

La representació de la música al context domèstic de l'Edat Moderna a Barcelona

Tess Knighton

ICREA – Institució Milà i Fontanals (CSIC), Barcelona

RESUM / RESUMEN / ABSTRACT

Aquest article té com a objectiu oferir una mostra de la representació musical que es pot trobar al context domèstic a Barcelona a l'època moderna a través dels tapissos i altres elements decoratius que s'han trobat en inventaris, així com la consideració dels contextos socials i artístics en què es trobaren aquestes obres. El gran problema que hom troba és el tipus de descripcions breus dels notaris ja que, molt probablement, la iconografia musical que apareix a les obres d'art amb temes devocionals i bíblics haurien estat més comuna del que suggereix la documentació. Ocorre el mateix amb les escenes mitològiques, atès que sants, déus i herois són normalment representats amb elements musicals, tot i que en poques ocasions s'esmenta específicament. Altres representacions mostren també dones tocant o escoltant un instrument musical. En aquest article ens enfrontem a les limitacions dels inventaris com a instrument d'investigació, sobretot per l'escàs nombre d'exemples i és per això que probablement els inventaris provoquen més preguntes de les que responen. No obstant això, amb exemples específics es dona una idea més clara del *imaginarium* musical de l'època i la classe social a qui pertanyien els propietaris d'aquestes obres.

Este artículo tiene como objetivo ofrecer una muestra de la representación musical que se puede encontrar en el contexto doméstico en Barcelona en la época moderna a través de los tapices y otros elementos decorativos que se han encontrado en inventarios, así como la consideración de los contextos sociales y artísticos en que se encontraron estas obras. El gran problema que se encuentra es el tipo de descripciones breves de los notarios ya que, muy probablemente, la iconografía musical que aparece en las obras de arte con temas devocionales y bíblicos habrían sido más común de lo que sugiere la documentación. Ocurre lo mismo con las escenas mitológicas, dado que santos, dioses y héroes son normalmente representados con elementos musicales, aunque en pocas ocasiones se menciona específicamente. Otras representaciones muestran también mujeres tocando o escuchando un instrumento musical. En este artículo nos enfrentamos a las limitaciones de los inventarios como instrumento de investigación, sobre todo por el escaso número de ejemplos y es por eso por lo que probablemente los inventarios provocan más preguntas de las que responden. Sin embargo, con ejemplos específicos se da una idea más clara del *imaginarium* musical de la época y la clase social a la que pertenecían los propietarios de estas obras.

This article aims to offer a fan with the musical representation that can be found in the domestic context in Barcelona in the Modern Age through tapestries and other decorative elements that have been found in inventories, as well as the consideration of social contexts and artistic in which these works were found, as far as possible. The big problem we face is the brief descriptions of the notaries, since most probably the musical iconography that appears in works of art with devotional and biblical themes would have been more common than suggested. The same happens with the mythological scenes, since saints, gods and heroes are usually represented with musical elements, although in few occasions it is mentioned specifically. Other performances also show women playing or listening to a musical instrument. In this article we face the limitations of inventories as a tool for research, especially for the limited number of examples and that is why probably the inventories cause more questions than they respond. However, with specific examples, there is a clearer idea of the musical *imaginarium* of the time and the social class to which the owners of these works belonged.

PARAULES CLAU / PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Musicologia urbana; Barcelona; època moderna; tapissos; iconografia musical
Musicología urbana; Barcelona; época moderna; tapices; iconografía musical
Urban musicology; Barcelona; Modern Age; Tapestry, Musical Iconography

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: agost 2016 / agosto 2016 / August 2016

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: octubre 2016 / octubre 2016 / October 2016

La iconografia musical de les pintures catalano-aragoneses que es conserven dels segles XIV al XVI han estat estudiades en profunditat per Jordi Ballester, qui a més ha compilat un inventari molt útil d'acord amb les diferents tipologies de representació musical (Ballester, 1993; Ballester, 1995a; Ballester, 2004; y Ballester, 2005a). Basat en els anàlisi de quasi tres-centes pintures, Ballester argumenta que, durant el segle XVI, la producció artística a Catalunya seguia els patrons i el discurs que ja estaven ben establerts a la regió (Ballester, 2004: 55; Ballester, 2005b: 1124) i apunta a la naturalesa essencialment devota amb elements musicals (Ballester, 1993: 3263). No obstant això, Ballester argumenta convincentment que, fins i tot, tenint en compte la convenció artística i la intenció funcional, aquestes pintures poden revelar molt sobre la societat que les encarregava, el rol que la música i els músics interpretaven a la seua vida quotidiana i el concepte de música en la mentalitat del període (Ballester, 2004: 55).

L'anàlisi detallat de Ballester de les obres d'art que encara es conserven pot ser completat per una consideració dels diferents elements en el discurs musical trobats en les pintures que s'han perdut, però les quals, ocasionalment, s'han detallat en inventaris postmortem del període. Pel que respecta a açò, la investigació assumida pel historiador de l'art Marià Carbonell i Buades en col·leccions d'art trobades en les cases de ciutadans barcelonesos en el període de l'Edat Moderna és particularment útil, subministrant una informació inestimable del tema de les pintures i tapissos, reconegut per membres de diversos sectors de la societat (Carbonell i Buades, 1995). La seua investigació mostra que mentre les pintures devotes bé de la Verge Maria, de Crist, de sants específics o d'escenes bíbliques, encara tendeixen a dominar les *objets d'art* trobats als espais domèstics de Barcelona, altres temes importants, incloent la mitologia clàssica, els retrats i els llocs contemporanis, així com diversos aspectes de la vida quotidiana, també se encarregaren, s'adquiriren i es tingueren per aquests ciutadans. Les limitacions dels inventaris post mortem com a instrument d'investigació per a propietats privades de pintures i tapissos, particularment des del punt de vista d'alguna classe d'anàlisi estadístic, ha estat freqüentment treballat per estudiants¹. En la gran majoria dels casos, el contingut de la pintura o el tapis està descrit únicament de manera imprecisa, en termes generals: en particular, l'inventari dels tapissos rarament va més enllà de termes generals com «fullam» («brot») o «figures» («personatges»). De manera similar, les descripcions de les pintures estan generalment limitades a una tipologia particular: per exemple, «El descens de la Creu» («Lo dauallament de la Creu»), «La Verge i el Xiquet» («La verge Maria amb el fill al bras») o «Sant Cristòbal» («Sanct Cristophol»), en pintures devotes i «La historia de Hèrcules» («da ystoria de ercoles») o «Els cinc sentits» («els cinc sentits») per a obres de tema no devot.

Amb aquestes descripcions generals i particularment en el cas de les pintures religioses ja que un bon nombre de aquestes obres sobreviuen, les convencions pertanyents a aquests tipus de pintures, categoritzades per Ballester, permeten certes suposicions al voltant de la probable inclusió d'elements musicals, inclús si no s'especifiquen al inventari. Aquest es el cas, per exemple, d'obres d'art que inclouen iconografia musical de caràcter emblemàtic: el Rei David està generalment representat amb la seua arpa, Santa Cecília amb un orgue; El banquet d'Herodes es assenyalat per un conjunt de joglars, mentre la Coronació de la Verge es veu a sovint rodejada d'àngels-músics, així com el Calvari de Crist està simbolitzat sònicament amb freqüència per una trompeta recta i la Nativitat per una gaita d'un pastor (Ballester, 1995b, 1997, 2002, 2005b: 1124-25). També es discutirà més avant certes escenes

Vull agrair a Jordi Ballester l'ajuda i els comentaris en una versió preeliminar d'aquest article.

¹ La situació referent a la història del llibre es ben bé diferent; a pesar de les limitacions dels inventaris post mortem, els llibres estan llistats prou sovint i amb suficients detalls (amb autor i almenys un títol curt), perquè un anàlisi estadístic fóra una ferramenta útil per a l'historiador (veure Peña 1996, 1997).

de la mitologia clàssica que foren representades similarment per una iconografia musical específica.

Per tant, les pintures descrites als inventaris post mortem com representacions d'aquests temes, molt probablement incloïen aquests elements musicals, malgrat que no foren especificades pels inventaris. De fet, el nivell de detall inclòs en la descripció de les pintures i el tapissos als inventaris post mortem depenien clarament de diverses variables, com ara la qualitat i el valor –i tal vegada l'originalitat– de la pintura i el coneixement artístic –i tal vegada l'interès personal– de la persona que fa l'inventari. Si ben bé el nivell de perícia dels notaris responsables de la toma dels inventaris post mortem deu haver estat variat considerablement, haurien tingut una considerable experiència en el tractament dels objectes artístics i molt a sovint –encara que no sempre– haurien estat capaços d'identificar la matèria del subjecte visual per tipologia: els sants individuals, per exemple, s'identifiquen generalment als inventaris, la qual cosa suggereix que el que fa l'inventari estava familiaritzat amb el simbolisme corresponent a cada sant, encara que està clar que, almenys en alguns casos, la pintura hauria estat etiquetada.²

Quan es tenen en compte tots aquests factors, junt amb el fet de que un gran nombre d'inventaris post mortem no han sobreviscut, no és sorprenent que rarament es troben referències detallades a elements musicals en pintures i tapissos. De fet, la proporció és tan xicoteta que fa que qualsevol tipus d'anàlisi estadístic freture de sentit i siga potencialment enganyós, de manera que cada cas deu considerar-se individualment al seu context. Aquest valor de raresa es veu mitigat en certa mesura per l'aparició freqüent d'obres d'art devotes i mitològiques, ja mencionades, la qual cosa significa que la representació d'instruments musicals com símbols o dispositius emblemàtics s'hauria trobat prou comunament al context domèstic. És més difícil mesurar el significat que aquesta iconografia musical hauria tingut per als seus propietaris, ja siga en termes d'apreciació estètica o en la mesura en que la representació musical es relaciona amb la realitat. Probablement no s'hauria de subestimar el reconeixement i la recepció de l'aspecte iconogràfic del discurs musical, ja que s'emmarcava en les devocions populars generalitzades que ocorrien i a les que es recorrien de manera regular. Com Kenneth Kreitner ha demostrat per a la Barcelona de finals de l'Edat Mitjana, cada any els seus ciutadans haurien presenciats actuacions en viu de àngels-músics (es a dir, músics vestits com a àngels) durant les processons del Corpus Christi que travessaven els carrers de la ciutat (Kreitner 1995, 2012). Com suggereix Kreitner, els tipus i combinacions d'instruments que es toquen en aquestes ocasions anuals corresponen estretament als que es representen en l'art al mateix període.

Quelcom de la importància, o del contrari, del discurs musical representat en pintures i tapissos pot ser recollit del context de propietat i valor. Un enfocament metodològic global implica el coneixement del propietari, incloent el seu estatus a la societat i la riquesa relativa, l'anàlisi de les seues possessions en general i el seus artefactes culturals en particular, especialment altres evidències per un interès particular per la música, com la presència d'instruments de música o llibres de música. El valor del objecte pot ser a vegades indicat a la descripció de l'inventari o comprovat mitjançant l'existència de l'inventari fet en subhasta, quan s'especifica l'import pagat com objecte de segona mà (Peña 1994-1995, 1996: 205-16). El grau en què el propietari pot ser considerat com un vertader col·leccionista de pintures és a sovint difícil de determinar, encara que la densitat de les obres d'art en particular als espais domèstics –especialment l'estudi³– i una àmplia gama de temes poden prendre's com indicadors d'interès o de coneixement de les representacions visuals, bé siga com a símbols

² Al menys en algunes ocasions, la vídua i/o l'hereu del mort acompanyaren als que feien els inventaris mentre caminaven per la casa i pogueren haver ajudat amb la identificació.

³ Sobre la importància de l'estudi com a espai per al pensament privat, la lectura i altres activitats, vegeu Peña, (1996 31-35).

d'estatus o per interès genuí, o ambdues.

En la major part dels casos, se sap poc més al voltant del propietari de pintures o tapissos musicals que la seua professió o categoria social, junt amb alguna informació al voltant dels seus hereus o els subhastadors involucrats a la venda de les seues possessions. No obstant això, un enfocament que intenta prendre en consideració la identitat de l'amo i les seues possessions com a un tot, així com els espais domèstics en els que es guardaven aquests articles, pot ajudar a donar alguna llum als discursos musicals de l'època i a la realitat de l'experiència musical en la vida quotidiana (Knighton 2016).⁴ A més, els inventaris post mortem i els de subhastes destaquen tipologies seculares que no han sobreviscut i que poden donar lloc a una visió un tant distorsionada de la creació i consum artístic. Un exemple important és la representació de les dones que escolten i fan música, bé siga cantant o tocant un instrument. Pilar Ramos ha considerat l'absència d'aquestes representacions de l'època a Espanya com indicatives d'un discurs més ampli que sorgeix dels tractats de comportament educatiu i social que tractaven de dissociar a la dona i la música per raons morals (Ramos, 2015). La representació de les dones que feien música sovint indicava la dubtosa moral atribuïda a eixa interpretació musical de gènere mitjançant la inclusió de símbols que denotaven que la dona intèrpret era una cortesana (Newcomb, 1987). Que les pintures i les tapisseries no devotes que representen l'acte de fer música, en particular les dones, es troben als inventaris post mortem suggereix que, encara que ja no existeixen, existien i haurien d'haver tingut demanda d'ells. Aquest breu assaig intentarà per tant, indicar la gama de representació musical que es troba en el context domèstic a Barcelona a l'època moderna i, en la mesura que es puga, considerar els contextos socials i artístics en què es trobaren aquestes obres.

Quant a les pintures religioses en les que els instruments musicals o el cant es representaven segons les tradicions iconogràfiques establertes, un exemple prou típic seria el sastre Jaume Xicot, que vivia en un carrer darrere del convent benedictí de Sant Pere de les Puelles, inventari post mortem del qual fou redactat a l'any 1499 (E-Bih, Notarial, I.19). Xicot posseïa diverses pintures que es repartiren entre les habitacions de la seua casa d'una manera comunament trobada en les cases dels comerciants de Barcelona: al menjador es trobà una imatge de San Cristòfol (que es troba comunament en les cases privades des que el sant fou detingut per evitar la mort) i una gran pintura «d'una història de gent armada» («vna Historia de gent armada»), mentre a la sala principal hi havia una pintura de la Passió de Crist i dos *oratoris*, un pintat amb un crucifix, l'altre amb la imatge de la Verge Maria i diversos sants sense especificar. En la xicoteta habitació que conduïa al jardí («recambra del ort») es trobava un retaule de la Verge Maria dels àngels («hun retaule en que es figurada la verge maria dels angels»). Eixa pintura incloïa molt probablement músics àngels, d'acord amb la fort tradició d'aquestes representacions a la Catalunya tardo medieval (Ballester 1990, 1993, 2005a), encara que aquests no s'especifiquen en la breu descripció al inventari de les possessions de Xicot. No obstant això, s'hauria interessat per la música, ja que també guardava una xicoteta «viola» al seu menjador.⁵ Una possible hipòtesi és que el sastre pot ser fóra un dels músics aficionats que participaren a la processó del Corpus Christi vestit com un àngel i tocant la vihuela/viola, encara que no hi ha cap evidència concreta que suggerisca açò (Kreitner, 1995).

Entre les possessions de la noble Elionor de Viaestrosa (E-Bahp 358/74) es troba un exemple en el que

⁴ Vegeu la relació entre els espais domèstic i la pràctica de la lectura.

⁵ La traducció i interpretació de la «viola» és problemàtica, ja que la paraula pot referir-se a una vihuela plegada o arquejada o la viola (inclinada) i, en molts casos, no està clar a quin instrument està destinat (inclús suposant que els inventaris foren conscients de la distinció). Utilitze «viol» quan aparega el terme «viola d'arch» i vihuela quan s'indique un nombre específic de cursos, però en altres llocs es traduirà «viola» com vihuela/viola.

s'especifica als àngels músics en una pintura inventariada.⁶ A questa senyora noble posseïa una sèrie de pintures religioses en el moment en què s'inicià el inventari post mortem el 15 d'abril de l'any 1567, i algunes d'elles foren trobades –com ocorre molt sovint– a la capella privada de la seua casa. Inclouen dos retaules de la Verge Maria i un tercet de «Nuestra Señora de Pietat» d'alabastre, així com huit xicotetes pintures de àngels instrumentistes i la Salutació de la Verge («vuyt peses de tela petits de pinzell en que hi ha pintat vns angels que sonen y la salutació de nostra señora»)⁷. La presència d'un altar, d'un missal, d'un faristol i d'una campana de comunió («vna campaneta petita de lauto per quant alser nostre Senyor») confirmen que la capella fou utilitzada per la celebració de la Missa. Un tapis de camps verds («vn drap de ras vert de praderia») i, en altra sala, una pintura «d'algunes dames» («vnas dames») donen testimoni de temes seculars entre les imatges decoratives de la seua casa. Elionor de Viaestrosa, com en el cas de Jaume Xicot, no pot considerar-se una col·leccionista d'art: el nombre i la distribució d'objectes artístics en la seua casa és prou normal per a molts ciutadans barcelonesos, al igual que el predomini de les pintures devotes antigues.

L'associació d'àngels amb instruments musicals com les arpes es reflexa al inventari post mortem de 1501 de les possessions d'un Raimon Ciscar, de qui poc se sap, encara que cinc cortines a la sala principal de la seua casa tenien imatges «d'arpes i altres símbols angelicals»⁸, mentre altra cortina estava decorada amb un escut d'armes, presumiblement el seu propi i, per tant, denota un alt estatus social. L'arpa probablement també figurava al «bon» tapis de la història del rey David («vn drap de la historia de David es bo») propietat del mercader Jeroni d'Heredia en setembre de l'any 1579 en la seua casa del carrer de la Mercè (E-Bahp 390/10).⁹ Com molts mercaders, Heredia posseïa una col·lecció substancial de tapissos i pintures, entre altres articles de luxe, i sembla haver tingut una inclinació per les imatges de la música secular, com es vorà més avant.

La iconografia musical que es troba en les obres d'art amb temes devots i bíblics han d'haver sigut molt més comú del que suggereixen les breus descripcions dels notaris. Mentre les imatges de músics celestials sens dubte haurien adornat les parets de les cases dels ciutadans barcelonesos, els seus [counterparts] terrenals també estan representades en imatges que reflecteixen el culte litúrgic. Al novembre de 1572, el canonge Baldiri Vilar, del monestir agustí de Santa Ana, posseïa una imatge de «Nostra Senyora de Montserrat amb, baix, un sacerdot celebrant la missa, rodejat d'escolans [xiquet que canta en un cor d'església]» («Item vna post en la qual esta pintat nostra dona de Montserrat i baig y ha vn preuere qui celebra missa ab escolans entorn») (E-Bahp 428/57). Açò semblaria ser una referència precoç a un gènere de pintures que anava a ser molt popular des de la primera meitat del segle XVII en avant; el primer exemple que ha sobreviscut, al Museu del Monestir, data de 1639 i es atribuït al canonge pintor Fra Joan Andrés Ricci (1600-81) (Esteve 2009: 270-72). Vanessa Esteve ha suggerit que en algun moment el concepte de la Verge rodejat d'àngels músics es transformà en aquesta versió més específicament local de la Verge de Montserrat amb els escolans musicals als seus peus (Esteve, 2009: 281).

⁶ Altres pintures de la Verge i dels àngels figuren als inventaris de Barcelona de ciutadans de diferents professions i estatus social: per exemple, a setembre de l'any 1583 el pintor Mateu Casaus tenia un quadre de «nostra señora dels angels» entre altres imatges devocionals (E-Bahp 432/74); a desembre del mateix any, el notari Joan Roma Cerda tenia una «posteta» sobre el mateix tema (E-Bahp 438/5); i a abril de l'any 1585 l'agricultor Luis Munterols tenia una pintura de la Verge amb tres àngels («nostra señora dels angels») a la habitació contigua a aquella en la que va morir (E-Bahp 427/171). Entre les seues relatives poques possessions, Munterols també tenia una guitarra que es guardava a la habitació que donava al jardí.

⁷ Un inventari del 16 d'agost de l'any 1558 dels objectes que es conserven a la sagristia de l'església de Santa Maria de Monte Carmelo és més específic amb un quadre de «la coronacio de la verge maria abs a cadira y ab dos angels sonant» (E-Bahp 389/102) que correspondrien amb el tema de la Coronació de la Verge que es troba en moltes de les obres d'art supervivents que figuren en Ballester 2005a.

⁸ E-Bih I, 20: «Item en la cuberta parets sinch peces de cortinatge ab ymages de arpes e senyalls dangells».

⁹ La qualificació «es bo» podria indicar alta qualitat o que el tapis estava en bones condicions. Els exemples catalans del segle XVI de la representació del rei David tocant l'arpa s'enumeren en Ballester 2005a, nos. 26, 30 y 36.

Curiosament, el canonge Vilar també posseïa un vell retaule de Nostra Senyora dels Àngels («vn retaule vell de nostra senyora dels angels»), entre altres pintures religioses, entre elles diverses imatges marianes i una pintura de Santa Ana, un Ecce homo, i un *post* de la Crucifixió, que representa als lladres bons i dolents d'un costat, a alguns sants no especificats de l'altre i a la imatge de la Verge i el Xiquet al peu. La «col·lecció» d'imatges de Vilar –en gran part mariana– va derivar segurament de l'expressió dels seus interessos religiosos i aquestes obres d'art foren posteriorment comprades en subhasta en març de l'any 1573 per altre clergue, el canonge Luys Ruffet per quinze *sous*. No és sorprenent que, donat la proximitat del lloc de pelegrinatge, la devoció a la Verge de Montserrat es reflectisca en testaments del segle XVI en el quals es sol·licita la celebració de la/les missa/es en l'abadia entre els sufragis comunament especificats pels testadors i les imatges d'Ella (sovint en fulles impreses) es troben comunament als inventaris post mortem. Tal vegada el canonge Vilar fou un dels molts que feren la peregrinació a Montserrat on pot haver adquirit la pintura de la Verge i els *escolans* com una espècie de record devot.¹⁰

Les representacions visuals de la celebració de la litúrgia, incloent un grup de cantants reunit al voltant del faristol (*facistol*), es troben a tot Europa, particularment en la representació de capelles reals o nobles. Bons exemples de la costa est d'Espanya són la miniatura al Salteri-Llibre de les Hores d'Alfons el Magnànim (acabat a 1443) de la celebració de l'ofici diví a la seua capella pel il·luminador valencià Leonart Crespi (Español, 2002-2003: 105, Serra Desfilis, 2013: 351)¹¹ i l'ordenació de San Vicent per San Valero pintada per al altar major de l'església parroquial de Sarrià per Jaume Huguet (c.1412-62) al 1455-60.¹² Els exemples de pintures de cantors de capella es troben als inventaris de dos notaris de Barcelona: Francesc Mateu (inventari datat al juliol de 1500; E-Bih, Inventaris 1,20) i Miquel Benet Gilabert (desembre de 1569; E-Bahp 426/169). A més del xicotet «drap de Pinzell ab capellans que canten remifasol», Mateu tenia una important col·lecció de pintures i tapissos en una varietat de temes seculars, incloent el Judici de Paris («el somni de Paris ab els deesses»), la qual probablement va ser una escena de caça («animals i Homes a caual») i les dames i cavallers que juguen als escacs («homes he dones... que juguen esquachs»), així com les imatges devotes més comunament trobades de la Crucifixió i la Salutació de la verge. Un dels retaules de Mateu va ser pintat amb les armes d'Alfons el Magnànim, amb el «cetra dins de la flor de lis», el que possiblement indica que va ser propietat del rei o que el notari tenia estretes relacions amb la cort. Ell també tenia una biblioteca de seixanta-sis llibres, principalment manuscrits, incloent els textos jurídics, teològics i texts clàssics.

La pintura dels cantors de Mateu era xicoteta i es venia per només tres *sous*, mentre el notari Gilabert, en el moment de la seua mort a l'any 1569, posseïa un retaule gran i antic amb huit cantants («vuyt cantors que canten lo remifasol vell»), junt a altres pintures devotes: l'arca de Noé, San Cristòbal, els tres reis, Crist portant la creu i la Pietà, entre altres. El retaule amb huit cantants es guardava en l'habitació on dormien les serventes («fadrines»), tal vegada perquè era vell, tal vegada perquè era instructiu. En tots dos exemples, els capellans i cantants estan cantant la solmització de les síl·labes «remifasol», el que podria indicar el rendiment de qualsevol cant o polifonia (aquest últim sembla més probable en el cas dels huit cantants del retaule de Gilabert), però en qualsevol cas suggereix que va ser representat algun tipus de música anotada. Això planteja la qüestió de si aquestes representacions tenien una funció –essencialment religiós com s'ha esmentat anteriorment en els

¹⁰ L'*escolania* de Montserrat va florir almenys des del segle XIII; possiblement fou el prestigi de la llicència papal concedida a l'escola per Clement VII el 6 de maig de l'any 1534 (Esteve, 2009: 275) que va contribuir a la transformació d'àngel a xics cantors a la iconografia musical de la cèlebre Verge de Montserrat.

¹¹ La miniatura representa a set cantants que canten davant el faristol, dos dels quals semblen ser xavals. Al acabar, el Salteri-Llibre de les Hores (ara conservat a la Biblioteca Britànica, Add. MS 28962) fou enviat a Nàpols; la miniatura en qüestió està en fol.281v.

¹² Almenys tres, si no quatre, cantants adults són representats davant el faristol.

exemples de Crespi o Huguet—, o si podrien d'alguna manera haver tingut un propòsit didàctic. De qualsevol manera és intrigant trobar aquests tipus de pintures a les cases dels notaris, sempre tenint en compte que pot ser els hagen adquirit en una subhasta i que les pintures abans podrien haver pertangut als membres del clergat.¹³ Això no és necessàriament el cas, però els notaris eren, prou sovint, els propietaris dels instruments musicals i dels llibres de música (Knighton 2016).

Igual que amb les representacions bíbliques, a les escenes mitològiques sovint s'han inclòs elements musicals, encara que només en comptades ocasions s'han esmentat específicament pels inventaris de Barcelona. Per exemple, al gener de 1582, Pau Benet Prexana, doctor en ambdós drets, tenia una pintura d'Orfeu entre diverses altres obres d'art devotes, incloent retaules de la Passió de Crist i l'Adoració dels Reis Mags a l'habitació utilitzada com a capella («vna cambra que serveix de capella») a la seua casa al «carrer vulgarment dit de la figura creurella» (E-Bahp 407/58). És molt probable que Orfeu fóra representat tocant un instrument de corda polsada d'algun tipus, com en el frontispici de Lluís Milà *El maestro* (1535-6), tot i que això no s'esmenta en la breu descripció en l'inventari post mortem. No obstant això, els músics d'un tipus molt particular, s'especifiquen en la representació del rei Mides propietat de Miquel Quintana, abat de Sant Cugat i membre del Consell Reial: músics ases («vn quadro de tela guarnit de fusta molt vell abs a figura del Rey midas ab alguns assens musichs») (E-Bahp 475/53).¹⁴ Aquesta és sens dubte una referència a la competència musical entre Apol·lo i Pa, en què el sord Midas expressa la seua preferència per les terrenals flautes de Pa en lloc de les harmonies més exaltades d'Apol·lo en la lira, l'instrument amb el qual s'associa estretament iconogràficament.¹⁵ Apol·lo, en una fúria, va donar a Mides les oïdes d'un ase per castigar la seua falta de criteri i això sembla haver estat estès als músics retratats a la pintura de Quintana, que sembla haver format part d'una sèrie de quatre *quadros* en relació amb el mateix tema de Mides. Els quatre van ser trobats al mateix espai —la *torra* de la seua casa a la «Plaçeta de la deuallada de vila de Cols», on va viure fins a la seua mort— i on participen músics ases, així com ases dansaires: «mes altres quadro de dos assens que sonen»; «mes altre quadro ab vn asse y vna sombre que dansen»; «mes altre quadro ab dos assens Mestres de danses». Quintana tenia altres seqüències de pintures en el seu estudi més petit (el «restudi», al costat del «studi dels llibres»),¹⁶ incloent les victòries de l'emperador Carles V (set), de Cupido (nombre no especificat) i de les «edats» (presumiblement quatre), així com les imatges pietoses de diferents tipus que es troben al llarg de la seua casa: ell sembla haver estat una mena de col·lector. També pot haver estat una cosa així com un músic: també al «restudi», en el moment de la seua mort, hi havia un clavicordi, descrit com trencat («vn manacort tot spallat».)¹⁷

Les representacions de fer música secular es troben molt sovint en els mateixos espais com a instruments musicals. Un bon exemple és el del soldat Miquel Benet Hieronim Luques que va viure al carrer de Caldes prop

¹³ Els notaris solen comprar articles de les possessions dels seus antics clients en les subhastes i tindrien la selecció d'articles a la venda (Peña 1994-1995, Peña 1996: 205-16, 226).

¹⁴ Possiblement un dels quatre tapissos propietat de l'escrivà reial Dionisi Miquel al moment de la seua mort al febrer de 1578 també va ser relacionat amb el tema de Mides, encara que la descripció en l'inventari és més vague: «mes quatre draps de ras ... lo altro es de personatges ... ab dos personatges assentats y vna flauta a la boca y vns dos altres personatges...» (E-Bahp 398/90). Si això era de fet una representació del judici de Mides, l'inventari no el va identificar com a tal.

¹⁵ A la iconografia del segle XVI, Apol·lo és sovint representat amb una viola o viola de mà inclinada, com a la placa de majòlica pintada per Nicola dóna Urbino (c.1480-1540-47) per Isabella d'Este aproximadament al 1520-1525 (en l'actualitat al Museu Metropolità de Nova York). En les pintures del segle XVII de Filippo Lauri (1623-1694) i Peter Paul Rubens (1577-1640) Apol·lo es representa amb una lira d'estil clàssic.

¹⁶ Els llibres de Quintana no apareixen a la llista i se'ls inventarià per separat o, com sol ocórrer, se regalaren a un nebot o un altre membre de la família i, per tant, no es va inventariar (Peña 1996: 216-21).

¹⁷ El 26 de novembre 1591 el cas d'aquest instrument va ser venut en una subhasta per la minsa suma de dos *sous* a un Joan Arnau («mas a Joan arnau vna caixa de manacort molt vella»).

del Born (Knighton, 2016: 140-41). Al moment de la seua mort al juliol de 1520, era propietari de diversos instruments diferents que estaven dispersos al voltant de la seua casa. A l'espai relativament públic de la *sala*, Luques tenia una xicoteta viola de mà/viola amb una bona qualitat, nova («huna petita noua e bona»), una altra petita viola de mà/viola («hun viola de fust petita»), una trompa/corn de caça amb una corretja de cuir («huna corneta debanyo ab son correig ja dolent») i un clavicordi («hun clausimbol ab sa caixa ab pany e clau tancat»),¹⁸ així com dues caixes buides per a les xicotetes violes i, a la capella, un clavicordi («hun manacort abs a caixa de fust pany y clau») (E-Bahp 301/105). Semblaria, doncs, que Luques –i/o els altres membres de la seua casa– tocarien els instruments de corda polsada, així com els teclats. També a la *sala* tenia el que probablement va ser una impressió o un gravat d'una senyora tocant un rabell («huna figura de dona en vn paper lo qual sta sonant ab hun rabeu»).¹⁹ Les altres pintures de la casa de Luques són gairebé exclusivament devotes i es concentren a la capella, on hi havia retaules del Davallament de la Creu i la Verge amb el Xiquet. En altres llocs s'han trobat imatges de la Pietat, la Salutació a la Mare de Déu, el diluvi de Noè, l'escorxat de Crist i el que probablement va ser una Verònica («do fac de nostre senyor»).²⁰ A més, Luques tenia una interessant col·lecció de llibres –incloent obres de Ovidi, Petrarca (els sonets en italià), Boeci, Juan de Mena i la «composicio del mon», així com una «carta de navegar». Totes aquestes possessions denoten un fons familiar ric, així com un individu amb una educació considerable que molt probablement va viatjar –potser per Itàlia– i que, si no exactament un home del Renaixement, era un consumidor notable de la cultura i dels béns culturals en una data relativament primerenca.

La representació d'una senyora tocant o escoltant un instrument musical és un tema que es repeteix entre les obres d'art que figuren als inventaris de Barcelona. Si bé és difícil establir si aquestes imatges van ser importades des de fora d'Espanya o van ser produïdes allà, el tema havia guanyat una influència clara a principis del segle XVI, fins i tot entre els nivells més alts del clergat (Fatjó Gómez 1993).²¹ El canonge Clemens Bosch, les possessions del qual van ser inventariades al febrer de 1533, és un bon exemple del clergue d'alt rang de culte, amb un nombre considerable de pintures, llibres (incloent llibres de música) i instruments musicals a la seua casa (E-Bahp 341/30) (Peña, 1996: 163-65). A més de retaules que inclouen un Descens de la Creu amb els profetes Josep i Nicodemus i la decapitació de Joan Baptista (possiblement una referència a la festa d'Herodes i que representa un grup de joglars) (Ballester, 1995b), Bosch tenia un nombre d'obres d'art seculars en el seu estudi, on també va mantenir els seus nombrosos llibres²² i almenys un dels seus instruments musicals, una vihuela de sis ordres («vna citera o viola encordada a honze cordes»).²³ Les pintures seculars en l'estudi del canonge van variar d'un retrat de l'emperador Carles V, a un parell de targetes de joc i una vanitas mundi («hun letoret recolsat sobre hun cap de mort»)²⁴, i es van incloure dues imatges musicals: el que va ser possiblement un altre vanitas

¹⁸ Aquesta és la primera referència a un clavicordi que fins ara s'ha trobat als inventaris de Barcelona.

¹⁹ Mentre «rabeu» clarament es refereix a un instrument de corda d'arc, probablement tocat al pit o prop de la barbeta, no està del tot clar si això era un rabell o un tipus de viola.

²⁰ Una pintura més («hun drap de pinzell ab diversos personatges») pot haver tingut un tema secular, o pot ser simplement que els inventaris no van reconèixer sants no identificats.

²¹ Com Pere Fatjó Gómez ha mostrat per al segle XVII, els canonges de la catedral sovint van arribar –encara que no de manera exclusiva– de famílies riques amb condició de noble o ennoblit. El cos capitular era així tant de cohesió social com en certa mesura socialment fluid.

²² El canonge Bosch posseïa una àmplia col·lecció de llibres, incloent-hi les eines del seu «comerç», com la Bíblia, les obres dels pares de l'església, sermons i llibres litúrgics (breviaris i un processional), així com molts autors clàssics com Aristòtil, Horaci, Ciceró i Ovidi, però també altres textos amb clau humanista d'Erasme (lletres), Vitruvi (en l'arquitectura) i obres de Dante, Petrarca i Boccaccio. També va tenir un imprès «d'art de cant», un dels molts produïts per editorials espanyoles (Knighton, 2006; Mazuela, 2014).

²³ L'estudi va ser generalment el lloc més freqüent per trobar aquests articles. Una altra viola de mà/viola gran («vna viola gran encordada») es va trobar a l'habitació a la part superior de l'escala i una caixa xicoteta de fusta blanca per penjar sis «violes» (presumiblement un conjunt de violes) que es va vendre en subhasta el 10 de febrer per cinc *sous*. Curiosament, l'inventari indica que la vihuela de sis cursos li la va donar al capellà *mossen* Francesch Roses, amb la finalitat de pagar un deute contret per ell amb el canonge.

²⁴ El significat de «detoret» no és del tot clara, però possiblement es refereix a una inscripció del tipus que es troba en una pintura

mundi amb una senyora que sosté un llaüt a les mans i un peu en un crani («vna donna ab hun lahut a les mans e sota lo hun cap de mort»), i un home i una dona, amb l'home que toca una viola d'arc («hun home y vna dama tots mig e lo home sona vna viola de arch»). Semblaria que els plaers recreatius de cartes i de creació musical representats visualment a l'estudi del canonge van ser atenuades per la naturalesa efímera, vana i mundana del plaer que van portar.

Els propietaris de les imatges de música que involucraven *galanes* –senyores i cavallers d'important nissaga– es consideraven rics i de categoria social relativament alta. L'única excepció trobada fins ara és Antoni Sicha, un fabricant de sabó (*saboner*) les possessions del qual van ser inventariades al desembre de 1506 en la seua casa al Carrer de Vernet (E-Bih Notarial: Inventaris I, 23). En comparació amb els seus contraparts més rics, Sicha tenia relativament poques possessions, però una sèrie d'obres d'art, totes devotes (Sant Antoni, la Verge, Crist a Getsemaní, etc.), excepte, a la sala a la part superior de l'escala, una xicoteta pintura amb fullatge, una cacera, i un jove tocant la vihuela/viola a una dama («vn drap petit de pinzell ab brots e cassa [e] vn minyo qui sona vna viola a vna dama»). Els altres cinc exemples que ací s'analitzen breument es refereixen als de noble nissaga o d'alt rang en la societat. Per exemple, en l'altre extrem de l'espectre social en Sicha, el saboner, i més d'un segle després a juliol de l'any 1632, el Marquès d'Aytona III, Francesc de Montcada i Montcada (1586-1635) posseeixen, entre altres possessions, una col·lecció de trenta-sis tapissos, incloent un «d'algunes dames amb violes» («dames pintades ab vnes violes») (Carbonell i Buades, 1995: 165). El Marquès III era un diplomàtic reial d'alt rang al servici de Felip IV i va servir com governador interí de Flandes als anys 1633-34. També fou autor consumat, que, entre altres obres, va escriure una biografia o vida de Boeci que es va publicar pòstumament a 1642. Un retrat del marquès d'Anthony van Dyke al voltant de l'any 1633, ara en el Prado, Madrid, mostra un home ben vestit i corpulent, amb una mirada astuta e intel·ligent. L'estància del Marquès de Flandes pot, almenys en part, explicar la seua important col·lecció de tapissos, inclosa la de les dames que toquen violes, encara que açò és impossible de verificar en l'actualitat. Els tapissos flamencs circulaven a Barcelona com mercaderies de luxe importades i venudes pels comerciants, així com a través del mercat de segona mà estimulat per les subhastes (Molina i Figueras 1999: 47-48).

El perfil cultural d'un ambaixador reial com el Marquès d'Aytona III no ha de ser considerat exclusivament com un fenomen del segle XVII; el patró estava ben establert durant el segle XVI (Escribà Llorca, 2015a [a l'original 20115a, errata?], 2015b). Un antic ambaixador reial, Miquel May (Maï) va viatjar durant gran part de la seua vida al servici de Carles V i era un àvid consumidor d'artefactes culturals que, segons se ha suggerit, va reunir quasi segur durant el seus viatges diplomàtics a l'estranger (Durán i Sanpere, III: 356; Bellolell Martínez, 2011).²⁵ Una escultura clàssica, incloent un bust de marbre i medallons que figuren a la casa de May al Carrer de Cucurella,²⁶ així com importants col·leccions de llibres (més de 2000), tapissos i pintures. Una de les pintures que figuren al inventari post mortem elaborat després de la seua mort a l'estiu de l'any 1546 suggereix el tema del Jardí de les Delícies: «una dama que ix dels banys amb altra tocant un llaut» («vna dama que exie dels banys ab vna altra dama que sonava vn lahut») (Bellolell Martínez, 2011, II: 454). Aquesta pintura fou exhibida amb altres en una varietat de temes –una batalla naval, un laberint, un Últim Sopar i una Maria Magdalena– a la sala que dona a l'escala prop de la capella. A l'altra banda, en una habitació amb dues finestres que donen al carrer, un inusual

semblant pertanyent a la protonotari aragonès Miguel Climent Gurrea: «una table pintada en la qual ay un niño desnudo con la muerte en las manos y un letrado que dize mortem non timeo» (Morte García, 1996: 139).

²⁵ L'acumulació d'objectes d'art a l'estranger es suggerida per Joan Bellolell Martínez al seu estudi detallat de Miquel May: «la majoria, per no dir tots, dels objectes que decoraven l'estudi, tenien un origen forà i per tant sembla lògic pensar que els anava adquirint amb el pas dels anys en els seus viatges» (Bellolell Martínez, 2011, I: 338).

²⁶ Alguns elements es conserven al Museu Frederic Marès i al Museu Nacional d'Art de Catalunya; Veure Garriga (1989).

artefacte de dos trossos redons d'os, cada un amb un espill, decorats a l'exterior de cada redonell amb una escena pintada d'una dama tocant una vihuela/viola («dues pesses de os rodones quiscuna te un miral tanquense rodant quiscu te en lo coberta de part de for a pintat de vert una dama que sonava la viola», Bellolell Martínez, 2011, II: 508). També pogué posseir instruments musicals, incloent almenys una gran vihuela/viola i la seua caixa²⁷ i a la seua biblioteca *De musica* de Sant Agustí, *De consolatione* de Boeci i *De harmonia mundi totius* de Francesco Giorgi, que va ser publicat a Venècia a l'any 1525 (Bellolell Martínez, 2011, II: 589). Alguns dels llibres més xicotets i no especificats de la col·lecció de Mai, com el «xicotet follet... amb “cansons di...” escrit a la primera pàgina», pot haver contingut música (Bellolell Martínez, 2011, II: 550).²⁸ Bellolell Martínez posa atenció sobre el fet que altres diplomàtics que es menejaven en cercles reials tenien pintures similars, especialment Miguel Climent Gurrea, protonotari del Reial Consell Aragonés, que posseïa un tapis «d'una dama que tiene un laud en la mano» (Morte García, 1996: 149) i suggereix que, seguint l'estudi de Guy de Tervarent sobre el simbolisme renaixentista (originalment publicat en francès a l'any 1958 i traduït a l'espanyol en 2002), el llaüt pot interpretar-se com una al·legoria de Mercuri, patró dels ambaixadors (Bellolell Martínez, 2011, I: 203). És difícil saber si aquesta interpretació hauria tingut importància per a Miquel May, encara que està clar que aquest home ben viatjat i altament culte estava interessat en la teoria, la pràctica i la representació de la música o, almenys, considerava que això era una part necessària per a la seua cultura personal.

Les missions dels ambaixadors a l'estranger indubtablement portaren i permetien el intercanvi i la influència cultural i el moviment i transmissió d'obres d'art. El consum cultural a nivell internacional pot haver portat aquestes obres d'art musicalment temàtiques a Barcelona i, presumiblement, foren vistes i apreciades allà. El saboner Antoni Sicha va adquirir la seua pintura de segona mà en una subhasta. En cap sentit pot descriure's com un col·leccionista d'art i no hi ha cap altra evidència d'interès musical entre les seues possessions, però ha d'haver apel·lat a ell o a algú en la seua casa. Un grapat d'altres exemples comencen a proporcionar una descripció més gruixuda del context per a la propietat de aquestes imatges. El comerciant Jeroni de Heredia, la voluntat del qual fou llegida el 20 d'octubre de l'any 1579, ja ha estat mencionat com l'amo d'un tapis del rei David (E-Bahp 390/10). Moltes pintures foren trobades al seu estudi i un bon nombre de tapisos en una habitació superior. Les pintures presenten una notable barreja de temes devots i seculars i Heredia sembla haver tingut una particular inclinació pels mesos de l'any, la mitologia clàssica (de nou el judici de Paris, el laberint de Creta, els treballs d'Hèrcules, Acteon i les escenes de caça), així com profetes i altres sants (la Sibila, Jonas, Jerome). El seu estudi també estava adornat amb representacions dels Set Pecats Capitals, l'Arca de Noé, una processó romana i els Triomfs de Petrarca. Una imatge «d'una dama amb el seu llaüt» («vna dama ab son llaüt») està enllaçada a l'inventari amb altres tres («quatre pesses de tela guarnides»): la Verge, Cleopatra i la deessa Ceres («abundància»). No està clar per què aquests quatre s'agruparen: tal vegada compartien el mateix marc o eren vistos com una sèrie que representava a diferents dones.²⁹ A la subhasta de les possessions d'Heredia el 4 de desembre de l'any 1579, dues d'aquestes quatre imatges foren venudes juntes per dotze *sous* a un Rafel Vila: la dama amb el seu llaüt (interpretada per el subhastador com a vihuela/viola) i la figura de Plenty («dos teles la vna

²⁷ Un inventari de les possessions de May a la casa del Carrer de la Cucurella el dissabte 13 de gener de 1532 cataloga «vna viola gran ab sa caxa de fust ab pany y clau» (Bellolell Martínez, 2011, II: 423). Açò pot ser o no ser el mateix instrument inventariat post mortem a la seua casa el dissabte 24 de juliol de 1546: «vna viola ab lo manec obrat de negre ab vna de hormone de locs gran que es», trobat en un cofre separat de la seua caixa que per eixe motiu sembla estar caient a trossos: «una caixa de viola ab un scut enmig del cuberto de part de dintre ques en la vora y en mig negre molt dolent» (Bellolell Martínez, 2011, II: 495).

²⁸ «Item un libre de stampa cubert de pergami intitulat de letra vermella Libre de musica e un alter libret de stampa cubert de carto sense cuyro ques Boesius De Consolatione» (Bellolell Martínez, 2011, II: 589); «Item quatre libres de forma de cuarto cibert de carto ... e un libret petit cubert de carto de tsata que en la primer fulla diu cansons di... [page torn]» (Bellolell Martínez, 2011, II: 550).

²⁹ Heredia també tenia una pintura del que semblaria ser la dansa a la manera francesa («lo quadro de ballo francesos»).

la abundància y l'altra vna dama ab vna viola».³⁰

El nombre (al voltant de cinquanta) i la gama de pintures a l'estudi d'Heredia solament suggereix que ell pot haver estat un col·lector absolutament de discerniment. L'inventari post mortem del advocat Francesc Queralt, que data aproximadament del mateix període (1578), també revela una col·lecció substancial i variada de pintures i tapisos a la seua casa en el Carrer del Banys Vells prop de l'església de Santa Maria del Pi (E-Bahp 409/83). Desafortunadament, la majoria de les descripcions són generalitzades –per exemple, un tapis amb una font al centre pot ser una representació d'un Jardí de les Delícies– però una cortina de tapisseria especificava la imatge de gent fent música (ballant?) amb una pandereta («altra portatera ab personatges qui fan musica di temborino»). Mentre els interessos musicals d'Heredia, fora de les seues obres, són desconeguts, Queralt posseeix diversos llibres polifònics que es van vendre en subhasta, incloent un joc de luxe de quatre fullets («quatre librets de cant coberts de cuyro vermell dins vna bossa de seti fals a m^o hieronim Cardona» per 16 *sous*), així com altre llibre únic («vn llibre de cant» quatre *sous* a Joan Furtit), suggerint una participació activa en la música per part de l'advocat.

Dos notaris de Barcelona que posseïen pintures musicals també posseïen guitarres, mentre el *magisteri* Clemens Jorda tenia una vihuela/viola en el seu cas que es va vendre en subhasta a Joan Osorri per el preu relativament alt de 31 *sous* (E-Bahp 342/47).³¹ L'inventari de les possessions de Jorda començà el dissabte 19 de maig de l'any 1554 i, com altres ciutadans barcelonesos de les classes professionals, va mantindre una ampla gama de pintures al seu estudi, algunes d'elles devotes (Maria Magdalena, Sant Joan, Crist Crucificat), però una altra proporció dels quals eren seculars, incloent retrats d'una dama, un papa i un cardenal (tots no especificats), una visió de Jerusalem, Venus i Cupido, un nu («vna dama nua ab vn braguer») i tal vegada un *vanitas mundi* («vn minyonet petit recolsat vb vn cap de mort»).³² Tres tapisos foren guardats en una habitació que donava al carrer: un rei que portava una corona i sostenia una espasa; la història de Jason i Medea; i figures fent música («vn drap de ras gran de personatges que fan musica»). Aquest últim es va descriure en mal estat («ja dolent») i no sembla haver estat subhastat. Els molts llibres de Jorda inclogueren la *Metamorfofi* d'Ovidi i la *Vision deleytable* d'Alfons de la Torre (que té un element musical prou fort), una còpia dels Evangelis i la *Vita Christi* de Ludolf de Sajonia; aquests, junt amb diversos articles de luxe i objectes d'art –incloent una figura d'alabastre de la Verge– el distingeixen com a un home professional del seu temps: relativament ric amb forts interessos devots i culturals que fou capaç d'entregar-se a la seua llar.

Els inventaris de les dues notaries de Barcelona comparteixen un perfil similar en termes de possessions. En novembre de l'any 1558, Antoni Bou tenia una dotzena de pintures al seu estudi (Moisés i els seus fills, el Gran Diluvi, la història romana, un retrat del rei de França i «fortuna de la mar»), junt amb una dama tocant un instrument («vna dama qui sta sonant») que quasi amb tota seguretat correspon a la pintura d'una dama que toca l'arpa («vna domitella ab vna arpa que sona») venuda en subhasta a Joan Jofre, fuster, per huit *sous* i un *diner* (E-Bahp 389/102). El nombre considerable de llibres a l'estudi de Bou incloïa els toms legals esperats, així com la barreja eclèctica ja vista a l'estudi de Jorda: el *Llibre dels angels* de Francesc Eiximenis, un breviar, les obres de Petrarca i un cançoner («vn libre de cansons vell»). La «guitarra de fusta sense cordes» de Bou es conservava en

³⁰ L'exactitud –o d'altra manera– en l'ús del lèxic musical per els diversos notaris i escrivans notariais involucrats al procés d'inventari i subhasta de possessions és altra variable en la interpretació de la seua documentació (Knighton 2016).

³¹ És impossible saber si els mateixos notaris tocaven o cap altre membre de la seua casa, però el so de la guitarra segurament era escoltat en les seues cases.

³² Açò podria haver estat el «memento mori» (12 *sous* i 6 *diners*) o, tal vegada més probablement, «do triumpho de la mor[t]» (20 *sous* i 6 *diners*) venut en subhasta el 3 de setembre de l'any 1554 a mossèn Çacosta i mossèn Joan Castello respectivament.

una habitació que donava al Carrer S. Pere de les Puelles, amb roba variada, or i joieria, pintures religioses, un gran llibre d'hores per a una dama («vnes hores grans de dona»), un crucifix amb un crani a la base i un tapis amb la Salutació de la Verge. En general, l'inventari de les possessions de Bou suggereix un perfil més devot, menys humanista que els altres inventaris discutits anteriorment i, així doncs, pot ser considerat com el més característic de la seua època.

Més tard, al 1635, trobem que el *jurista* Jeroni Palmerola tenia una gran col·lecció de pintures (44) i tapissos (12) a la seua casa del Carrer de la Porta Ferrissa [E-Bih, Notarial 1 (Inventaris), 52; Carbonell i Buades 1995: 148]. Algunes d'elles, com la imatge de Santa Cecília decorada en eben, pertanyia a la seua dona. Típicament, si Santa Cecília estava representada per un orgue en aquesta pintura, no es menciona, però els instruments presumiblement figuraren a la sèrie de dotze xicotetes pintures a l'oli de músics («dotze quadros petits de oli que son vns musichs»). Aquests foren venuts en subhasta el 31 d'octubre de l'any 1635 a Francesc Aguilà per dos *lliures* i huit *sous*, un preu que suggereix que eren de considerable qualitat. La vella guitarra de Palmerola («vna guitarra ja vella») es va vendre a Pere Pujol per sis *sous* (un preu prou normal per un instrument ordinari o vell) el 19 d'octubre. Una alta proporció de pintures i tapisseries de Palmerola representava temes seculars, que poden reflectir un canvi cultural més general a la primera meitat del segle XVII, tenint una sèrie de particular interès ací: els cinc sentits o «sentiments corporals»). No es dóna una descripció detallada, llevat que les figures al·legòriques eren femella i estaven pintades en oli («dos quadros que son dos dones y lo hu dells es lo sentiment del gusto y lo altro de hoir al oli») i tota la seqüència fou venuda a Francesc Oller per dos *lliures* i cinc *sous*. Encara que no s'especifiquen cap instrument o un altre element musical, és probable que aparegueren, com en la cèlebre seqüència de Jan Breughel el Vell i Rubens (1617-18), ara al Prado de Madrid. Una vegada més, aquest tema per excel·lència barroc es troba també a principis del segle XVI, per exemple entre les possessions de Lucrecia Farrera: «sinch quadros de lo sinch sentiments corporals» [E-Bih Notarial (Inventaris), 1, 20]. Poc se sap sobre Lucrecia excepte que ella era la vídua de Gabriel Farrer, professió del qual no es dóna. Altres quadres de la seua casa al moment de la seua mort incloïen el Judici de Paris i un de «dos dames y dos galanes»; els quals poden haver tingut elements musicals. Ella també posseïa uns anells d'or i perles i sembla haver estat prou còmodament fora de la viudetat.

Probablement siga cert que les referències a la iconografia musical que figuren entre els *objets d'art* als inventaris post mortem de l'època llancen més preguntes de les que responen, en part perquè el grup de control és tant reduït i en part perquè els inventaris notarial només tractaven de donar la més breu descripció per poder identificar l'objecte que es vendria posteriorment a la subhasta. Aquest pragmatisme descriptor és, per suposat, molt frustrant per a l'historiador cultural. No obstant això, inclús l'escassa quantitat de dades arreplegades ací pot començar a donar una idea més clara de la gama del *imaginarium* musical que decorava les parets de les cases dels ciutadans de Barcelona. Açò incloïa, però anava molt més enllà de les representacions devocionals quasi omnipresents de certs sants, àngels i escenes bíbliques específiques que havien adquirit un element sònic simbòlic, exemples dels quals sobreviuen en esglésies i galeries d'art hui en dia. Els passos preliminars cap a l'anàlisi temàtic de les obres perdudes que s'exposen ací mostren que les pintures o tapissos de músics, d'un grup de cantants que interpreten la polifonia vocal o de cant a les dames que toquen el llaüt, tendeixen a pertànyer als alts nivells de la societat, en particular a les classes diplomàtiques i professionals, es a dir, als més adinerats per adquirir una col·lecció d'obres d'art. Aquells ciutadans de Barcelona que colgaven imatges musicals a les parets de les seues cases també tendiren a posseir altres articles musicals com instruments o llibres de música; aquells que posseïen imatges musicals seculars també tendien a posseir altres obres d'art amb temes seculars. Si les representacions de senyores amb llaüt (o «violàs») formaven part d'un consumisme cultural internacional

obertament obert als viatgers rics com als diplomàtics i que, aleshores, circularen com elements de segona mà a través de les ventes de subhasta queda pendent de resposta. No obstant això, la presència a Barcelona d'imatges musicals de diversos tipus està ben testimoniada, el que suggereix que hi havia un cert sentit d'estima per aquestes obres. Investigacions addicionals poden ajudar a dilucidar el complex de variables i desconeixements, però inclús aquesta informació limitada comença a donar alguna llum sobre l'aspecte visual de l'experiència musical a la ciutat en el període modern temprà.

Bibliografia

- ÁLVAREZ CLAVIJO, María Teresa & MATEOS GIL, Ana Jesús (1996): «La biblioteca de Miguel Climent Gurrea, protonotario de la Corona de Aragón (1563)», in *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 65: 99–130.
- BALLESTER, Jordi (1990): «Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», *Revista de Musicología*, 13/1: 123–201.
- ____ (1993): «Iconografía musical en la pintura catalano-aragonesa», *Revista de Musicología*, XVI/6: 3263–77.
- ____ (1995a): «Iconografía musical a la Corona d'Aragó (1350-1500)», Ph.D. thesis, Universitat Autònoma de Barcelona.
- ____ (1995b): «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 16th Centuries», *RIdIM/RCMI Newsletter*, 20/1: 29–36.
- ____ (1997): «La cornamusa y el pastor en la iconografía catalano-aragonesa de los siglos XIV y XV», *Revista de Musicología*, 20/2: 811–31.
- ____ (2002): «Fonts iconogràfiques: pintura i música a la Corona d'Aragó entre els regnats de Pere el Cerimoniós i Ferran el Catòlic», in *Fuentes musicales en la Península Ibérica / Fonts musicals a la Península Ibérica*, ed. Maricarmen Gómez and Màrius Bernadó, Lleida: Universitat de Lleida, pp. 425–65.
- ____ (2004): «Representations musicals en la pintura catalana del segle XVI», *Revista Catalana de Musicologia*, 2: 53–61.
- ____ (2005a): «Inventaire de peinture catalane du XVIe siècle à sujets musicaux», *Musique-Images-Instruments*, 7: 196–220.
- ____ (2005b): «Modelos europeos en la iconografía musical del Renacimiento catalán», *Revista de Musicología*, 28/2: 1123–33.
- BELLSOLELL MARTÍNEZ, Joan (2011): «Miquel Mai (c.1480-1546). Art i cultura a la cort de Carles V», PhD thesis, 2 vols, Universitat de Girona.
- CARBONELL i BUADES, Marià (1995), «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins ca.1575-1650», in *Estudis i documents del Arxiu de Protocols*, XIII: 137–190.
- DURÁN i SANPERE, Agustí (1975): «Miquel Mai col·leccionista d'art», in *Barcelona i la seva història*, 3 vols, Barcelona: Curial, III: pp.348–61.
- ESCRIVÀ LLORCA, Ferran (2015a): «Eruditio, pietas et honor: Joan de Borja i la música del seu temps (1533-1606)», PhD thesis, Universitat de València.
- ____ (2015b): «Power, Erudition and Musical Patronage in the Sixteenth Century: The Borja Dynasty and the Dukedom of Gandia», in *New Perspectives on Early Music in Spain*, ed. Tess Knighton and Emilio Ros-Fàbregas, Kassel: Edition Reichenberger, pp.176–87.
- ESPAÑOL, Francisca (2002-2003): «El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardinal Joan de Casanova (British Library, Ms. Add. 28962)», in *Locvs Amoems*, 6: 91–114.
- ESTEVE, Vanessa (2009): «Instrumentos musicales en la representaciones de la Virgen de Montserrat», in *Revista de Musicología*, 32/2: 269-85.
- FATJÓ GÓMEZ, Pedro (1993): «Aproximación a una élite institucional de la Catalunya moderna: Los capitulares de la Seo de Barcelona en el siglo XVII», in *Pedralbes: Revista d'Història Moderna*, 13/2: 149–62.
- GARRIGA, Joaquim (1989): «Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de Virtuts a la “col·lecció” de Miquel Mir», in *D'Art*, 15: 35–66.
- KREITNER, Kenneth (1995): «Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth-Century Barcelona», *Early Music History*, 14: 153–204.
- ____ (2012): «The Ceremonial Soft Band of Fifteenth-Century Barcelona», in *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, ed. M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo and Leofranc Holford-Stevens, Turnhout: Brepols, pp. 147–54.
- KNIGHTON, Tess (2006): «Libros de canto: the Ownership of Music Books in Zaragoza in the Early Sixteenth Century», in *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, ed. Iain Fenlon and Tess Knighton, Kassel: Edition

- Reichenberger, pp.215–40.
- ____ (2016): «Musical Instruments in the Domestic Sphere in Early Modern Barcelona», in *Els sons de Barcelona a l'Edat Moderna*, ed. Tess Knighton, Barcelona: MUHBA, pp.131–51.
- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión (2014): *Artes de canto en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del Arte de canto llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*, Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- MOLINA i FIGUERAS, Joan (1999): *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalane*, Murcia: Universidad de Murcia.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1996): «La colección de pinturas, tapices, dibujos, estampas y esculturas de Miguel Climent Gurrea, protonotario del Consejo Supremo de Aragón, y otros inventarios del siglo XVI», in *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 65: 131–64.
- NEWCOMB, Anthony (1987): «Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy», in *Women Making Music: The Western Tradition, 1150-1650*, ed. Jane Bowers & Judith Tick, Urbana: University of Illinois Press, pp. 90–115.
- PEÑA, Manuel (1994-1995): «Los encantos y la circulación del impreso en Barcelona del siglo XVI», in *Estudis Castellonencs*, 6: 1047–56.
- ____ (1996): *Cataluña en el Renacimiento: Libros y lenguas*, Lleida: Editorial Milenio.
- ____ (1997): *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid: Ediciones Pirámide.
- RAMOS, Pilar (2015): «The Spanish Prohibition on Women Listening to Music: Some Reflections on Juan Luis Vives and the Jewish and Muslim Legacy», in *New Perspectives on Early Music in Spain*, ed. Tess Knighton and Emilio Ros-Fábregas, Kassel: Edition Reichenberger, pp. 418–32.
- SERRA DESFILIS, Amadeo (2013): «Historia de dos palacios y una ciudad: Valencia 1238-1460», in *Anales de Historia de Arte*, 23: 333–67.
- TERVARENT, Guy de (2002): *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, trans. José Maria Sousa, Barcelona: Ediciones del Serbal.

Tess Knighton

t.knighton@imf.csic.es

Tess Knighton posseeix màster i doctorat per la Universitat de Cambridge i va ser membre del Clare College, Cambridge, durant quinze anys abans de ser nomenat membre *Emeritus*. Des de maig de 2011 ha estat professora d'investigació ICREA a l'Institució Milà i Fontanals (CSIC) de Barcelona. Al juliol de 2012 va obtenir una Marie Curie Foundation Integration Grant per a un projecte de recerca sobre les músiques urbanes de Barcelona moderna. Els seus interessos de recerca abracen música i cultura al món ibèric del segle XV al començament del XVII, i ha publicat àmpliament en aquest àmbit. Va ser editra de la revista OUP *Early Music* de 1993 a 2009 i és editora de sèries *Studies in Medieval and Renaissance Music* per a The Boydell Press, a més de secretària del Comitè Editorial de *Monumentos de la Música Española*.

Cita recomanada

Knighton, Tess. 2016. “La representació de la música al context domèstic de l'Edat Moderna a Barcelona”. *Quadrivium, -Revista Digital de Musicologia* 7 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa]