

La iconografia com a font per a l'organologia medieval. Una altra mirada als àngels músics del Portal del Mirador de La Seu.

Francesc Vicens Vidal

La imatge de la música esdevé una de les fonts principals per a l'estudi dels instruments musicals de l'època medieval. La problemàtica de dita font està oberta al debat de com hem d'entendre la imatge organològica. Els diferents posicionaments al respecte no arriben al consens d'un criteri unificat que ens permeti interrogar la imatge de la música de la mateixa manera. En aquest article presentem un intent d'acostar principis metodològics aparentment enfrontats a partir de l'estudi de cas dels àngels músics del Portal del Mirador de la Seu. Per això hem dividit l'exposició en tres apartats: estat actual dels posicionaments musicològics respecte la iconografia musical, la lectura iconogràfica-iconològica del conjunt i la determinació de l'interès del conjunt en relació a l'organologia medieval.

Segons Howard Mayer Brown¹ una de les finalitats de la iconografia musical és la d'ajudar al coneixement de la història i a la construcció d'instruments musicals per tal d'aproximar-se al món de la interpretació musical amb rigor històric. A partir d'aquesta premissa, la iconografia musical és entesa com una disciplina auxiliar de la musicologia que serveix per desxifrar i interpretar les representacions de la música, dels músics i dels instruments musicals en les obres d'art. D'aquesta manera, les representacions artístiques esdevenen una font col·laborativa per a la música en el sentit que pot ajudar a conèixer la naturalesa dels instruments com objectes per a la interpretació dels repertoris medievals i renaixentistes.

Tot estudi musical que parteix de la representació plàstica com a principi d'aproximació a la font organològica requereix un posicionament reflexiu previ. Iconògrafs i organòlegs qüestionen la imatge de la música



(1) Brown, H.M. "Iconography of Music" a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* IX (1980), p. 11-18

centrant el debat en dos posicionaments aparentment contraposats: per una banda, els primers prenen l'entiment de la imatge de l'instrument com a concepte metamusical que sobrepassa la realitat del mer instrument, mentre que els organòlegs veuen en la representació plàstica de l'instrument la realitat de l'objecte organològic que representa.

La comunitat científica de la musicologia és testimoni dels ja coneguts posicionaments i discussions fetes al respecte que podem sistematitzar en dos corrents: pràctic (o "musical") i teòric (o "historicista").² Pel que fa al primer grup, pràctic, hem de destacar la tasca portada a terme per *luthiers* de construir rèpliques d'instruments a partir d'alguns models iconogràfics medievals que als ulls de l'espectador esdevenen més fiables pel seu aparent realisme i bon estat de conservació.³ A partir de la dècada dels anys vuitanta emergiren tota una sèrie de projectes col·lectius per tal de fer front la rigorosa tasca de reconstrucció de programes iconogràfics musicals complets. El del Pòrtic de la Glòria de la catedral de Sant Jaume de Galícia és l'exemple pioner que ha donat lloc a tot un corpus teoricopràctic extens per tal de legitimar la delicada tasca de reconstruir els instruments musicals que hi apareixen.⁴ A partir d'aquest projecte se'n derivaren d'altres tant per millorar les qualitats sonores de les primeres reconstruccions com per investigar altres fonts iconogràfiques d'àmbit gal·lec.⁵ Pel que fa al segon grup, teòrics, la imatge representada respon a criteris que s'allunyen de qualsevol objecte real i fan passar per tela de

- (2) López Calo, J.L., "El tratamiento organológico en España en el siglo XX. Principales aportaciones y líneas de investigación" a *Actas del Encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p. 39-69
- (3) Auguste Tölbbecke (1830-1919) fou un dels primers constructors d'instruments en fer rèpliques basades en models iconogràfics de les portades franceses de Moissac, Amiens o Saintes. Posteriorment cal destacar la reconstrucció dels instruments de la sala alta del castell de Puivert (Aude), alguns instruments del Portal Royal de Chartres i els de la portada de Moissac editats aquests darrers per A. Calvet a CALVET, A., *De la pierre au son. Archéologie musicale du tympan de Moissac*, Paris, 1999
- (4) López Calo, J. *La Música Medieval en Galicia*, A Coruña, 1982 / Idem, (ed.), *Los instrumentos del Pòrtic de la Glòria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, A Coruña, 1994, 2 / VILLANUEVA, C., (ed.), *El Pòrtic de la Glòria. Música, Arte y Pensamiento*, Universidade de Santiago, 1988.
- (5) PAIRI, Ch., *Instruments à cordes du Moyen Age, Actes du Colloque de Royaumont*, CERIMM, Fondation Royaumont, 1999, p.8-16 / PÉREZ, L., (ed.), *Instrumentos de corda medievais*, Lugo, 2000 / *Reconstrucción dos instrumentos do Pòrtic do Paraiso da Catedral de Ourense. Obradorio de Instrumentos*, Ourense, 1993, [textos de Miguel Ángel González, Celia Fernández Castiño, Manuel Brañas Méndez y Javier Garbajoy]

judici qualsevol intent de reconstrucció amb finalitats verídiques. Dins aquesta línia cal destacar la ponència de Cristina Bordas al *V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* en la qual anuncià la necessitat d'aprofundir en aspectes extraorganològics d'altres àmbits per arribar a interrogar de manera adequada les imatges d'instruments musicals.⁶ Aquests aspectes passen per l'estudi de les mentalitats de l'època, les vies d'influència cultural, l'anàlisi dels models iconogràfics, els procediments de treball dels artistes, etc. I advertia de la perillositat de concebre les representacions plàstiques com objectes reals tot i que suposen un avanç per a les tècniques de *lutheria* medieval. No obstant això, aquesta visió de la metodologia iconogràfica pren vigència en les propostes de treball de la musicologia anglosaxona des dels anys 70;⁷ aquestes aportacions proposen posicionaments d'anàlisi iconogràfic que van més enllà de la imatge per tal d'arribar al significat de l'obra. La vigència d'aquests debats s'ha vist en el *I Encuentro sobre instrumentos musicales. El sonido de la piedra*.⁸ En aquest encontre s'ha apuntat pel treball interdisciplinar, tot i que la ponència de José López Calo deixà constància de les dificultats donades a l'hora d'apropar postures entre iconògrafs i organòlegs.⁹ En tot cas, propostes com les d'Sverre Jensen o John Wright donen llum i solucions concretes en el diàleg entre la iconografia i l'organologia.¹⁰

- (6) Bordas, C., "Una presentación y otra mirada al Pòrtic de la Glòria" a *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Barcelona 25-28 octubre 2000, (ed. Begoña Lolo), Barcelona, Sedem, 2001, p. 1.227-1.242
- (7) BAUWESSE, A., "Reflections on methods and methodology in Music iconography" a *Music in Art* XXVI-1-2 (2000), p. 33-38 / MAWER BROWN, H., "Iconography of music" a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (ed. Stanley Sadie) IX (1980), p. 11-18 / MCKINNON, J., "Musical iconography: a definition" a *Rhythm/Newsletter* IV/2 (1977), p. 15-17 / *Ididem*, *Iconography, Musicology in the 1980: Methods, goals*, New York, 1982, p. 79-93 / SEEBAS, T., "Music iconography" a *The New Grove Dictionary of music and musicians*, (ed. Stanley Sadie) XXII (2001), p. 54-71 / WINTERWITZ, E., *The iconology of music: potentials and pitfalls*, New York, 1972, p. 80-90.
- (8) VILLANUEVA, C. (ed.), *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, Santiago de Compostela, 2005
- (9) López (2005), *opus cit.*, p. 41-42
- (10) Jensen, S., "Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual" a *Actas del Encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p. 325-346 / WRIGHT, J., "Medieval fiddles: the lost voices restored? A worthwhile illusion" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales*, p. 281-304

En tot cas, tota imatge musical interrogada amb interès musicològic topa amb un seguit de dificultats que comporten la imatge plàstica medieval: des de l'adequació de la figura al marc arquitectònic, l'habitual visió unilateral o bidimensional de la figura, l'estat de conservació, possibles alteracions en processos de restauració, etc. Tot això fa que la qualitat i la precisió tècnica dels models organològics que presenten les obres sigui sovint desigual. Això ens convida a emprendre l'anàlisi iconogràfic amb cautela i a no ser taxatius amb totes les representacions d'instruments de la mateixa manera. Dit això, centrem aquest article en un estudi de cas basat en el cicle d'àngels músics del Portal del Mirador: "Per la simplicitat de línies i la bona factura" - diu Jaume Sastre - "l'any del corrent decoratiu dels models francesos l'obra ha estat motiu d'interès per a arquitectes, escultors i historiadors de l'art, no només perquè s'hi conjuguen perfectament ambdues vessants artístiques, sinó perquè en la construcció intervingueren els més prestigiosos i destacats artistes gòtics que actuaren a les Illes".¹¹ Seguint amb les directrius de l'autor esmenat hem de dir que el ric repertori organològic del conjunt del Mirador també ha suscitat l'interès de musicòlegs i estudiosos de la música per ser, segurament, el millor mostrari d'instruments musicals medievals que podem trobar a l'escultura gòtica mallorquina.¹² Els instruments musicals que en aquest conjunt es representen difícilment els podem associar als tipus d'agrupacions conegudes a l'època medieval ja que no era habitual que els compositors especifiquessin el tipus d'instrumentació amb què havien de ser interpretades les obres. Així, la sorprenent precisió dels models que en el Portal del Mirador es representen ens conviden a plantejar-nos si podrien estar inspirats en models reals. Així i tot, la identificació de cada instrument a partir de la descripció formal de l'objecte creiem que no pot ser aïllada del seu context iconogràfic, perquè és allà on resideix el

(11) Sastre, J. *La Seu de Mallorca* (1390-1430). *La prelatura del bisbe Lluís de Prades i d'Arenós*, Palma, 2007, p. 226.

(12) Caronell, X., "La música a la Seu" a *La Seu de Mallorca. Aina Paqual (coord.)*, Palma, 1995, p. 297-325 / Iden., *Imatge de la música en les Illes Balears*, Palma, 2004, p. 94-103 / ESTEVE, J. J. & MENZEL, C., "Iconografia musical de los siglos XIV y XV en la catedral de Mallorca" a *Music in Art XXVII* (2002), p. 68-78 / ROTGER, J. & ALONSO, J. I., *De Jorgars e Ministris*, Palma, 2007, p. 197-211.

variable sentir de la representació. Durant l'època gòtica és sabut que la importància de l'instrument musical molt sovint resta en el simbolisme de les formes geomètriques de determinats models que presenten rosasses ornamentals, com és el cas del llaut o el saltiri tipus trapezoidal. Aquest valor es desprèn de la numerologia medieval que dota de contingut teològic la forma triangular així com el nombre 3, o el nombre 10.¹³ Per tant, alguns dels instruments musicals que aquí estudiem són susceptibles d'una doble lectura: per una banda com objectes organològics, i per l'altra com a conceptes teològics.

El cicle iconogràfic del Portal del Mirador ens presenta un programa inspirat en el simbolisme sonor de tipus apocalíptic la concepció musical del qual ve protagonitzada per dues imatges sonores contraposades: els àngels amb les seves trompetes que obren els cataclismes apocalíptics, i els àngels portadors de cordòfons i aeròfons com a signe de lloança celestial i eterna.

El primer grup, obra de Jean de Valenciennes,¹⁴ està format pels set àngels trompeters (sonadors de quatre botzines i tres trompetes) els trobem situats entre els murs laterals del Portal i a la part superior, tres a cada costat, i un darrer àngel ubicat discretament a la part superior de les arquivoltes sense trencar l'asimetria del nombre (3+1+3). Més a baix, just a la zona del timpà, l'escena del Sant Sopar sota una representació de Déu com arquitecte apareix flanquejat per sis àngels. És a cada banda d'aquesta escena que observem l'arquivolta dels àngels músics formant una autèntica orquestra divina amb tot tipus d'instruments, mostrant-nos una lògica distribució entre instruments cordòfons i aeròfons. Els cinc àngels de la dreta són tots sonadors d'instruments de vent (fent

(13) Ajustis valors numèrics els veurem directament relacionats amb instruments com el saltiri de 10 cordes (*psalterium decem cordarum*). Així, les fonts dels Sants Pares ens mostren com les 10 cordes del saltiri són una referència als deu manaments.

(14) Jansen, S., "Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual" a *Actas del Encuentro sobre Instrumentos Musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p. 325-346 / WRIGHT, J., "Medieval fiddles, the lost voices restored? A worthwhile illusion" a *Actas del Encuentro sobre Instrumentos Musicales*, p. 281-304.

la lectura de dalt a baix tenim flauta travessera o xabeba si utilitzem la nomenclatura de l'època, flauta dolça de tub cilíndric, el següent instrument ha desaparegut, el següent porta una xeremia o cornamusa, i el darrer també ha desaparegut però presenta uns trets idèntics als del tercer àngel instrumentista). En canvi, al costat esquerre trobem cinc àngels més, quatre porten cordòfons i el cinquè un orgue (el primer porta un llaüt, el segon una viola de braç, el següent sembla que faci sonar un salteri gòtic de grans proporcions, el penúltim àngel músic porta un llaüt i el darrer du un orgue del qual s'ha perdut tres quartes parts). El cicle continua al mainell amb la representació de Maria amb el Nin, Nostra Dona de la Seu, i a la part inferior del mainell trobem el tercer conjunt d'àngels músics del Portal. Aquesta part, esculpida per Pere Morey c.1380-1393¹⁵, ens presenta una agrupació instrumental formada per quatre cordòfons i un instrument de percussió. D'esquerra a dreta tenim en primer lloc un àngel sonant una mandora de tapa piriforme i cinc cordes visibles, a continuació un instrumentista de rabell de petites dimensions tocat en posició ascendent, a continuació un llaüt de tapa oval, el penúltim subjecta un cercle sense membrana amb plaques circulars vibràtils i el darrer sona un instrument tipus llaüt.

Als costats de la porta i del mateix autor, a la mateixa alçada de Maria els sants Pau i Pere tanquen el programa iconogràfic.

La distribució del programa del Portal en dos espais ha portat a Xavier Carbonell a veure-hi una divisió entre l'humà i el diví. "A l'espai inferior, regit per Maria i especialment per la redempció de Jesús, el nou home o nou Adam, es fa present mitjançant l'Eucaristia fins als temps escatològics finals. Per damunt, l'espai diví - Maria i l'Eucaristia són els intercessors entre ambdós àmbits -, l'indret on "viuen" i celebren eternament gloriosos els precursors, sants i, sobretot, les entitats angèliques orgànicament

(15) Jensen, S., "Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p.325-346 / WRIGHT, J., "Medieval fiddles, the lost voices restored? A worthwhile illusion" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales*, p.281-304

jerarquitzades a l'entorn de la presència divina.¹⁶ Aquesta confrontació musical entre espai humà i diví, ens situa davant la tradició exegètica que veu en la tuba la crida al Judici de les ànimes, vers l'adoració de l'Anyell músic, representat en el timpà en l'escena del Sant Sopar, dels àngels amb els seus instruments musicals de la lloança divina. El text apocalíptic ens explica que amb cada toc de trompeta esdevenia un cataclisme (Ap.VIII,6). D'aquesta manera la tuba apocalíptica està associada a esdeveniments negatius que bíblicament s'inspiren en les plagues d'Egipte.¹⁷ A cada toc es desencadenaran cataclismes, senyals inequívocs que la fi és a les portes. Igualment, la tuba crida la totalitat de l'Església - representada a l'arquivolta interior pels patriarques David, Ezequiel, Jeremies, Isaïes i Daniel, i els profetes Moisés, Saül, Isaac, Jonàs i Abraham - a rendir comptes al Judici mentre els àngels entonen càntics de lloança per alabar El primer redimint que, pel sacrifici de l'Anyell, ha estat glorificat. El so de la paraula divina equiparat a una tuba -com veiem a Ap.IV,1... et vox prima quam audivi tamquam tubae loquentis - traspasà el significat justicier de l'escena per establir una relació entre paraula de Déu i tuba com a símbol de la predicació i la revelació.¹⁸ En aquest sentit, la diversitat tipològica d'instruments que porten els àngels músics de l'arquivolta del Mirador ens situen davant diferents tipus de lectura que ens permet relacionar el conjunt amb diferents tradicions artístiques: en primer lloc el sentit literari d'arel exegètica, en segon lloc la tradició iconogràfica de la lloança celestial, i en darrer terme la funció social del fet d'honorar extrapolada al plañol diví. Pel que fa a la primera lectura hem de dir que el pensament

(16) Jensen, S., "Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p.325-346 / WRIGHT, J., "Medieval fiddles, the lost voices restored? A worthwhile illusion" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales*, p.281-304

(17) Jensen, S., "Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p.325-346 / WRIGHT, J., "Medieval fiddles, the lost voices restored? A worthwhile illusion" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales*, p.281-304

(18) Jensen, S., "Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p.325-346 / WRIGHT, J., "Medieval fiddles, the lost voices restored? A worthwhile illusion" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales*, p.281-304

medieval, cap al segle XIII, promocionà un canvi espiritual a partir de l'apropament de la imatge divina, representada de manera idealitzada i naturalista que possibilità uns codis de representació que testimoniaven la joia espiritual a la terra.¹⁹ D'aquesta manera, els cors angelicals es convertiren en un autèntic miratge de l'alegria interior sistematitzada pels tractats d'angeologia que des de sant Dionís i sant Gregori arribaren al segle XIV de la mà de Ramon Llull (*Arts Angelica*, 1227) i Francesc Eiximons (*Llibre dels Àngels*, 1392). Aquest darrer autor fa al·lusions a la jerarquia que segueix l'ordenament social dels homes com a conseqüència dels àngels segons el qual, els àngels estan classificats en ordres superiors i inferiors, i entre ells circula una corrent cinèrgica que es denomina "harmonia". En aquest sentit l'harmonia es presenta de manera abstracta com la manifestació sensible d'un món basat en l'ordenació classificatòria dels diferents ordres. L'ordenació jeràrquica que ens exposen aquests dos tractats situen els àngels músics en els darrers graons de l'ordre còsmic, precedit pels Seràfins, Querubins, Trons, Principats i Arcàngels. En aquests tractats els àngels són presentats com els encarregats de lloar la divinitat de Déu i de Maria mitjançant el cant i la música. És per això que molt sovint les representacions marianes es representen amb estols angelicals sonant tots tipus d'instruments.²⁰ Molt sovint veim com aquest valor d'adoració divina mitjançant la música celestial que caracteritza els cors d'àngels, es tradueix iconogràficament en un tipus de representació idealitzada que es dona com a constant iconogràfica en totes les figures del Portal. A la segona meitat del segle XIV la tradició de contingut moral i la de contingut social conflueixen en una cultura lletrada i el contingut platònic se suma a l'escolàstic i a l'aristotèlic. Al segle XIV trobem una insistència en presentar àngels músics. Aquest fet és atribuït a un gran

(19) Jansen, S., "Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p.325-346 / WRIGHT, J., "Medieval fiddles, the lost voices restored? A worthwhile illusion" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales*, p.281-304

(20) Jansen, S., "Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p.325-346 / WRIGHT, J., "Medieval fiddles, the lost voices restored? A worthwhile illusion" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales*, p.281-304

moviment de divulgació dels valors clericals en els medis urbans laics sobretot gràcies a l'acció de les ordres mendicants. Des d'aquests medis urbans es difon cap a les capes socials més elevades un tipus d'art religiós en el qual les figures protagonistes estableixen una relació directa i íntima amb el fidel. Aquestes tenen un caràcter humanista, intimista i anecdòtic que estaria directament relacionat amb els àngels músics del Mirador dels quals no n'hi ha cap d'igual. Cada escultura està treballada de manera individual amb trets personalitzadors cosa que ens apropa al naturalisme i exemplifica el caràcter humanista d'aquella societat. En aquest sentit, l'exegesi bíblica i la tradició iconogràfica italiana jugà un paper decisiu en la concepció musical del cor fent dels àngels músics un prototipus ideal de lloança. La veu de l'alegria suposa l'estat de gràcia que ve concedida als estaments superiors manifestant la joia de l'alegria interior. Per a Hug de Sant Víctor hi ha goig quan l'esperit concep una alegria inefable; d'aquí que sovint passen del jubilius del cor (laetitia) al jubilius del cant (exultatio).²¹ Això explicaria que algunes de les imatges dels àngels músics del Portal, com els portadors de cordòfons especialment de llaut i viola d'arc, ens les mostren amb un somriure un tant amanerat.²² L'expressió plàstica d'aquest "esdevenir" es tradueix a partir de dos convencionalismes: la inquietant dinàmica del naturalisme iconogràfic i l'estatisme idealitzat de l'amanerament dels rostres. Ambdues propostes són el testimoni que els àngels participen de la gràcia divina en una funció laudatòria. Pel que fa a la segona lectura, la diversitat organològica com a signe d'alabança eterna pren el seu referent més immediat en la iconografia davídica. David, com a profeta es representa amb l'arpa a la primera dovella de l'arquivolta de patiarques. David ens proposa un model de lloança en base a un concepte iconogràfic de variació tipològica del terme cithara, que alhora

(21) Jansen, S., "Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p.325-346 / WRIGHT, J., "Medieval fiddles, the lost voices restored? A worthwhile illusion" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales*, p.281-304

(22) Jansen, S., "Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p.325-346 / WRIGHT, J., "Medieval fiddles, the lost voices restored? A worthwhile illusion" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales*, p.281-304

és l'instrument que el llibre dels salms ens presenta com instrument de lloança eterna. Aquest terme és interpretat per l'artista medieval com un genèric d'instrument musical on totes les famílies organològiques hi tenen cabuda per donar-li forma. Aquest tipus de representació té la seva justificació al salm 150,2-7. En aquest text apareix una gran diversitat d'instruments musicals en un context on la finalitat dels quals és la lloança divina.²³

La diversitat organològica és un signe inequívoc de lloança que d'un plaol social s'equiparen a una funció laudatòria divina. D'aquesta manera veiem com les manifestacions d'alegria més habituals que apareixen a la Bíblia després d'una gran victòria es corresponen amb la mateixa imatge del salm.²⁴ Així, David el gran lloador de Déu, segons l'Ap. V,5, se'n presenta com el rebrot que obrirà els set segells.

Finalment, la tercer lectura ens situa en la formació simbòlica del cor celestial que ens porta a establir paral·lelismes amb la funció social que tingué la música en els principals esdeveniments polítics. Des de la segona meitat del segle XII música i poder esdevenen un binomi estretament vinculat. Dulce Ocón ens fa notar com la música esdevé part essencial de la noció de cort en el món medieval desenvolupant una funció simbòlica; així, com major era el nombre de músics que acompanyaven qualsevol esdeveniment cortesà més importància i honor se li atribuïa. Aquesta autora, continua dient que d'acord amb els poemes medievals el binomi música-alegria és un veritable axioma ja que representen amb la música i el ball l'alegria i l'honor.²⁵ Si acceptem els pressupòsits d'Ocón, l'escena

(23) Jensen, S., "Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p.325-346 / WRIGHT, J., "Medieval fiddles, the lost voices restored? A worthwhile illusion" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales*, p.281-304

(24) Jensen, S., "Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p.325-346 / WRIGHT, J., "Medieval fiddles, the lost voices restored? A worthwhile illusion" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales*, p.281-304

(25) Jensen, S., "Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual" a *Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago. El sonido de la piedra*, (ed. Carlos Villanueva), Santiago, 2005, p.325-346 / WRIGHT, J., "Medieval fiddles, the lost voices restored? A worthwhile illusion" a *Actas*

laudatòria dels àngels músics que alaben a Déu i a Maria, esdevindria una extrapolació al plaol diví de la manera cortesana d'entendre el fet d'honorar i de lloar Així, mentre David, sens presenta com a model de lloança divina, pertinenent a la genealogia de Crist, els àngels amb instruments són el seguit de músics que alaben al Senyor dels Senyors i la totalitat de l'Església representada a les arquivoltes interior pels patriarques i profetes. D'aquesta manera la temàtica dels àngels amb els seus instruments vers els profetes i patriarques es manifesta mitjançant un discurs iconogràfic basat en la juxtaposició. Així, la jerarquia angelical queda plasmada en l'ordre còsmic corresponent entre la divinitat de Déu Pare i la preceptora Nostra Dona de la Seu.

En darrer terme podem observar com la narrativitat del discurs iconogràfic crea un sistema de significats a partir de la juxtaposició de les imatges. El conjunt esdevé una imatge divina de la Victòria celebrada per la lloança dels cors celestials. Crist redimit pel memorial del Darrer Sopar és glorificat per Maria i els sants i per la cort celestial de precursors i profetes. Cada un d'aquests registres inclou la seva pròpia orquestra celestial dins una narrativa iconogràfica de juxtaposició espacial: Maria amb el Nin és aclamada per cinc àngels músics ubicats a la part inferior del mainell, mentre que la representació de Déu arquitecte i l'escena del Darrer Sopar, que alberga el timpà, està custodiada per l'arquivolta d'àngels músics fent al·lusió a la música mundana i instrumental de la coneguda divisió boeciana.



Una vegada feta la lectura iconològica del conjunt ens disposem a interrogar els instruments musicals que hi apareixen des d'una perspectiva pragmàtica. Això és possible si triangulem les diferents formacions organològiques que al Portal es representen amb els testimonis literaris de l'època i amb els estudis d'historiografia medieval. La identificació dels instruments musicals de l'arquivolta del Portal del Mirador – que podem

del encuentro sobre instrumentos musicales, p.281-304

veure a l'annex I - ens porta a sistematitzar tres tipus d'agrupacions: en primer lloc, trompetes o tubes (aeròfons de doble llengüeta), en segon lloc aeròfons de bisell i en darrer terme cordòfons. Relacionat amb aquesta distribució Carmen Rodríguez relaciona les agrupacions instrumentals dels àngels amb la pràctica instrumental de l'època. Concretament, al seu estudi sobre els àngels músics en les representacions marianes d'allatament, la disposició instrumental més habitual correspon a un orgue portatiu i diversos cordòfons com per exemple la mandora, ellait o la fidula. Relaciona aquesta agrupació amb el verset del salm 150, *Laudate eum in choralis et organo*, i basant-se amb Durand de Mende anomena la tradicional associació de l'orgue al cor d'àngels per la seva representació del "principi concertant de la forces naturals".²⁶ La seva argumentació sobre la determinada agrupació d'aquests instruments, però, no queda determinada aquí sinó que s'agafa a la dicotomia d'*instruments de música baixa vers instruments de música alta* coneguda a l'època medieval. En aquest sentit, els instruments de *música baixa*, els cordòfons, eren els de sonoritat limitada, per ser sonats en espais de reduïdes dimensions i per exercir una funció social de privatitat i de cambra. I els *instruments de música alta*, els aeròfons, serien aquells d'una sonoritat més forta i dura, destinats a funcions civils, d'entreteniment i gaudi o militars, per ser sonats en espais oberts i amplis. De manera que la disposició organològica de l'instrumentari dels àngels músics del Mirador podríem dir que pren coherència amb determinades pràctiques musicals i que podríem associar amb el tipus de repertori propi tant de la *música alta* com de la *música baixa*. En aquest sentit, M^a. Carmen Gómez, al seu estudi sobre la música a la Corona Catalano-Aragonesa fa una descripció de la situació musical en el període comprès entre 1336 i 1442, període que coincideix amb el resultat de gran interès perquè basant-se en documents oficials de l'època constata aquesta divisió instrumental entre cordòfons i aeròfons, així com

(26) Rodríguez Siso, M. C. "Un ejemplo de iconografía musical: María Lactans y los ángeles en la Cataluña bajomedieval" *Cuadernos de sección Música IV* (1998), p. 7-34

les funcions a les quals aquests s'associen.²⁷ Per altra banda, l'estudi de Josep Rotger sobre els joglars al Regne de Mallorca reitera l'existència de les mateixes formacions de famílies instrumentals que apareixen al Portal anomenant:²⁸

En aquest sentit tot apunta que la imatge de l'instrument musical respon a una realitat de la pràctica instrumental, o si més no, que les tipologies dels instruments que es representen assumeixen funcions socials concretes.

Arribats en aquest punt hem de dir que la identificació iconogràfica de l'objecte organològic, en el cas del Portal del Mirador no contradiu la pròpia realitat simbòlica intrínseca al context de representació. En la nostra opinió, l'instrument alberga lectures complementàries que ens obliguen a interrogar l'instrument musical des d'un punt de vista interdisciplinari. La descripció detallada de la plàstica dels instruments musicals i de les posicions dels seus intèrprets sens dubte donarien pistes al constructor d'instruments i al luthier, però la definició de l'objecte organològic es troba amb una notable limitació, i és que la imatge, únic referent de l'objecte organològic, només se sustenta en base a l'ús de l'evidència artística o imatge plàstica.²⁹ De manera que el vertader significat de l'obra, i per tant de l'objecte organològic, resta en el seu context de representació.³⁰

(27) Gomez, M. C., *La Música en la Casa Real Catalano-Aragonesa. 1336-1442*, Barcelona, 1979

(28) ROTGER & ALONSO (2007), *opus cit.*, p. 197-211

(29) Mayer Brown recorda a l'estudiant d'organologia que ha d'estar alerta en usar l'evidència artística, tot i que encara ho ha d'estar més quan es tracta de l'època medieval, ja que el material artístic depèn enterament de la noció de realitat contemporània que l'artista vol representar. veure BROWN (1980), *opus cit.*, p. 11-18





(30) Per a un estudi de la tradició medieval de les temàtiques musicals que ens permetten veure la relació de significats d'un mateix instrument en relació al seu context de representació veure VICENS VIDAL, F., *Diabolus in Musica. Formes de pecat i redempció a la iconografia musical del romànic hispànic*, Palma, 2008




Annex I. Descripció iconogràfica dels instruments musicals³¹


| MURS LATERALS | |
|---------------|---|
| 1 Trompa | Aeròfon de la família del corn en forma de banya allargada; presenta una embocadura rudimentària i mostra el perfil hemisfèric. |
| 2. Trompeta | Instrument aeròfon de secció tubular allargada i recte. Acaba en un pavelló en forma d'embut. |
| 3. Botzina | Idem. Num. 1 |
| Trompeta | Aeròfon de tub cònic acabat en l'extrem més ample amb un reguix quasi esfèric. En la zona central del canó presenta una anella gruixuda. Presenta la posició de les mans sostenint l'instrument |
| 1 Trompa | Idem. Num. 1 |
| 2 Trompeta | Idem. Num. 2 |
| 3. Botzina | Idem. Num. 1 |


| ARQUIVOITA (secció dreta) | |
|---------------------------|--|
| 1. Flauta travessera | Instrument de tub cilíndric bastant gruixat. Probablement li manca un terç de la seva llargària. L'obertura del bui no està en la mateixa línia que la dels forats d'accio digital; segons ho demostren els dits i la posició de les mans del músic. Presenta unes mans amb els dits molt esveltats; gairebé desproporcionats. |
| 2. Flauta de bec | Instrument de tub cilíndric fragmentat i esquemàtica. Podem apreciar el forçic rectangular de l'embocadura i la inclinació del bisell. Una lleugera forma de bec s'insinua a l'extrem del bufador. |

(31) Per a la identificació organològica del Portal del Mirador hem seguit els estudis de Xavier Carbonell; veure CARBONELL (1995), *opus cit.*, p.297-325 i especialment CARBONELL (2004), *opus cit.*, p.94-103

| | | |
|---------------------------|---|--|
| 3. Instrument desaparegut |  | Instrument conservat de manera parcial. Presenta un bufador de grans proporcions lleugerament cònic i unit al sac sense el reguix característic de la nou. El sac presenta acaba en un coll gruixut i retorçut trencat en el punt on seria el braquer, que ja s'insinua amb un petit anell extrem. L'amplària del coll fa pensar que originàriament existien un bordó i fillos. L'absència de la nou en la part inferior del sac destinada al grall suggereix que aquest formava part del conjunt de tubs connectats amb el braquer. Així, bordons i roncadors compartien amb el grall un mateix distribuïdor del vent. L'àngel està representat amb les gales inflades mostrant l'acció de bufar. |
| 4. Xeremies o cornamusa. |  | ARQUIVOITA (secció esquerra) |
| 5. Instrument desaparegut |  | Aquest primer cordófon presenta una caixa piriforme allargada que s'estreny frontalment vers el claviler tot creant un espai trapezooidal llarg com a manec. La part inferior de la caixa presenta una tapa harmònica plana sobressortint del manec. El trapezi del manec no mostra cap traç perpendicular que mostri la presència de trasis. El claviler està bastit formant amb el manec un angle quasi de noranta graus i és un poc corbat en forma de falcó, acabant a l'extrem amb una testa tallada. Les clavilles estan inserides lateralment, mentre que les cordes no estan representades, però, ateses les dimensions del pont, creim que no podien superar el nombre de quatre. A la part inferior de la tapa harmònica podem veure mig tapat per la mà dreta de l'instrumentista un pont, frontalment rectangular i lleugerament arquejat. A la secció inferior de la caixa destaca un buid, peça que feia la funció de cordal on eren lligades les cordes. El cos inferior de la figura i el suport s'han perdut; resta el bui al marcs. La figura resta entronitzada per dues ales estriques cosa que li dona un aspecte molt majestuós. |
| 6. Llaut |  | |

| | |
|---|--|
|  | <p>La seva caixa té una forma rectangular cobrada en els cantons, més estreta en la zona propera al mànec i lleugerament entallada en els costats, més llargs dels laterals. El mànec neix de la caixa tot format en la seva cara un espai trapezoidal. El final del mànec està trencat, fet que ens impedeix estudiar el claviller. Els riscles que envolten la tapa harmònica mostren l'existència d'una tapa dorsal més o menys plana. Per damunt de les entallades de la caixa podem veure ben marcades dues obertures, una per a cada costat, retallades en forma de mitja lluna i encadrades per les puntes. Sota les boques acústiques, ja molt a prop de les entallades, queden les restes fragmentades de l'arc, gairebé desaparegut. Un petit pont rectangular està esculpint pròxim a la base de la caixa, la qual mostra un perfil conformat per la superposició de dos àmbits trapezoidals. Tres incisions representen un triple ordre de cordes que acaben lligades a un botó que sobresurt en el fons inferior.</p> |
|  | <p>Instrument de grans dimensions per cobrir bona part del pit i de l'abdomen de l'instrumentista. La caixa, formada per un fons pla i una tapa harmònica té la forma característica dels salteris europeus del segle XV i XVI. Això és, un salterí en forma de T per la superposició de dos cossos geomètrics: la part superior rectangular i la inferior trapezoidal amb els costats laterals allargats de manera corbada vers l'eix central de l'instrument. La tapa harmònica exhibeix dues obertures cobertes per rosellons calats amb un mateix disseny i de dimensions idèntiques. Al costat esquerre de la caixa està representada una doble filera de clavilles d'externs tallats amb la forma troncopiramidal. Simètricament oposats sobresurten els botons de subjecció de les cordes, que curiosament no estan representades. Segons el nombre de clavilles podem suposar un nombre de devuit cordes desplegadas horitzontalment i en angle respecte a l'eix de l'instrument. La mà esquerra situada damunt la part superior de la tapa harmònica presenta subjecta entre els dits anular i índex un objecte allargat i cònicament afilat a l'extrem proper a les cordes. No hi ha dubte que es tracta d'una forma poc freqüent de plectre amb mànec toca una viola de braç, l'arquet de la qual s'ha perdut. Es un instrument elaborat de manera molt subtil amb gran nombre de petits detalls.</p> |
|  | <p>La part frontal de la caixa és de silueta piriforme. El revers s'insinua bombat, mentre que la tapa i el mànec formen una unitat clara. La part que correspon al braç de l'instrument mostra frontalment una figura trapezoidal. El mànec acaba en sec tot doblegant-se el claviller en un angle molt tancat quasi recte. La tapa harmònica no mostra cap obertura de ressonància i en el mànec no podem apreciar trassos. En canvi queda clarament manifest un cordal port a l'extrem inferior de la tapa. L'àngel està esculpit en el moment d'afinar, punteja l'instrument.</p> |

| | |
|---|--|
|  | <p>Aquest instrument s'ha perdut tres quartes parts. Unes correques gruixudes pegenen del clatell del músic, una d'elles amb sivel·la, ben reforçades i destinades a sostenir amb unes anelles l'instrument col·locat perpendicularment al pit de l'àngel instrumentista. De l'orque només resta la part més propera al cos del sonador, la part superior dels quatre darrers tubs. Aquests, en dues fileres, estan en ordre decreixent. La caixa que guarda els salteris i altres mecanismes segurament tenia un perfil en forma de L. La base d'aquesta secció mobiliària de l'instrument no era plana sinó acabada en quatre peus, segons es pot deduir de l'extrem inferior del cos conservat.</p> |
|---|--|

| | |
|---|-----------------------|
|  | <p>MAINELL</p> |
|---|-----------------------|

| | |
|-------------------|--|
| <p>1. Mandora</p> | <p>Cordófon de tapa piriforme amb mànec curt acabat amb el claviller girat enere, tot formant un angle prou pronunciat. Sobre la tapa estan clarament marcades en relleu quatre cordes en canvi no presenta cap indicatiu d'obertura de ressonància.</p> |
| <p>2. Rabell</p> | <p>Cordófon de petites dimensions en posició ascendent. En la secció més baixa l'instrument ens mostra un perfil rectangular, no estan marcades les cordes, cap obertura a la tapa ni conserva l'arc. La part dorsal de la caixa és clarament bombada.</p> |
| <p>3. Llaüt</p> | <p>Cordófon de sis cordes puntejades de tapa oval lleugerament aplanada. Amb part del mànec mutilat podem deduir gràcies a la posició de l'àngel instrumentista que no n'hi manca gaire tros. La mà esquerra del sonador tapa els punts cordals i presenta, agafada entre els dits polze i índex i anular, un llarg plectre.</p> |
| <p>4. Cercle</p> | <p>Instrument construït a partir d'una circumferència sense membrana, amb plaques circulars instal·lades dins el marc.</p> |
| <p>5. Llaüt</p> | <p>Idem. Núm. 3</p> |

