parcialment inventariats, que s'han escapat per ara a la meua recerca. En aquest sentit, qualsevol indicació o aportació és del tot benvinguda.

7. Vegeu l'inventari detallat dels temes iconogràfics habituals en la pintura catalana dels segles XIV i XV a Jordi BALLESTER, «Iconografia musical en la pintura gòtica catalano-aragonesa», *Revista de Musicologia*, vol. XVI, núm. 6 (1993), p. 3263-3277.



FIGURA 1. Anònim (primera meitat del segle XVI),
Camí del Calvari. Catedral de Barcelona.
Foto: Institut Amatller.

El 63 % de les representacions, en canvi, contenen instruments o conjunts instrumentals d'allò més divers, però relacionats amb la pràctica musical propiament dita. Aquestes representacions inclouen les escenes amb la Mare de Déu i el Nen —a vegades al costat de diferents sants—, la coronació de la Mare de Déu, el naixement de la Mare de Déu, l'assumpció de la Mare de Déu, la nativitat de Jesús, el baptisme de Crist, o els nou cors angèlics al costat de Déu Pare, sempre amb la presència d'àngels músics que canten o toquen instruments tant de corda —especialment llaüts, arpes, violes de mà i violes d'arc— com de vent —principalment xeremies, trompetes i sacabutxos. Un interessant conjunt d'àngels músics el podem veure, per exemple, a la taula amb *Déu Pare i els nou cors angèlics*, pintada pel vigatà Joan Gascó (doc. 1503-1529) i que es troba en una col·lecció particular de Madrid; entre els àngels de l'extrem inferior dret del panell s'hi poden veure tres músics que ens evocuen la clàssica cobla de ministrers formada per dues eremies i un sacabutx extremadament ben representat per a l'època (fig. 2). A part d'aquestes escenes en què



FIGURA 2. Joan Gascó (doc. 1503-1529),
Déu Pare i els nou cors angèlics (detall).
Madrid, col·lecció particular.
Foto: Institut Amatller.

la música és a càrrec dels àngels, hi ha les representacions amb intèrprets *humans*: ministrers que amenitzen amb els seus instruments el banquet d'Herodes o acompanyen la consagració d'algun sant;⁸ pastors amb cornamuses que adoren el Nen en les escenes de la nativitat;⁹ i imatges del rei David i de santa Cecília que porten a les mans, respectivament, l'arpa i l'orgue com a atributs

8. La tradició de representar músics i conjunts instrumentals acompanyant el banquet d'Herodes en la pintura catalana dels segles XIV i XV està àmpliament documentada, i constitueix una de les fonts d'informació musical més interessants d'aquell període. En aquest sentit vegeu Jordi BALLESTER, «Fonts iconogràfiques: pintura i música a la Corona d'Aragó entre els regnats de Pere el Cerimoniós i Ferran el Catòlic», a *Fonts musicals a la península Ibèrica*, Lleida, Universitat de Lleida i Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, p. 435-465; i «Saint John the Baptist, Salomé, and the Feast of Herod: three pictorial subjects related to musical iconography in the Kingdom of Aragon in the 14th and 15th centuries», *RIdIM/RCMI Newsletter*, 20, núm. 1 (1995), p. 29-36.

9. Sobre la significació del pastor músic, la seva iconografia i la seva simbologia, vegeu Nicco STAITI, *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*,

simbòlics que els identifiquen. El *Banquet d'Herodes* procedent de l'església parroquial de Barroera, que data de la segona meitat del segle XVI, il·lustra perfectament aquest grup de representacions: a l'esquerra de l'escena, en el context d'un banquet renaixentista i amb una indumentària pròpia del segle XVI, es poden veure dos músics: un toca la viola d'arc i l'altre, la flauta de tres forats i el tambor de cordes (fig. 3).



FIGURA 3. Anònim (segona meitat del segle XVI), Banquet d'Herodes. Església parroquial de Barroera. Foto: Institut Amatller.

Més enllà dels temes iconogràfics, que, com he dit, se cenyeixen escrupolosament a uns cultes i a unes advocacions fermament arrelades a Catalunya des de l'edat mitjana, la pintura catalogada és francament conservadora des del punt de vista estètic. Es tracta majoritàriament d'una pintura que segueix de prop els models gòtics o tardogòtics, amarada del gust del centre i del nord d'Europa, i amant dels mestres flamencs, francesos i alemanys, molts dels quals s'instal·laren a casa nostra aprofitant l'afeblida situació dels tallers locals després de la crisi social del final del segle XV. De fet, l'esperit humanista del Renaixement i l'estètica del nou art italià arribaren a Catalunya molt a poc a poc i amb dificultat al llarg del segle XVI, llevat de comptats artistes de procedència italiana i d'alguns artistes locals que assumiren trets formals del que es va conèixer com l'estil *a la romana* —és a dir, del Renaixement italià. Tal com afirma encertadament Joan Sureda: «[...] tímida i puntual, el gust de l'art italià penetra a les nostres terres i dona lloc a obres que en alguna cosa recorden les transalpines; però el Renaixement com a nova concepció del món, com a renovació total dels conceptes plàstics, que mira paradoxalment vers l'art clàssic per a crear els cànons del que serà el modern, queda ofegat en la translació, entre mimètica i arcaïtzant, de mestres que veuen però que potser no comprenen».¹⁰ Una apreciació que concreta encara més Joaquim Garriga en referir-se al conreu de la perspectiva per part dels pintors catalans o establerts a Catalunya: «[la perspectiva] apareix aplicada sempre en versions clarament *artesanalitza*des, o sigui, amb desconeixement o inconsciència del significat òptic dels elements perspectius utilitzats i [...] amb l'ús només fragmentari o parcial del procediment —s'opera amb el *punt de fuga*, però mai amb el *punt de distància*».¹¹

Aquesta concepció estètica conservadora és fonamental a l'hora d'estudiar detalladament les obres catalogades, ja que l'estil de l'artista i el seu context estètic condicionen lògicament la concreció dels objectes representats. Qualsevol anàlisi iconogràfica, per tant, ens obliga a preguntar-nos fins a quin punt els instruments, les partitures i la resta d'elements plasmats en les pintures, són el reflex de la pràctica musical contemporània o són, en canvi, el manteniment d'una tradició iconogràfica tardogòtica repetida mimèticament al llarg dels anys. Encara més, els historiadors de l'art han demostrat clarament que els tallers i els artistes de l'època —tal com succeïa també en els tallers del gòtic— solien pintar basant-se en models iconogràfics preexistents, ja fossin inspirats en obres d'autors catalans anteriors, ja en models importats per artistes immigrants, o fins i tot en models extrets dels nombrosos gravats —germànics o italians— que circulaven per l'Europa del segle XVI. En aquests darrers supòsits resultaria, per exemple, que els instruments representats en mans de ministrers o d'àngels músics, més que reflectir la realitat organològica contemporània catalana, reflectiria la *realitat* d'altres contrades europees que podria ser substancialment diferent de la pràctica musical de casa nostra. El panorama, en conseqüència, és força complex i ens obliga a analitzar les pintures una

10. Joan SUREDA, «Pròleg», *El Renaixement a Catalunya: l'Art*, Ajuntament de Barcelona, 1983, p. 13.

11. Joaquim GARRIGA, «Paisatge en reconstrucció...», p. 150.

per una abans de treure'n conclusions vàlides per a la història de la música catalana renaixentista.

Un bon exemple d'aquesta complexitat és la presència en algunes pintures d'instruments del tot arcaïtzants, com l'antic rabec —tal com es coneixia a casa nostra a l'època medieval, és a dir, amb la forma de *rabab* àrab—,¹² mentre que en altres representacions s'hi poden veure instruments molt més moderns, com el sacabutx (fig. 2) o la viola de mà. El cas d'aquest darrer instrument és especialment interessant, ja que tradicionalment ha estat considerat el cordòfon més representatiu de la música del Renaixement hispànic. Una primera observació de les obres catalogades sembla confirmar-ne la importància: la viola de mà apareix almenys en el 10 % de les pintures del catàleg. En aquest sentit pot semblar que hi ha una connexió entre la pràctica musical i la iconografia catalana del segle XVI. Tanmateix, resulta que el 80 % d'aquestes representacions daten de la primera meitat del segle, i deixen un buit sorprenent a partir del 1550. Per què disminueix el nombre de representacions de la viola de mà a partir de mitjan segle XVI? Potser és degut a la presència d'artistes immigrants poc familiaritzats amb aquest instrument? Potser és per l'assumpció de models iconogràfics forans —en els quals la viola de mà hi té una presència insignificant? Encara més, de l'observació detallada de les violes de mà representades, es desprèn que moltes mostren trets morfològics que —curiosament— recorden les representacions de la primitiva viola de mà del segle XV, malgrat el desenvolupament assolit per aquest instrument al segle XVI —i per tant contemporàniament a les pintures— i del qual ens deixen constància els grans tractadistes del moment.¹³ Fixem-nos, per exemple, en la viola de mà representada per Pere Mates (c. 1495-1558) en mans d'un àngel, en la seva *Coronació de la Mare de Déu* —compartiment del retaule major de Santa Maria de Segueró, avui al Museu d'Art de Girona— (fig. 4): tot i que la representació és molt esquemàtica, és clar que l'estilització de l'instrument i la forma de la caixa responen als cànons propis del segle XVI, sorprenentment, però, el claviller és del tot arcaïtzant, ja que en lloc de ser pràcticament pla com caldria esperar, presenta una marcada inclinació enrere —semblant a la del claviller d'un llaüt— que recorda força les representacions de les violes de mà del segle anterior. Fins a quin punt aquest instrument reflecteix la realitat? Hi havia a l'època de Pere Mates violes de mà amb aquest tipus de claviller? Estava reproduint l'artista un instrument que havia vist, o estava copiant un model pictòric més antic?

Totes aquestes qüestions tenen una resposta difícil amb la documentació que tenim avui per avui, però són una bona mostra del tipus de reptes que ens planteja la iconografia. Únicament l'estudi detallat de cada representació, la seva con-

12. Sobre les característiques i la iconografia del rabec medieval a casa nostra vegeu Jordi BALLESTER, *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó (1350-1500): Els cordòfons*, Sant Cugat del Vallès, Els Llibres de la Frontera, 2000, p. 67-79.

13. Per a una aproximació a les característiques de les primeres representacions de la viola de mà del segle XV i la seva comparació amb la viola de mà del segle XVI, vegeu el tercer capítol del llibre d'Ian WOODFIELD, *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988. Vegeu també Jordi BALLESTER, *Els instruments musicals...*, p. 145-156.

textualització estètica i artística, i l'anàlisi dels elements musicals contrastats amb les fonts històriques, arxivístiques i organològiques, ens pot ampliar el nostre coneixement sobre la música del Renaixement. En aquest sentit, el catàleg de pintura catalana del segle XVI presentat en aquest article esdevé, al meu entendre, una eina de treball molt útil en la mesura que proporciona noves dades i nous materials que de ben segur esdevindran el punt de partida d'estudis futurs.



FIGURA 4. Pere Mates (c. 1495-1558),
Coronació de la Mare de Déu
Compartiment del retaule major
de Santa Maria de Segueró
(detall). Museu d'Art de Girona.
Foto: Institut Amatller.