

MÚSICA, FESTA I LA CAPELLA DE SANTA EULÀLIA O CAPELLA VOLANT DE CIUTAT DE MALLORCA (1666-1671)¹

AINA M. ESCOBAR SÁNCHEZ

Grup de Conservació de Patrimoni Artístic Religios
Universitat de les Illes Balears

RESUM

Aquest article fa un breu recorregut per la història de la música a Ciutat de Mallorca a l'edat moderna, incidint en la relació entre música i festa, per llavors introduir la polèmica entorn de la creació de la capella de música de Santa Eulàlia com a fundació alternativa a la capella de música de la seu. Es tracta, aquesta, d'una primera aproximació a la temàtica i una aportació inèdita a la història de la música de Mallorca.

PARAULES CLAU: Mallorca, edat moderna, música, festa, capelles musicals, Santa Eulàlia, catedral de Mallorca.

SAINT EULALIA'S MUSIC CHAPEL (1666-1671). A CONTRIBUTION TO MAJORCA'S HISTORY OF MUSIC AND CELEBRATIONS

ABSTRACT

This article starts out with an overview of the history of music in the early modern period, in Majorca, highlighting the relationship between music and celebrations and going on to introduce the polemical foundation of the Saint Eulalia's music chapel. A controversy arose from the rivalry between the new chapel and the old one of the Cathedral. This is a preliminary approach to the subject and an unprecedented contribution to the history of music in Majorca.

KEYWORDS: Majorca, early modern period, music, celebrations, music chapels, Saint Eulalia, Cathedral of Majorca.

1. El present article fa part dels resultats d'un projecte d'investigació anomenat *Estudi diagnòstic comparat de la conservació del patrimoni artístic religiós a les illes de Mallorca i Menorca*. Referència del projecte: PID2019-110231GB-I00/AEI/10.13039/501100011033.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ, OBJECTIUS, METODOLOGIA I FONTS EMPRADES

Les notícies sobre la música a Mallorca en temps de la dominació àrab —abans de la conquesta catalanoaragonesa de 1229— són escasses. A partir del segle XIII apareix referenciada la presència puntual de joglars i músics, però encara sense incidir en la seva activitat musical, sinó portant a col·lació aspectes de la seva vida privada.² A partir del segle XIV comencen a aparèixer dades relatives a tres línies d'activitat musical: la música en relació amb la litúrgia i les celebracions, la presència de joglars i la construcció d'orgues a les esglésies.³ Les referències documentals dels segles XV i XVI es troben en sintonia amb les del segle anterior, i aporten més llum sobre cada línia: hi consten contractes amb orgueners i informació de tipus organològic,⁴ informació sobre llibres de cant,⁵ i més detalls, en general, sobre l'activitat concreta de joglars, cantaires i sonadors.⁶ En l'àmbit associatiu, davant la mancança absoluta d'un sistema de tipus gremial que pogués regular l'ofici de músic, el 1462 es formà a Ciutat de Mallorca una societat «en l'art de sonar»,⁷ formada per cinc músics (dos llaüts, un rabec —violí d'una o dues cordes—, un arpista i un tamborer) amb el compromís de tocar plegats durant un període mínim de dos anys i de donar servei a celebracions, especialment privades.⁸ Aquest detall és rellevant, ja que podria considerar-se una primera temptativa d'agrupació professional de músics a Mallorca, que es repetiria a partir de llavors sempre per iniciativa institucional, a excepció del cas que proposa el treball: la capella de Santa Eulàlia.

En aquesta línia d'estudi, el present treball pretén esser un acostament a la temàtica de l'aparició de capelles alternatives a la capella de la seu de Mallorca durant l'edat moderna, prenent d'exemple la formació i breu existència de la capella de Santa Eulàlia entre els anys 1666 i 1671. Pel que fa al contingut, considerant que la principal raó de ser d'aquest tipus d'agrupació musical és el fet de donar servei a festivitats i oficis litúrgics, l'article s'inicia amb un breu recorregut a través de la relació entre música i festa a l'edat moderna.

2. Ramon ROSSELLÓ i Joan PARETS, *Notes per a la història de la música a Mallorca*, vol. I-IV, 2003.

3. Antoni MULET i Arnau REYNÉS, *Orgues de Mallorca*, 2001, p. 13-15.

4. N'és testimoni, visualment, la rica iconografia musical representada en múltiples suports artístics. Vegeu: Xavier CARBONELL, *La imatge de la música en les Illes Balears*, 2004.

5. Poden citar-se, a mode d'exemple, inventaris de fons musicals: ACM, CPS-16029, núm. 22, *Llista de tota la música de la Catedral*.

6. El *Cerimonial de l'Arxiu* és una font rica en referències a l'activitat d'agrupacions de músics en context festiu, així com de dansaires, anomenats *jocs de cossis*. La ingent quantitat de referències en fa impossible la citació completa al cos de notes, raó per la qual es referencien exemples puntuals al llarg del treball.

7. Joaquim GARRIGOSA, Jordi BALLESTER i Romà ESCALAS, *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. I: *Dels inicis al Renaixement*, 2000, p. 224-227.

8. Cristina MENZEL, *La música a Mallorca en el segle XVII. Fonts musicals de la Catedral: estudi i edició crítica*, tesi doctoral inèdita, p. 77-80.

Els objectius de l'estudi són tres: d'una banda, com s'ha indicat, portar a terme una primera aproximació a la temàtica, de caràcter inèdit en la història de la música de Mallorca; en segon lloc, donar a conèixer les fonts arxivístiques per a futures investigacions i, finalment, fer palès l'enorme potencial de les fonts a l'abast per al desenvolupament de recerques des de múltiples perspectives. En aquesta ocasió, es tracta d'un estudi d'història social de la música.

Les fonts arxivístiques emprades són essencialment dues.⁹ Per a la relació entre música i festa s'ha usat el *Cerimonial de l'Arxiu* (ARM, Còdex 196), un manuscrit de 380 folis continent el cerimonial de Ciutat de Mallorca entre 1541 i 1686, que es troba transcrit completament i el seu contingut analitzat,¹⁰ de manera que les dades extretes s'han obtingut a partir de la identificació sistemàtica de cada una de les referències, de la recollida objectiva de les dades i la interpretació de resultats seguint la metodologia científica tradicional en els estudis històrics.

D'altra banda, per a l'estudi específic de la història de la capella de Santa Eulàlia, s'han usat dos grans plecs de la sèrie de «Cuadernos y Papeles Sueltos» de l'Arxiu Capítular de Mallorca (ACM, CPS-16025 i 16026), així com alguns documents notariais referents a la seva fundació i plecs entre els músics (ARM, Prot-F-1017, notari A. Ferrer). La major part de la informació prové de la font capitular, però es tracta d'una extensa miscel·lània de documents de procedència diversa que requeriria una recerca intensiva per a un coneixement més profund del seu contingut, qüestió que escapa de l'objectiu de primera aproximació del present treball. Així doncs, per a l'extracció d'informació s'ha procedit a la identificació dels documents de més interès, transcripció de fragments i recopilació de dades, una metodologia tradicional de buidatge que malauradament veu dificultada la citació per la manca de foliació dels grans lligalls de documentació.

EDAT MODERNA: MÚSICA I FESTA

La presència d'orgues d'època moderna a la major part dels temples de Mallorca, per petits que siguin, dona testimoni de la intensa activitat musical lligada a la litúrgia pròpia de l'època. Però no només en l'àmbit litúrgic, sinó en diferents moments de les celebracions es reafirma una presència molt destacable de la música durant l'edat moderna, ja que la tradició d'acompanyar amb música les festes a

9. Les sigles usades a l'article són les següents: ACM (Arxiu Capítular de Mallorca), ARM (Arxiu del Regne de Mallorca) i BLA (Biblioteca Lluís Alemany).

10. El *Cerimonial de l'Arxiu* és l'objecte d'estudi de la tesi doctoral de l'autora, defensada a la Universitat de les Illes Balears el 21 de juny de 2022, dirigida pel doctor Andreu J. Villalonga Vidal i amb el títol «*Dies de taula*»: festa i art a Mallorca a l'edat moderna. Estudi i consideracions entorn del *Cerimonial de l'Arxiu (1541-1686) i la taula dels jurats*. Per a més informació sobre la font, vegeu: Aina ESCOBAR, «Ceremoniales y dietarios. Un ejemplo del siglo XVII en Mallorca: el *Cerimonial del Archivo*», a *Docendo discimus. Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, 2018, p. 91-100.

Ciutat o als pobles amb grups de cantors, ministrils i altres instrumentistes, iniciada en l'edat mitjana, es mantingué al llarg dels segles XVI i XVII.¹¹ En aquest moment fou clau la intervenció institucional, ja que, el 1595, davant la necessitat compartida d'oferir un servei musical estable a les festes i, per ser encara més precisos, als dies de taula (celebracions d'assistència institucional obligatòria i codis protocol·laris codificats),¹² el Gran i General Consell resolgué la creació oficial del joc de ministrils format per quatre músics instrumentistes (la xeremia, la corneta, el sacabutx i el baixó), amb obligació d'assistir a les festes a peu o a cavall, i pels quals es pagaven les cinquanta lliures anuals del seu salari a mitges entre la universitat, d'una banda, i les menses capitular i episcopal, de l'altra.¹³ Aquests quatre músics, a partir de 1667, es veieren reduïts a dos, i així es mantingué l'agrupació fins al segle XIX.¹⁴

Com s'ha avançat a l'apartat de fonts emprades, el *Cerimonial de l'Arxiu* (1541-1686) és un document cabdal per a l'estudi de les celebracions a Mallorca a l'època moderna, en el qual el joc de ministrils hi apareix esmentat de manera constant,¹⁵ conjuntament amb els tamborers i amb altres instrumentistes que es contractaven addicionalment per donar servei a les festes, sovint anomenats «els sons». Per exemple, el 1607 es feren tres dies d'alimares perquè la reina havia parit un fill, i «feren taula» amb una processó general a la qual assistiren tots els sons: trompetes, tambors, xeremies i trompes llargues. L'escrivà de despeses menudes¹⁶ feu anar la música a sonar a les cases dels jurats durant els tres dies de les alimares.¹⁷

Un altre exemple són les festes de l'any 1622 per les canonitzacions de sant Ignasi de Loiola i sant Francesc Xavier. Quan la processó entrà a Sant Domingo, portava a davant dos tambors i dos pifres, i els frares hi tenien sons de tamborino, flabiol i cornamusa.¹⁸

Per a les alimares pel naixement del qui seria el futur Carles II, el 1661, només rebuda la notícia, els jurats donaren ordre als ministrils, trompetes i tambors d'anar a la finestra de la sala, on estigueren tocant alternativament fins a cinc o sis hores, de nit. És interessant el que s'indica a continuació, ja que diu que la festa es feu amb molta alegria de tot el poble, perquè uns sonaven guitarres, altres violins, altres ballaven o feien renou amb corns, o amb un càvec i una pedra a la mà, tot

11. ARM, AGC-074, registre 3664, *Sobre introduir joch de ministrils*.

12. Aina ESCOBAR, «Entre el objeto artístico y el instrumento normativo: tablas de ceremonial del siglo XVII y “días de tabla” en los contextos municipales de Mallorca, Menorca, Toledo y Santiago de Chile», a *Actas del Congreso Internacional: Itinerarios de las celebraciones públicas y morfología urbana en los territorios de la monarquía hispánica durante la Edad Moderna* (en premsa).

13. ACM, Actes capitulars 1595, f. 115v, 119v i 151v.

14. Joan PARETS, Xavier CARBONELL, Biel MASSOT i Pere ESTELRICH, *Els ministrils i els tamborers de la sala*, 1993, p. 37.

15. Vegeu la nota 8.

16. Per a més informació sobre el càrrec, vegeu: Aina ESCOBAR, «El setè jurat», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, núm. 77 (2021), p. 45-59.

17. ARM, Còdex 196, *Cerimonial de l'Arxiu*, f. 34v.

18. ARM, Còdex 196, f. 81r.

dient «Visca el rei d'Espanya!».¹⁹ Sens dubte és aquest un dels pocs testimonis del manuscrit de l'aportació musical més purament popular a la festa. Al dia següent, els jurats feren portar instruments de corda i «famosíssims» (notables) sonadors, que sonaren fins que la bullícia hagué passat. També ordenaren fer venir els músics, que cantaren quatre tons i dos *villancicos*, donant molt de gust al poble. I encara un dia més tard, es feu a Sant Domingo un tedèum amb música i es cantaren alguns tons, juntament amb música dels ministrils que sonaren mentre passava el senyor inquisidor.²⁰ El tercer dia de les almares, en l'encamisada que es feu al born, sonaven els *tubadals* i un clarí.²¹

Els instruments que apareixen al *Cerimonial de l'Arxiu* són, en resum: els tambors, les trompetes, les xeremies o cornamuses (figura 1), les trompes llargues (figures 2 i 3), el flabiol, el tamborino, el pífre o *pífano* [sic], el violí, la viola, la guitarra, el clavicímbol, el timbal (figures 2 i 3) i el *tubadal*?²² (figures 2 i 3?). Respecte a aquest últim instrument, la semblança del mot amb el de la tuba podria fer pensar en l'instrument de vent metall, emperò es considera que deu tractar-se d'una desviació del mot *tubal* o timbal, referit a un membranófon cilíndric, de mortfologia semblant a la d'un tamborí i també dit *atabal*.²³ No obstant això, com que a la font apareix indicat com a *tubadal*, se'n respecta la denominació, per manca d'una evidència documental definitiva que asseveri que es tractava d'un instrument de percussió i per l'absència d'un estudi filològic acurat que en confirmi la hipòtesi. I aquesta hipòtesi es veu reforçada per la referència següent d'una processó en acció de gràcies pels fruits rebuts celebrada a Ciutat de Mallorca en la festivitat de Sant Pere de l'any 1614. Per anar a les completes a la catedral, arribaren els jurats de la Ciutat acompanyats a davant pels tambors i el pífre i, a darrere, «pels tubadals amb les seves cotes blanques, i vermelles les dels negres, i els atabals portaven dos hastaixos a cada negre a les trompes de deforax». Després d'aquests venien els cecs amb les seves violes i finalment les trompetes, rebent el virrei amb gran diversitat de sons. Segons Tess Knighton, els percussionistes africans negres, generalment sonadors de timbals, eren altament preuats per l'elit social hispànica per a ocasions cerimonials de rellevància en les èpoques medieval i moderna.²⁴ Així doncs, la referència a *tubadals* i *atabals* en una mateixa frase i la seva atribució a instrumentistes de pell negra, sembla indicar de manera explícita (i inaudita) la presència a Mallorca de músics professionals negres (habitants o passants) contractats per a ocasions especials precisament pel seu perfil particular. Els timbals, instruments militars per excel·lència, varen deixar de ser-ho al se-

19. ARM, Còdex 196, f. 184r.

20. ARM, Còdex 196, f. 185r.

21. ARM, Còdex 196, f. 189r.

22. ARM, Còdex 196, f. 52r, 52v, 101r, 112v, 113r, 113v, 189r, 225v, 226v, 228r i 237r.

23. Pere Orpi, *Sons de Mallorca*, p. 213.

24. Tess KNIGHTON, «Daily musical life in early modern Spain», a Rodrigo CACHO CASAL i Caroline EGAN (ed.), *The Routledge Hispanic Studies Companion to early modern Spanish literature and culture*, 2022, p. 470.



FIGURA 1. Detall d'una cornamusa a una representació de pastors, de Gabriel Femenia Maura (1685-1752).

FONT: Museu de Lluc.

glé XVII per passar a fer part de les agrupacions musicals, malgrat que en context festiu podia mantenir-se la manera d'interpretar-los, per parelles sobre d'un cavall o d'un camell.²⁵ És precisament aquesta una de les representacions musicals d'una escena de jocs cavallerescs al born de Ciutat de Mallorca (figures 2 i 3).²⁶ En aquesta ocasió, són o simulen ser negres els justadors que representen l'escena vestits «a la morisca», però no els timbalers.

En la línia de les agrupacions musicals creades *ex professo* per donar servei a l'acte festiu, cal introduir també la fundació dels tamborers, ja que, si bé apareixen a les fonts des de 1529, l'agrupació no es reorganitzà fins al segle XVII amb la creació de la plaça de tamborer major, la de tamborer d'ensenyament i quatre places més que completaven els sis tamborers que acompanyaven les autoritats locals.²⁷

25. Francisco ALCOVER i Rafael LAFUENTE, *La música y los instrumentos desde el Barroco hasta el siglo XX*, 2011, p. 183-184.

26. Xavier CARBONELL, *La imatge de la música en les Illes Balears*, 2004, p. 73.

27. Josep-Joaquim ESTEVE i Cristina MENZEL, *La música a Mallorca*, 2007, p. 215.



FIGURA 2. Escena de jocs cavallerescs al born, amb músics als cantons superior: al dret, les trompes llargues i, a l'esquerre, els timbals. Quadre anònim.

FONT: Col·lecció particular de Pep Rubio.

Així doncs, els músics participaven de tota casta de celebracions d'àmbit religiós (processons, representacions dramàtiques), civil (festes de gremis, torneigs, celebracions reials) i, fins i tot, privat (es troba documentada la presència de sonadors a noces de la noblesa mallorquina). En les funcions religioses, la litúrgia era en bona part cantada, amb un conjunt d'himnes, antífones i cant pla que, dins el cor catedralici, eren dirigits per quatre primatxers que s'encarregaven de donar el to.²⁸ Sovint en el còdex apareixen esmentats els títols de les peces musicals interpretades durant les funcions litúrgiques, així com també apareixen a les consuetes catedralícies (molt especialment a la de Miquel Reus de 1724), de manera que és possible aproximar-s'hi, segurament de manera bastant fidel, gràcies al ric fons musical conservat a la catedral de Mallorca. Per citar-ne algun exemple, l'any 1605, en l'entrada del bisbe Alonso Lasso Sedeño, durant la processó entonaren l'himne *Ave maris stella*, de tant en tant sonaven els ministrils i després s'entona-

28. Xavier CARBONELL, «La música a la Seu», a Aina PASCUAL (coord.), *La Seu de Mallorca*, 1995, p. 297-324.



FIGURA 3. Detalls dels timbals i trompes llargues al quadre de les justes. Quadre anònim.
FONT: Col·lecció particular de Pep Rubio.

ven els himnes *Quem terra* i *O gloriosa domina*. Havent adorat el *lignum crucis* i jurat els estatuts del capítol a sobre d'un missal, es cantà l'antífona *Sacerdos et pontifex*. Una vegada represa la processó per anar fins a la seu es cantà l'antífona i sonaren els ministrils, sonà el respons *Ecce homo*, i l'himne *Iste confessor* fins a la plaça de Cort, on començà *Sancta et immaculata* fins a arribar a la porteria vella de Sant Domingo. Llavors s'interpretà l'*Ave Regina caelorum* fins al portal major de la seu. Una vegada que el bisbe hagué beneït tot el poble al portal major es cantà el motet *Jubilare Deo* i sonà l'orgue.²⁹

Molt diferent es presenta el panorama si es pretén identificar les peces que s'interpretaven fora de l'àmbit litúrgic. En la presa de possessió del Regne de Mallorca, que feu el 1598 Antoni Coloma per Felip III, es narra com, en senyal d'alegria, sonaven caixes, timbals, trompetes, clarins i ministrils.³⁰ En la funció religiosa a dins la seu, els canonges cantaven amb rica i delicada veu, amb concert d'orgue

29. ARM, Còdex 196, f. 28v.

30. ARM, Còdex 196, f. 20v.

i ministrils, cançons, *villancicos* i motets.³¹ El 1627 es feu una crida general per tota la Ciutat explicant que s'havia rebut el rètol per a la beatificació del germà Alonso Rodríguez de la Companyia de Jesús, enviat pel papa Urbà VIII. La manera de portar el rètol a la seu per a la festa fou la següent: primer anaven els tambors i el pifre a peu, i després les trompetes a cavall, seguidament els algtzirs i els macers dels jurats i del virrei, dins un cotxe el virrei, el jurat en cap, el regent i el pare Marimon (el rector de Montision) amb una bacina a les mans on portava el rètol, tots aquests seguits per altres cotxes amb el regent, el batle, la resta dels jurats, oficials i molts cavallers. Entrant pel portal major de la seu i posant el rètol a sobre del bufet que hi havia a un cadafal, la música cantà un *villancico* i s'anaren alternant *villancicos* amb les oracions en llatí, els parlaments, la lectura pública del rètol i el catàleg de miracles del germà Alonso Rodríguez.³² Si bé es parla de «cançons», «tons», «*villancicos*» i «motets», són molt escasses les ocasions en què al còdex es fa referència als títols per poder-ne identificar les composicions.

Un aspecte que sembla bastant clar és l'habitual alternança entre música vocal i instrumental. En el jurament del regne a la Immaculada Concepció de 1629 la música hi fou omnipresent. La crida es feu amb *tubadals*, tambors i trompetes, que acompanyaven el fosser cridant la festivitat per la Ciutat, i encara el mateix dia a la finestra de la sala de la universitat hi havia els tambors, trompes llargues, trompetes i xeremies sonant mentre es feien espectacles de bous a la plaça de Cort.³³ En l'ofici a la seu, els músics es dividiren en quatre parts: una a la trona gran, l'altra a l'orgue i les altres a ambdós costats del corredor, per cantar a quatre cors el motet *Ave Regina caelorum*.³⁴ Encara més, en l'altar que feren els trinitaris a davant l'escribania de la universitat, hi havia dos minyons que cantaven motets, un minyó que ballava i dos més que sonaven una guitarra i un clavicímbol.³⁵

Per les alimares de 1630 amb motiu del naixement del príncep Baltasar Carlos, durant tres nits estigueren vestits amb riques robes els tamborers i *tubadals* a la finestra de la sala de la universitat. A la plaça de Cort s'hi estaven els ministrils, trompetes, tambors i trompes llargues i anaven sonant: primer els ministrils, després les trompetes, seguidament les trompes llargues i finalment els tambors, i així cada un pel seu ordre.³⁶

No obstant tractar-se d'un moment d'auge i esplendor de la música vocal polifònica, els *villancicos* i els motets, aquesta també s'alternava amb el cant pla, que era com s'oficiava la litúrgia, i es responia amb la música instrumental i l'orgue.³⁷ Per la processó d'acció de gràcies de 1614 es feren a la seu unes vespres solemnes amb música a tres cors: un se situava devers l'orgue, l'altre a la trona gran i

31. ARM, Còdex 196, f. 21v.

32. ARM, Còdex 196, f. 93v-94r.

33. ARM, Còdex 196, f. 101v.

34. ARM, Còdex 196, f. 102r.

35. ARM, Còdex 196, f. 103v.

36. ARM, Còdex 196, f. 113r.

37. ARM, Còdex 196, f. 27r.

el tercer a un cadafal que havien fet a les reixes de la capella dels Moixos, on hi havia unes regalies.³⁸ Amb *regalies* o *regalia*, es fa referència a un petit orgue portatiu dotat originalment d'un sol joc de llengüeta de ressonador curt. També podria rebre aquest nom l'orgue que tenia el regal per tot registre, *regabellum* o *rigabellum*, és a dir, un sol registre de tubs de canya.³⁹ Acabat el sermó sonaren els ministrils, s'aturà l'orgue i la música cantà *Sanctus*, després *Benedictus*, la terra soltà tota l'artilleria i després la música cantà un *villancico*. En les segones vespres, en organitzar-se la processó, a fora es posaren els tambors, *tubadals*, trompes i tamborino, entre els oficis i les creus. Entrant el Santíssim Sagrament pel portal major, la música cantà a quatre cors el motet *Ave Regina caelorum* i després s'entonà el *Te Deum laudamus*. En el recorregut de la processó, els carmelites portaven dos cecs, un amb un violí i l'altre amb una viola.⁴⁰

En la presa de possessió del Regne de Mallorca per Felip IV, que es feu l'any 1621, començà l'ofici religiós amb música i ministrils, seguit per una processó *per ambitum ecclesiae* amb llarga música i cant pla.⁴¹ En la festa de Sant Pere Nolasc de l'any 1629, l'ofici fou amb música a tres cors i la processó de la figura del sant es feu tot el camí amb himnes, música, cant pla, motets i ministrils.⁴²

Així doncs, es pot observar l'ample espectre de sonoritats possibles, embolcallant els assistents en una atmosfera auditiva que, es podria afirmar gairebé sense cap tipus de dubte, era un component de la festa tan important com el visual, i en què les múltiples possibilitats s'alternaven combinant el cant pla amb la polifonia vocal i amb la música instrumental, tal com declama en una descripció festiva: «[...] cesó aquella dolcíssima, y tanto agradable armonía de instrumentos y voces, y repentinamente, se oyeron dos clarines, que haziendo cosquillas a los oydos, deleytaron y suspendieron los sentidos y alborozaron las almas».⁴³

LA CAPELLA DE LA SEU I LA CAPELLA DE SANTA EULÀLIA

El terme *capella musical* es generalitza al Renaixement per designar el conjunt de músics, cantors i ministrers adscrit a un centre religiós, ja sigui catedral, monestir o parròquia.⁴⁴ En arribar al tercer quart del segle XV, els conjunts musicals europeus de major prestigi, és a dir, els cors associats a les grans corts i esglé-

38. ARM, Còdex 196, f. 51v.

39. Joaquín SAURA, *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*, 2020, p. 403-404.

40. ARM, Còdex 196, f. 51v-55v.

41. ARM, Còdex 196, f. 74r.

42. ARM, Còdex 196, f. 111r.

43. BLA, Z1-18, *Fiestas que la grandesa y magnificencia de la muy Ilustre Ciudad de Mallorca a celebrado y ostentado en obsequio y aplausos y general regocijo al dicho y felice nacimiento del Serenísimo don. Philippe Quinto, que Dios guarde, Principe de dos mundos. Escribelas don Francisco Pacheco y Giron natural de la coronada villa de Madrid*, 1657.

44. Joaquim GARRIGOSA, Jordi BALLESTER i Romà ESCALAS, *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. I: *Dels inicis al Renaixement*, 2000, p. 158.

sies, les capelles, entraren en una certa edat d'or. A mesura que avançava el segle xv, les capelles més importants de França, dels Països Baixos i d'Itàlia augmentaren les seves dimensions.⁴⁵

La tipologia de capella musical religiosa moderna fou comuna als territoris espanyols i italians. La majoria estaven formades per cantors i un mínim d'instruments de vent i eren dirigides per un mestre de capella per donar servei a la litúrgia.⁴⁶ A principis del segle xvii, els repertoris, estils i conjunts musicals que s'escoltaven a les catedrals espanyoles eren similars als de les catedrals i les principals basíliques del centre i sud d'Itàlia. Les capelles de les catedrals espanyoles tenien generalment uns setze cantants i un nombre igual o més reduït d'instrumentistes, la majoria intèrprets de xeremies, baixons, cornetes i trombons. La música de l'ordinari de la missa, els motets interpretats en la major part del propi de la missa i les composicions de salms, magníficats, responsoris i motets de vespres, completes, i algunes vegades matines, estaven escrits en grans llibres de cor en els quals totes les parts portaven el text com si fossin cantades i no tocades amb instruments. Una bona part d'aquesta música estava escrita per a dos cors o més. Els salms i magníficats generalment estaven arreglats de tal manera que els versos cantats pels cors polifònics alternaven amb versos en cant pla.⁴⁷

La major part dels múltiples estudis realitzats sobre les capelles musicals s'han ocupat tradicionalment dels grans centres catedralicis espanyols, deixant de costat les capelles assentades en centres de menys possibilitats econòmiques, com col·legiates i parroquials, malgrat que la contractació de músics en centres menors es tractava d'una pràctica més o menys estesa des de finals del segle xvi. Enfront de les visions més o menys estàtiques de les capelles musicals eclesiàstiques, pot veure's que les actuacions a l'exterior condicionaven el nombre, les estructures i els repertoris interpretats, ja que afavorien els intercanvis musicals, generaven conflictes d'interessos entre patrons i patrocinats, etc. Es tracta, doncs, d'agrupacions extraordinàriament dinàmiques que sempre tractaren d'adaptar-se per obtenir el màxim rendiment econòmic.⁴⁸

En el cas que ens ocupa, s'ha parlat reiteradament dels ministrils a Mallorca i de la polifonia vocal, sense haver entrat encara a detallar qui eren els intèrprets de «la música», com sol expressar el *Cerimonial de l'Arxiu* quan fa referència a la música vocal. A finals del segle xvi es crearen escoles de cant als principals centres religiosos de Ciutat de Mallorca, que es consolidaren i assoliren el seu esplendor al llarg dels segles xvii i xviii. L'escola de l'Almoïna de la seu era el més important d'aquests centres d'ensenyament musical i la figura del mestre de cant n'era essencial, ja que s'encarregava d'ensenyar els minyons de cor i els escolans que haurien de donar servei musical a la litúrgia. Si bé l'escola de cant havia estat creada des

45. Allan ATLAS, *La música del Renacimiento*, 2009, p. 205-206.

46. John WALTER HILL, *La música barroca*, 2010, p. 101-106.

47. John WALTER HILL, *La música barroca*, 2010, p. 272-273.

48. Juan RUIZ, «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», a John GRIFFITHS i Javier SUÁREZ-PAJARES (ed.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, 2004, p. 228-229.

d'antic però s'havia perdut temporalment fins a restaurar-la al segle xv, es considera que la passa definitiva per consolidar-la fou la creació, el 1564, de la capella de música de la seu, amb el nomenament de Pau Villalonga com a mestre primer de capella músic, que era considerat un dels millors polifonistes del segle xvi i del qual resta a la seu el seu llibre de faristol, recuperat en el segle xx. Pau Villalonga fou el mestre de la capella de la seu entre 1564 i 1609, i el succeïren en el càrrec, al llarg del segle xvii, Antoni Vicenç (1609-?), Miquel Serra (?-1638), Jaume Antoni Bordoy (1638-1654), Magí Fiol (1654-1698) i Joan Martí (1698-1730).⁴⁹

El 1595 (coincidint amb la creació dels ministrils), la capella fou reorganitzada canònicament i el 1622 es portà a terme una renovació de la plantilla de cantors. Sembla que, en tot aquest període de cent anys que va de 1564 i fins a 1666, la capella de música de la seu fou l'únic centre musical de Ciutat de Mallorca,⁵⁰ a diferència del que succeïa a moltes altres ciutats del territori hispànic, on les capelles catedralícies convivien (i, fins i tot, sembla que col·laboraven) amb les d'altres centres religiosos menors.⁵¹ Així doncs, els serveis que s'oferien a les funcions litúrgiques, als dies de taula i a les celebracions extraordinàries estaven principalment en mans, d'una banda, del joc de ministrils (pagats per la universitat i la catedral) i, de l'altra, de la capella de música de la seu (també pagada per ambdós), i aquestes agrupacions tenien entre ambdues el monopoli d'una activitat per a la qual hi havia més demanda que oferta, fet que implicava un servei irregular, fraccionat i amb interrupcions. Aquest fou un dels motius pels quals hi va haver diversos intents de creació de capelles de música alternatives, intents tots frustrats per la negativa de la capella de música de la seu de perdre el tan preuat control dels serveis musicals. La capella de la seu, *a priori*, no tenia capacitat d'impedir que sorgissin noves capelles, ja que aquestes s'emparaven en el buit legal que hi havia entorn a la seva creació, però, tanmateix, feren el possible per obstaculitzar que prosperessin, i portaren a terme agressives campanyes fins que n'aconseguien l'extinció. És aquesta una de les qüestions més interessants relatives a la música del segle xvii a Mallorca i una aportació inèdita, ja que es tractarà d'aportar nova llum a la coneguda —però gens desenvolupada— disputa entre la capella de música de la seu i la capella de música de Santa Eulàlia, ocorreguda en el breu lapse de temps entre 1666 i 1671.

En un document una mica posterior, de l'any 1713, s'explica que, tradicionalment, a la capella de música de la seu hi havia dos boixarts, és a dir, dues bandes o grups per a la distribució de torns: un anomenat boixart «de'n Far» i, l'altre, boixart «de'n Comes».⁵² D'aquesta manera, quan coincidia que la capella havia de

49. Xavier CARBONELL, «La música a la Seu», a Aina PASCUAL (coord.), *La Seu de Mallorca*, 1995, p. 302.

50. Cristina MENZEL, *La música a Mallorca en el segle xvii: Fonts musicals de la catedral: estudi i edició crítica*, tesi doctoral inèdita, p. 441-443.

51. Ascensión MAZUELA-ANGUITA, «Música conventual para ceremonias urbanas del mundo hispánico», *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, núm. 20 (2022), p. 3-30.

52. ACM, CPS-16029, *Papeles varios sobre la capilla de música de la Catedral*, lligall núm. 3.

donar servei a més d'una funció religiosa, es tornaven alternativament per triar allà on volien prestar el servei. Amb aquest sistema, s'ampliaven i diversificaven les possibilitats d'entrada d'ingressos, ja que es podia donar servei a més d'un temple alhora, a més de ser un mètode per oferir l'oportunitat als músics de triar allà on volien prestar el servei. No obstant això, en el document de principis del segle XVIII, malgrat que incideix en el fet que és un costum antic, aclareix que en aquells moments es trobava «molt vulnerada». En una carta de 1668 localitzada a un protocol notarial (vegeu l'annex documental)⁵³ s'ha pogut determinar que, com a mínim, un dels motius específics que impulsaren la creació d'una nova capella musical a Ciutat de Mallorca fou la gran demanda de serveis musicals davant de l'escassa oferta, només per part d'una capella, precisament dividida en boixarts o fraccions, agrupacions més petites de músics. Tanmateix, i malgrat que les fonts no ho especifiquen, es podria especular sobre més raons com, per exemple, la valoració d'una oportunitat de negoci difícil d'impedir gremialment o institucionalment o, fins i tot però no gensmenys difícil de determinar, que la capella de música de la seu donés un servei deficient o considerat antiquat i que un grup d'amants de la música en volgués oferir una alternativa de qualitat per pur amor a l'art sonor. És adient valorar aquesta darrera opció com una possibilitat de canvi en l'estil interpretatiu que, en última instància, podria significar un canvi en el pensament musical, virant de la música vocal polifònica cap a la melodia acompanyada instrumentalment, ja que consta que la nova capella tenia «tot gènere d'instruments».⁵⁴

Així doncs, l'origen de la disputa musical que s'analitza al present estudi fou la fundació d'una nova agrupació musical, diferenciada estilísticament de l'existent, amb l'objectiu d'oferir una alternativa musical de qualitat a les festivitats i oficis dels centres religiosos, activitat fins llavors tan solament desenvolupada per l'antiga capella de música de la seu. Quatre cavallers de Mallorca, davant la manca d'impediment institucional o legal, juntament amb els músics i alguns preveres del comú de Santa Eulàlia, decidiren fundar pel seu compte una capella nova de música. Els quatre cavallers protectors eren Antoni Sureda Valero, Francesc Desbrull, Gaspar de Puigdorfila i Joan Miquel Fuster, de manera que la capella s'alçà inicialment amb el nom *capella nova*, i es feren els pactes oportuns entre els protectors en escriptura pública davant el notari Antoni Reura el dia primer de novembre de 1665⁵⁵ i, presentaren al bisbe Pedro Manjares de Heredia, per a la seva fundació, un breu del papa Alexandre VII.⁵⁶ El dia 13 de gener de 1666 signaren els pactes oportuns tots els músics integrants,⁵⁷ excepte alguns d'ells per ser menors d'edat i no tenir encara potestat. Es considera que a partir d'aquesta signatu-

53. ARM, Prot-F-1017, notari Antoni Ferrer, f. 167r-168v.

54. ACM, CPS-16026, *Sobre derecho de la capilla de música de la Catedral a ejercer sus funciones en Sta. Eulalia a pesar de haber allí capilla propia*, document 3, sense foliar.

55. ACM, CPS-16026, document 1, sense foliar.

56. ARM, Prot-F-1017, f. 94r-108v.

57. ACM, CPS-16026, document 3, sense foliar.

ra la capella va començar oficialment la seva activitat. Miquel Martí, de vint-i-cinc anys, en seria el mestre, i estava acompanyat per catorze músics més: Pere Carbonell, Joan Mulet, Miquel Seguí, Antoni Adrover, Joan Rosselló, Mateu Cantallops, Miquel Ferrer, Guillem Carbonell, Sebastià Morey, Sebastià Crespí, Guillem Domènec prevere, Lluç Vidal, Joan Amorós i Montserrat Amorós. En els acords signats, els músics es comprometien a no deixar la capella, a tenir obligació d'anar a casa del mestre a assajar, així com de ser puntuals i tenir compromís d'assistència, i demanar permís amb temps si s'havien d'absentar puntualment. Segons ressalten les fonts, Miquel Martí, el mestre de la capella nova, era molt destre en l'art i ciència de la música (vegeu l'annex documental)⁵⁸ i, a les actuacions de la música nova, s'entreveïen promeses de músics excepcionals, amb indicis de virtuosisme, a més de comptar amb bon equipament d'instruments musicals, malgrat que, desafortunadament, no s'indica el tipus ni la família dels instruments. Sí que s'ha localitzat, d'altra banda, un contracte del 1666 entre Jaume Martí, pare del jove mestre Miquel Martí, i dos germans orgueners, Joan i Antoni Torrella pel qual el susdit Jaume Martí els comprava la meitat d'un orgue portàtil de sis registres: flautat de fusta, flautat tapat, quinzena, vint-i-dotzena i dos címbals de llau-na de llautó. L'orgue portàtil s'havia d'estojar a la casa del mestre Miquel Martí, qui l'hauria d'administrar i llogar convenientment per treure'n benefici repartidor entre les dues parts contractuals. De la seva banda, els germans Torrella s'havien d'ocupar del manteniment i posada a punt de l'instrument, sense cap cost extra per part del mestre de Santa Eulàlia.⁵⁹

Tornant a les diferències entre capelles, l'afalac a la perícia de la música nova no degué tenir gaire bona acollida dins la capella de música de la seu, que devia intuir, ja des d'un primer moment, el greuge comparatiu i les rivalitats que estaven a punt d'esdevenir-se. Una vegada fundada la capella nova, els cavallers protectors consideraren que una manera de consolidar-se era aconseguir una intitolació apropiada, per la qual cosa sol·licitaren al rector de Santa Eulàlia, Francesc Mut, que els permetés instituir-se sota el nom de capella de Santa Eulàlia (vegeu l'annex documental),⁶⁰ sens dubte considerant que es tractava de la parròquia més antiga de Ciutat i que es trobava en el centre de l'activitat econòmica, social i cultural. A canvi d'instituir-se amb el títol de Santa Eulàlia, la capella de música oferia servei gratuït a les funcions de l'església parroquial i les sufragànies, per la qual cosa el rector i els obrers de Santa Eulàlia hi accediren sense dubtar, satisfets del tracte i de poder comptar a les seves celebracions amb una música de tan alta qualitat. Encara més, s'acordà que se'ls donaria «una taula de les festes que es deuen celebrar amb música i instruments» per tal que hi poguessin assistir sens falta i amb puntualitat.

Tornant a «les músiques», els conflictes entre la capella de la seu i la de Santa Eulàlia no es feren esperar. La música de la seu, que fins aquell moment havia do-

58. ACM, CPS-16026, document 4, sense foliar.

59. ARM, Prot-F-1017, f. 34v-38r.

60. ACM, CPS-16026, document 4, sense foliar.

nat servei a les festes i celebracions de Santa Eulàlia, reclamava que ho volia seguir fent. Per la seva banda, la capella de Santa Eulàlia volia l'exclusivitat a la parròquia de Santa Eulàlia i sufragànies, ben igual com la tenia la música de la seu a dins la catedral, on no podia cantar ningú altre que no fos l'antiga capella. D'aquesta manera, el mestre Miquel Martí inicià els tràmits per impedir l'entrada de la música de la seu a Santa Eulàlia, en una petició formal al bisbe Pedro Manjares de Heredia, qui considerarà vàlids els arguments de la capella nova i els concedí l'exclusivitat dins la parroquial.⁶¹ Des de la seva òrbita, el bisbe considerarà que l'existència de dues capelles de música podria ser positiva per a l'avanç musical de Mallorca, ja que la competitivitat que es generaria entre elles animaria els músics a esforçar-se més en la seva feina, a fer-se «més perits», a ampliar el repertori interpretatiu, a innovar... en definitiva, a guanyar en pràctica i habilitat en matèria musical per no quedar enrere en comparació amb els altres. Tanmateix i molt malauradament, la sana rivalitat que esperançava el bisbe Manjares mai no va arribar, sinó més bé tot el contrari. Una vegada aconseguit el favor episcopal, la capella de Santa Eulàlia es va fer forta i va guanyar en seguretat per iniciar un agressiu programa que, de rerefons, venia a significar una clara pugna pel monopoli musical de Ciutat. Una de les primeres iniciatives que feren trontollar la relació entre ambdues capelles fou la fundació, per part dels quatre cavallers protectors, d'una plaça vitalícia amb un sou de seixanta lliures anuals per a una «veu i persona» a la seva designació. Les condicions laborals eren d'ensomni: la persona designada aconseguiria una plaça per tota la seva vida i el salari, a més de ser elevat, seria cobrador de per vida inclús si la capella de música es desfeia. La «veu i persona» seleccionada pels quatre cavallers no era ni més ni manco que Antoni Pieres,⁶² beneficiat de la catedral, contractat de la capella de música de la seu i, pel que sembla, un cantaire excepcional i essencial per al desenvolupament diari i el progrés de la música catedralícia. La proposta de la música nova era temptadora però, Pieres, que s'havia format a l'escola de cant de l'Almoina i gairebé es podria dir que s'havia criat a la seu, no podia abandonar la catedral tan fàcilment. Essent que no n'estava convençut, la capella de Santa Eulàlia li incrementà l'oferta: sumat a les seixanta lliures anuals vitalícies dels cavallers protectors, els mateixos músics integrants de la capella hi afegien vint lliures anuals més per persuadir Antoni Pieres de mudar la capella de la seu per la de Santa Eulàlia. Però no tot en la vida eren els diners, i Pieres mai no arribà a deixar la capella catedralícia, qui sap si per amor i devoció a la seu, a la qual se sentia profundament arrelat, qui sap si per lleialtat als seus companys cantors de la capella, o qui sap si per tenir por a represàlies o haver estat víctima d'algun tipus d'extorsió. Fos com fos, aquest episodi elevà les tensions entre capelles, però, tanmateix, la negativa de Pieres no seria ni molt manco la fi dels problemes. A les fonts —de provenença catedralícia— els conflictes es descriuen com a inquietuds, escàndols i faltes de respecte de la capella de Santa Eulàlia cap a la de la seu

61. ACM, CPS-16026, documents 5 a 7, sense foliar.

62. ACM, CPS-16026, documents 8 a 11, sense foliar.

però, malgrat que no se'n fa referència, els altercats devien provenir d'ambdós bàndols i les increpacions devien ser mútues.

La situació va arribar a ser tan poc sostenible que el bisbe Pedro Manjares, menys d'un any després de la concessió, el 8 de febrer de 1667, va haver de revocar les seves resolucions a favor de la música nova:⁶³ li va retirar el títol de capella de Santa Eulàlia, li va denegar la possibilitat de portar el nom de qualsevol altra parròquia i va anul·lar l'exclusivitat que tenia la capella a la parroquial de Santa Eulàlia i sufragànies. Respecte al nom, el bisbe va dir que la música nova es podia dir *música extravagant* (en el sentit que no tenia seu fixa), com es deia en altres indrets en què hi havia capelles d'aquest tipus,⁶⁴ de manera que als documents comença des de llavors a dir-se *extravagant, volant, nova*, o encara *música de Santa Eulàlia*, malgrat que oficialment no en pogués tenir el nom.⁶⁵ Respecte a l'exclusivitat, la parroquial de Santa Eulàlia, com la resta de temples —a excepció de la catedral—, tenia dret de triar quina capella volia que li aportés els serveis musicals. Tanmateix, la retirada de l'exclusivitat de les funcions a Santa Eulàlia no va fer que la música nova hi deixés de donar servei, ni a Santa Eulàlia ni a les parròquies restants, que semblaven apreciar notablement la música nova en detriment de la de la seu. En general, el públic admirava i volia sentir la música nova, tant que els rectors eren més proclius a demanar els seus serveis i no els de la música de la seu. Les parròquies, que fins llavors havien sol·licitat el servei dels canonges per oficiar en determinades festivitats, ja no els cridaven, ja que si cridaven canonges aquests portaven amb ells la capella de la seu. Fou així com la disputa musical comença a esdevenir crítica, ja que arribava a afectar fins i tot les butxaques dels canonges,⁶⁶ i això no era permisible de cap manera per part de la institució eclesiàstica més important de l'illa. Encara més, en la processó del Corpus de l'any 1667, davant l'incentiu episcopal per contractar els serveis catedralicis, els rectors preferiren que no hi hagués música que hi anés la música de la seu, fet que provocà un gran escàndol entre el poble, essent mai vist que el Santíssim Sagrament no portés cap tipus d'acompanyament musical.⁶⁷

Així doncs, el novembre de l'any 1667 el bisbe decidí intervenir de manera més rotunda i bloquejà l'actuació de la música nova a un enterrament a Santa Eulàlia i concedí la funció a la capella de la seu. Però malgrat la mediació episcopal, sembla que al llarg de l'any 1668 encara prosseguien els conflictes i tensions entre capelles. Les fonts capitulars refereixen una campanya d'odi cap a la música de la seu empresa per la música nova i de situacions vertaderament tenses, com la suc-

63. ACM, CPS-16026, documents 12 a 15, sense foliar.

64. Vegeu: Juan RUIZ, «Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento "extravagante" y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad», *Anuario Musical*, núm. 52 (1997), p. 39-75.

65. ACM, CPS-16026, document 29, sense foliar.

66. ACM, CPS-16025, *Causa promovida por los músicos de la Catedral sobre pago de las cantidades que les quedó a deber el Obispo Fernández Manjarrés*, sense foliar.

67. ACM, CPS-16025, sense foliar.

ceïda en la vigília de la festa de Santa Eulàlia quan els músics de la seu estaven cantant a la parroquial i els cavallers protectors de la música nova els feren sortir a empentes de la parroquial, fins i tot arribant a agafar un músic pel coll. Un altre exemple és el de la funció del col·legi de Sant Martí dels jesuïtes, en què els protectors de la música nova es posaren a darrere els músics de la seu a «cantar» amb ells, per pertorbar-los.⁶⁸

El 1668 començà el contraatac de la capella de la seu: es tractà d'una ofensiva que pretenia solucionar el problema d'arrel i erradicar definitivament la capella de Santa Eulàlia.⁶⁹ El capítol estava molt disgustat pel fet que per a la fundació de la capella nova s'hagués presentat un breu del papa i acordà no assistir a cap funció eclesiàstica on toqués la música nova.⁷⁰ S'enviaren mandats als rectors de les parròquies ordenant que no s'admetés la música extravagant a les festivitats de les seves esglésies, s'iniciaren els plets i la causa s'elevà a la Sagrada Congregació de Ritus. Segons s'explica en el procés, la capella volant havia actuat a ultratge, tractant de destruir l'autoritat de la capella de la seu que, al cap i a la fi, era la primera de la Ciutat, la més vertadera i autoritzada per exercir en les funcions musicals. Segons aquest procés, les capelles extravagants, volants o secundàries que havien pogut sorgir puntualment a la Ciutat eren de caràcter menor i sempre s'havien dedicat a assistir i complementar la capella catedralícia, per la qual cosa era del tot inadmissible l'existència d'una capella que fes tot el contrari: la competència econòmica, el descrèdit social i l'intent de destrucció de la música de la seu.

El final de la capella de la música de Santa Eulàlia és una mica confús, ja que no existeix cap font explícita del seu desmembrament, més que una notícia de 1672 de com Miquel Martí, que havia estat el mestre de capella de Santa Eulàlia, demanava ser acceptat a la capella de música catedralícia, essent encara mestre el prevere Magí Fiol, amb qui hi havia hagut les controvèrsies fins feia tan solament un any. El que sí que es conserva és tot un plet relacionat dels anys següents, entre 1671 i 1673, en què la capella de música de la seu reclamava a l'hereu del bisbe Pedro Manjares de Heredia, Miguel Montero de Espinosa, la suma de 1.800 lliures que suposadament el bisbe els devia per les músiques que havien cantat.⁷¹ Poc temps abans, el 1668, quan encara estaven vigents les problemàtiques entre capelles, els músics de la seu ja havien elevat la queixa al nunci apostòlic a Madrid, Federico Borromeo,⁷² que el bisbe Pedro Manjares no semblava estar disposat a satisfer tal quantitat. Els documents fan referència explícita a l'obligació dels bisbes de satisfer la part de la música que li corresponia segons les determinacions de Vich i Manrique de 1595 (per la qual la meitat de la música era pagada per la universitat i els altres dos quarts pel bisbe i el capítol), però si s'observa tot el procés en conjunt, la reclamació de la música de la seu sembla una mena de represàlia al

68. ACM, CPS-16026, documents 29 a 54, sense foliar.

69. ACM, CPS-16026, documents 29 a 54, sense foliar.

70. ARM, 01-00-REP001, f. 121r.

71. ACM, CPS-16025, sense foliar.

72. ACM, CPS-16029, document 4, sense foliar.

bisbe per haver admès en un primer moment la institució de la música nova amb el títol de Santa Eulàlia i la concessió de l'exclusivitat en perjudici de la música de la seu, de manera que s'intueix que la música catedralícia reclamava, més que un import no satisfet, un import en concepte de danys i perjudicis a causa de les decisions episcopals.

Un segon intent de creació d'una nova capella de música es feu l'any 1687, amb la creació de la capella de música de l'Hospital General i la universitat, però la seva trajectòria fou menys notòria que la de Santa Eulàlia i de més curta durada,⁷³ i encara manca avui en dia una recerca específica al respecte.

CONCLUSIONS

Com s'indica al resum de l'article, es tracta, aquesta, d'una primera aproximació a la temàtica, per la qual cosa els resultats no es poden prendre encara com a definitius. Com s'ha insistit a la introducció, el gran volum de les fonts arxivístiques al respecte faria necessari una tasca de buidatge exhaustiva, encara per dur a terme, així com també el fet que la temàtica impliqui punts de vista divergents requeriria el contrast de diferents fonts. Així mateix, també seria necessari que la institució que és propietària del conjunt documental realitzés les tasques de foliació necessàries per a una correcta citació de les fonts. No obstant això, de la tasca feta fins aquest moment es poden extreure algunes primeres impressions. En primer lloc, cal fer notar que la investigació musicològica històrica és un assumpte pendent a Mallorca, realitat que s'oposa enormement a la gran diversitat d'estudis potencials i en l'enorme quantitat de fonts a l'abast, tant de tipus històric com de música escrita. Les iniciatives d'investigació musical a l'illa s'han dedicat durant anys a la identificació de fonts i no tant a la seva interpretació, i han quedat a l'aire i sense aclarir durant dècades el transcurs de determinats esdeveniments de la història de la música a Mallorca. Un exemple clar d'això són les fundacions de capelles a Ciutat de Mallorca a l'edat moderna. La capella més estudiada, amb diferència (malgrat, encara, amb assumptes pendents), sempre ha estat la de la seu, i és confús el sorgiment d'iniciatives frustrades al llarg de gairebé un segle: la de Santa Eulàlia i la de l'Hospital a finals del segle XVII i la «música nova» a principis i mitjan segle XVIII. Aquest article pretén pal·liar la manca de coneixements sobre la fundació de la primera, mal que per a les altres dues els estudis estan altrament per arribar.

Quant a les conclusions —provisionals— referents a la fundació i desaparició de la capella de Santa Eulàlia, és interessant fer notar com en el si de les problemàtiques rau el fet de mancar una estructura normativa que regulés la professió de músic, com sí que passava amb la major part dels oficis, agrupats en gremis, inclús

73. Cristina MENZEL, *La música a Mallorca en el segle XVII: Fonts musicals de la catedral: estudi i edició crítica*, tesi doctoral inèdita, p. 117.

els artistes de Mallorca, la vida professional dels quals regulà el Collegi de Pintors i Escultors entre 1485 i 1785.⁷⁴ Així doncs, cap tipus de legislació impedia el sorgiment d'iniciatives musicals, sempre que aquestes fossin aprovades per l'autoritat eclesiàstica pertinent, motiu que sens dubte generà que els conflictes i les pugnes fossin en essència de tipus personal, ocasionats pels factors econòmics i de reputació pública. En aquesta línia, la creació de societats per a la pràctica musical implicava unes relacions no tan solament artístiques, sinó que explicitava una connotació política, fins i tot una certa confabulació amb l'objectiu de suplantar els actors socials de determinades esferes de poder, essent precisament la mateixa raó de la desfeta de dites societats.

En definitiva, l'estudi de les polèmiques entre la capella de la seu i la de Santa Eulàlia haurà de fer-se des d'una pluralitat de punts de vista: partint del punt de vista polític i institucional, i passant per l'econòmic o l'antropològic i per la vida professional i la consideració social dels músics, fins a arribar a la recepció de la música i l'aparició d'un primitiu concepte de públic i de gust, sense oblidar el viratge en la pràctica compositiva i interpretativa o les qüestions relatives a l'evolució del pensament musical en relació amb les tendències estètiques i estilístiques del moment.

ANNEX DOCUMENTAL

DETERMINACIÓ DE L'OBREERIA DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANTA EULÀLIA DE CIUTAT DE MALLORCA DE CONCEDIR A LA NOVA CAPELLA MUSICAL EL TÍTOL DE CAPELLA DE SANTA EULÀLIA A CANVI DE REBRE SERVEI A LES PRINCIPALS CELEBRACIONS DEL TEMPLE (16/01/1666). ACM, CPS-16026, DOCUMENT 3, SENSE FOLIAR

Die XVI mensis Januarij Anno a Nat. Dni. MDCLXVI

Convocats y ajuntats en lo Archiu de la Sacristia de la Iglesia Parroquial de Sta. Eulalia de esta Ciutat de Mallorca. Lo molt R^d. Sr. Francesch Mut pre. Dr. theolech y R^{or}. de dita Par.^a, los Magnífichs Pere Joan de Vilalonga donzell, y Antoni Guarriga ciutada militar; Antoni Tavarner mercader, lo discret Ffs. Groñard nott., mre. Antoni Thomas sabater y Mic. Hyeroni Galmes ferrer, obres de dita Iglesia Par.^{al} per efecte de tractar cosas concernents a la utilitat de la obreria de dita Iglesia; fonch proposat per lo molt R^d. Sr. R^{or}. Ffs. Mut, dient. Be sabran V^s. M^s. que se ha ordenat una capella de musica, y el mestre de ella es el licenciado Miquel Martí, molt perito en lo Art y Sciencia de la musica, la qual capella protegen alguns cavallers perçonas de estimacio, y segons la experiencia ha enseñat, done mostres de adelantarse y exir de ella molt peritos en la musica; y desitjant lo

74. Per a la darrera actualització respecte a la història del Collegi, vegeu: Mercè GAMBÚS i Pep BARCELÓ, *Les arts a Mallorca entre els Àustries i els Borbons*, 2014.

dit Marti mestre de dita capella, y sos Protectors, que aquella se instituesca y erigisca sots Titol desta Iglesia Par.^{al}, per mayor auctoritat y habilidad de ella; supliquem a V.^s. M.^s. pera que la admatessem en ella, y los consedissem lo dit Titol; pera lo qual offerexen servir dita Iglesia ab tota puntualidad. V.^s. M.^s. maneran resoldre los quels aparega mes convenient.

Passats los vots, fonch conclus, resolt y determinat, nemine discrepante, ab vot y parer del dit Sr. Pere Joan Villalonga, que per quant seha experientat que dita capella es troba ben proveida de musichs qui prometen esperanças de ixir peritos, y aximateix te tot genero de instruments, y aquells se aporten be, y que trobatse titulats en dita Iglesia, ha de animarse altres a entrar en la disciplina de la musica, que tot mira el be y utilitat de est Regne en tenir grans subjectes qui assistescan al Culto Divino y celebracio solemne dels Divinos Officis, y en honra de esta Iglesia Par.^{al}, que perço se admeta en ella la dita capella, y sels done lo Titol de S^{ta}. Eulalia; ab asso, que lo Sr. R.^{or}. y Obrers, qui vuy son, y per temps seran, tingan tambe titol de Protectors de dita Capella, junctament ab los que dita Capella te per Protectors; ab asso, que dit R.^{or}. y Obrers no estigan obligats en donar cosa alguna a dita Capella ni que tinguin obligacions, que forçan tenen dits Protectors, conforme acte dels 13 janer 1666 en poder de Ant. Reure nott. desde la sua cohadunacio [sic.], y per tots correnga la observancia de lo que entre si tenen convingut, y acordat, y acas en lo esdevenidor convindran, y acorderan, y que sels done una taula de las festas, quis deven celebrar ab musica y instruments, pareq. ab mes puntualidad y sens falta pugan acudir a dita Iglesia; y en cas que se haje de provehir alguna plaça vacant de musica, toca el provehirla a dits Protectors, y peraq conste ad aeternam rei memoriam, yo ffs. Groñard nott he continuat acte dela pnt determinatio; pnts per testimonis los honors Joan Simo y llado mercader, y Joan Sastre flassader, tots de Mallorca.

La pnt. Copia he treta yo el R.^{or}. infrascrit del seu Original llibre de Determinacions de N^{ra}. Obreria de S^{ta}. Eulalia del Reyne y Ciutat de Mall.^{ca}, qui está recondit en mon poder y concorde ab dit Original de que don fee yo el R.^{or}. subscript. Vuy als 23 8^{bre} any 1668.

El Dr. Marti Ballester pre. y R.^{or}. de la Par.^{al} Iglesia de S^{ta} Eullalia de Mall.^{ca}.

DECLARACIÓ SIGNADA DAVANT EL NOTARI ANTONI FERRER PER DEU RECTORS I PRIORS DE LES PRINCIPALS PARRÒQUIES I CONVENTS DE CIUTAT DE MALLORCA ALLEGANT LA CONVENIÈNCIA QUE HI HAGI MÉS D'UNA CAPELLA DE MÚSICA (21/02/1668). ARM, PROT-F-1017, F. 167R-168V

Nosaltres de baix firmats diem y certificam que havent sperimentades moltes incomoditats, y menos reverensia que ha patit el culto divino, per effecte de haverhi sola una capella y mestre de musica en aquest Regne de Mallorca, de tal manera que ab moltes occasions se celebraven los officis divinos sens musica, y en altres era de tal modo la musica que es cantava, que apenas es poria dirse, que tingués mes agasaco el culto divino, per causa de celebrarse ab poch musichs, porsio

truncade de la capella qui era sola, per offerirse en algunas ocasiones moltes festivitats en un mateix die y hora, en diferentes Iglesias y para que totes partisipassen de la musica haventhi una sola capella, ere necessari que aquella se dividís y que en nigin lloch stiguessen ben assistits los divinos officis, causant menos devosio a los faels, y tibiasse en las cosas divinas; en tant que moltes vegades ha succehit que havent cantat los Kiris, Gloria y Credo, demprés del sermó haver de prosehir los officis sens musica per falta de los musichs, y en altres ocasiones haver de diletar el sermo los predicadors, y en altres haver dexar de predicar a la mitat del sermó per causa de la música, y en moltes occaions haverse de trocar la hora dels divinos officis per porer dits musichs assistir en las festivitats; y es esta veritat tan certa que en occasio, que es son trobades duas capellas, y dos mestres en aquest Regne, havem sperimentat tot lo contrari, mes devosio en la assistensia en los divinos officis, mes farvor en los naturals, y las festivitats celebrades ab mes veneracio y comoditat dels moradors, y de las Iglesias; moguts de los qual certificam que es gran convenientia de est Regne, y decoro del culto divino que hey haje dos capellas, y dos mestres perque altrement se ocasionen totes las incomoditats refferides en fe de lo qual firmam la present, de nostres mans proprias en Mallorca, vuy als 21 febrer 1668.

El Dr. Francesch Mut, olim rector de Santa Olalia; El Dr. Melthior Gartia rector de Sancta Creu; el Dr. Antoni Homar pre, Rector de Sanct Jaume; el Dr. Pere Antoni Fiol pre. rector de Sant Michel; el Dr. Joseph Barcaló pre. y Rector de Sanct Nicholau; el Vicario provinsial de la Provinsia de la orden del P Sanct Francisco de Mallorca fra. Guillermo Munar; Dr. Antoni Seguí prior del Hospital General del Regna de Mallorca; fr. Michel Cerda provinsial del orde de los mí-nims de Sanct Francisco de Paula, en est Regne de Mallorca; fra Albert Ciffre prior del Carmen; fr. Antoni Quetgles president del Sanct Sperit.

BIBLIOGRAFIA

- ALCOVER, Francisco; LAFUENTE, Rafael. *La música y los instrumentos desde el Barroco hasta el siglo XX*. València: UMA, 2011.
- ATLAS, Allan. *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal, 2009.
- CARBONELL, Xavier. «La música a la Seu». A: PASCUAL, Aina (coord.). *La Seu de Mallorca*. Palma: J. J. de Olañeta, 1995.
- *La imatge de la música en les Illes Balears*. Palma: J. J. de Olañeta, 2004.
- CORADA, Alberto. «La capilla musical de la Colegiata de Aguilar de Campoo: presencias y ausencias». A: GARCÍA, Máximo (ed.). *Familia, cultura material y formas de poder en la España moderna: III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna: Universidad de Valladolid 2 y 3 de julio del 2015*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2016, p. 437-447.
- ESCOBAR, Aina. «Ceremoniales y dietarios. Un ejemplo del siglo XVII en Mallorca: el *Ceremonial del Archivo*». A: ARELLANO-TORRES, Ignacio D.; MATA INDURÁIN, Carlos; SANTA AGUILAR, Sara (ed.). *Docendo discimus. Actas del VII Congreso Internacional Jóve-*

- nes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, p. 91-100.
- ESCOBAR, Aina. «El setè jurat». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, núm. 77 (2021), p. 45-59.
- «Entre el objeto artístico y el instrumento normativo: tablas de ceremonial del siglo XVII y “días de tabla” en los contextos municipales de Mallorca, Menorca, Toledo y Santiago de Chile». A: *Actas del Congreso Internacional: Itinerarios de las celebraciones públicas y morfología urbana en los territorios de la monarquía hispánica durante la Edad Moderna*, Sevilla [en prensa].
- ESTEVE, Josep-Joaquim; MENZEL, Cristina. *La música a Mallorca: Una aproximació històrica*. Palma: Ajuntament de Palma, 2007.
- GAMBÚS, Mercè; BARCELÓ, Pep. *Les arts a Mallorca entre els Àustries i els Borbons: Llibre de cartes i exàmens del Col·legi de Pintors i Escultors començant 1659 fins a 1724*. Palma: Lleonard Muntaner, 2014.
- GARRIGOSA, Joaquim; BALLESTER, Jordi; ESCALAS, Romà. *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. I: *Dels inicis al Renaixement*. Barcelona: Edicions 62, 2000.
- KNIGHTON, Tess. «Daily musical life in early modern Spain». A: CACHO CASAL, Rodrigo; EGAN, Caroline (ed.). *The Routledge Hispanic Studies Companion to early modern Spanish literature and culture*. Londres: Routledge, 2022.
- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. «Música conventual para ceremonias urbanas del mundo hispánico». *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, núm. 20 (2022), p. 3-30.
- MENZEL, Cristina. *La música a Mallorca en el segle XVII: Fonts musicals de la catedral: estudi i edició crítica* [en línia]. Vol. I. Tesi doctoral inèdita. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 77-80. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/126402?show=full>> [Consulta: 19 gener 2023].
- MULET, Antoni; REYNÉS, Arnau. *Orgues de Mallorca*. Palma: J. J. de Olañeta, 2001.
- ORPÍ, Pere. *Sons de Mallorca: Instruments tradicionals: música, senyals i cultura de l'oci*. Palma: Documenta Balear, 2009.
- PARETS, Joan; CARBONELL, Xavier; MASSOT, Biel; ESTELRICH, Pere. *Els ministrils i els tamborers de la sala*. Palma: Ajuntament de Palma, 1993.
- ROSSELLÓ, Ramon; PARETS, Joan. *Notes per a la història de la música a Mallorca*. Vol. I-IV. Campos: Grup de Recerca i Documentació Històrico-musical de Mallorca, 2003.
- RUIZ, Juan. «Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad». *Anuario Musical*, núm. 52 (1997), p. 39-75.
- «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa». A: GRIFFITHS, John; SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.
- SAURA, Joaquín. *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2020.
- WALTER HILL, John. *La música barroca*. Madrid: Akal, 2010.