



Universitat Autònoma de Barcelona

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

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

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



**L'ARPA I LA LIRA A MALLORCA:
ICONOGRAFIA, SIMBOLISME I RELACIÓ AMB LA POESIA
DE COSTA I LLOBERA I JOAN ALCOVER**

TESI DOCTORAL

Francesca Artigues Florit

Directors:

Jordi Ballester i Gibert

Antoni Pizà

Programa de doctorat Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2022

Als meus pares, Maria i Bernat, per donar-me el més important

Als meus fills, Jaume i Bernat, per ser com són

Al meu company de vida, Miquel Àngel, per ser-hi sempre

SUMARI

Agraïments	7
Resum	10
Abreviacions	13
Índex de taules	14
1. Introducció. Objectius i motivacions	15
2. Metodologia i fonts	21
2.1 Fonts bibliogràfiques	26
2.2 Fonts iconogràfiques	36
3. L'arpa i la lira	41
3.1 Definició dels instruments musicals	41
3.1.1 Definició de l'arpa	41
3.1.2 Definició de la lira	53
4. Representacions de l'arpa i la lira en la plàstica a Mallorca	59
4.1 L'arpa. Anàlisi i evolució	61
1r. Prototip de model d'arpa medieval oriental (segles XII-XIII-XIV)	61
2n. Prototip de model d'arpa medieval romànic (segles XIV-XV)	64
3r. Prototip de model d'arpa gòtica o renaixentista (segle XVI)	67
4t. Prototip de model d'arpa del segle XVII	68
5è. Prototip d'arpa barroca (segle XVIII)	70
6è. Prototip d'arpa com a motiu ornamental (segles XVII-XVIII-XIX)	73
7è. Prototip d'arpa romàntica (segle XIX)	74
8è. Prototip d'arpa dels segles XX-XXI	75
Observacions	76
4.2 La lira. Anàlisi i evolució	78

1r. Prototip de lira amb volutes a l'extrem dels braços	79
2n. Prototip de lira amb caixa de ressonància	80
3r. Prototip de lira amb base	82
4t. Prototip de lira sense base	84
5è. Prototip de la lira com a element ornamental o decoratiu	85
Observacions	86
5. Comparacions iconogràfiques. Imatges mallorquines i altres exemples en el context europeu	88
5.1 Observacions i recapitulacions sobre l'arpa i la lira a Mallorca i fora de l'illa	124
5.2 Síntesi de l'estudi iconogràfic	126
6. El significat simbòlic de l'arpa i la lira a la iconografia mallorquina: al·legories, àngels, santa Cecília, rei David, Orfeu, Apol·lo, muses i Nuredduna	131
6.1 Simbologia de l'arpa a la iconografia musical	132
6.2 Simbologia de la lira a la iconografia musical	134
6.3 Simbologia dels personatges amb l'atribut de l'arpa i la lira	138
7. L'arpa i la lira a l'obra poètica de Costa i Llobera i Joan Alcover	165
7.1 Introducció	165
7.2 L'arpa i la lira a l'obra poètica de Costa i Llobera	167
7.2.1 Apunts biogràfics de Miquel Costa i Llobera	167
7.2.2 Anàlisi i síntesi de l'aportació de l'arpa i la lira en la poesia de Costa i Llobera	171
7.3 L'arpa i la lira a l'obra poètica de Joan Alcover	174
7.3.1 Apunts biogràfics de Joan Alcover	175
7.3.2 Anàlisi i síntesi de l'aportació de l'arpa i la lira en la poesia de Joan Alcover	177
8. Simbologia de l'arpa i la lira en la poesia de Costa i Llobera i Joan Alcover	180
9. Conclusions	192

Referències bibliogràfiques	204
Annex 1. Catàleg de les fitxes iconogràfiques de l'arpa	227
Annex 2. Catàleg de les fitxes iconogràfiques de la lira	269
Annex 3. Catàleg dels poemes de Costa i Llobera	302
Annex 4. Catàleg dels poemes de Joan Alcover	340
Annex 5. Catàleg de figures	365
Annex 6. Enllaços de les figures	373

Agraïments

He d'agrair profundament la dedicació constant dels meus directors de tesi, Jordi Ballester i Antoni Pizà. Sense la seva entrega i confiança no hauria estat possible aquest treball. Jordi Ballester sempre ha estat molt generós i acurat en respondre els meus dubtes i qüestions, demostrant interès per les meves inquietuds i aconsellant-me en tot el procés, amb dedicació i encert. Mai em cansaré de donar-li les gràcies per la seva professionalitat, el seu temperament, sempre mesurat i equilibrat, i la seva correcció seriosa i afable a la vegada. Comptar amb la seva confiança i suport m'ha donat força i m'ha animat a seguir endavant en els moments de feblesa que solen aparèixer en un període de temps tan llarg.

A Antoni Pizà, he d'agrair-li l'acompanyament i guia constant en tot el procés, el seu coneixement, sempre agut i intel·ligent, ha estat molt important per a mi. Vull agrair-li les llargues converses, la dedicació totalment desinteressada en el tema de la tesi, així com els ànims i l'ajuda a tots els nivells. Per a mi, ells dos són els directors ideals per dur endavant una tesi. He de destacar, també, la complementarietat que s'ha donat entre l'un i l'altre en opinions, tasques i metodologies que, sense dubte, han millorat la qualitat de tota la feina que jo hagi pogut realitzar.

Vull donar les gràcies a Noemy Berbel, Bàrbara Sagrera i Francesc Vicens per dedicar part del seu temps a fer la lectura del treball. La seva generosa i desinteressada aportació a la tesi, tant en la part literària com artística, ha enriquit el treball fet.

No podré oblidar la bona disposició que M. Antònia Pinya ha demostrat en tot el treball de correcció i consell en matèria ortogràfica. Sempre ha estat generosa i disposada a ajudar-me en els articles i ressenyes que he anat realitzant. Igualment a M. Magdalena Brotons i Margalida Pons per la seva ajuda i col·laboració.

Sent un agraïment profund per Marta Bauzà pel seu temps i paciència en la seva aportació tecnològica i per les seves idees quant a l'estructura i maquetació de la tesi. La seva tasca sempre elaborada i acurada ha estat cabdal perquè aquest treball tingués un format més que digne.

He de fer una menció també molt especial per a Maria Mesquida per pensar en mi quan ha localitzat una imatge que creia que em podria interessar. Aquest treball s'ha completat, en part, gràcies a les seves aportacions.

A la cap del departament de Conservació de Patrimoni de la Catedral de Mallorca, Catalina Mas, vull agrair-li la seva bona predisposició i facilitats en els accessos a la informació i en l'aportació d'imatges procedents de la Catedral de Mallorca.

A tot l'equip que conforma el Fons Arxiu fotogràfic Mas-Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona per la seva professionalitat i amabilitat. Igualment agràida estic amb les persones responsables del Museu de Mallorca, Museu d'Art Sacre de Mallorca, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Catedral de Mallorca, Teatre Principal de Palma, Parlament de les Illes Balears, Museo del Prado de Madrid, esglésies dels diferents municipis de l'illa, col·leccions particulars, per donar-me permís a accedir i poder publicar les imatges que són el bessó d'aquesta tesi. A Mila Sánchez del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía per la seva bona disposició i efectivitat. Igualment a Alejandro Rivera del Pergamonmuseum de Berlin, així com a Denise Faïfe del Musée d'Orsay de París, per facilitar informació i accés a l'obtenció dels permisos de drets d'imatges.

Vull agrair, igualment, la generositat i la bona disposició de Pedro de Montaner per obrir-me les portes del Palau Vivot. Els exemples artístics i la informació que em va facilitar han estat de gran valor per completar l'anàlisi de les imatges d'aquest treball. A Aina Pascual també li vull agrair la seva generositat i favor en facilitar-me l'accés a l'arxiu fotogràfic del seu marit, Donald Murray. Gràcies a aquesta font podem comptar amb un gran catàleg iconogràfic de qualitat.

Aquesta tesi no seria el que és sense els consells, l'ajuda, el suport, les contribucions i aportacions de: Miquel Adrover, Joan Avellaneda, Maria Antònia Alabern, Maria Barceló, Andreu Bennàssar, Antoni Bennàssar "Dionís", Miquel Àngel Bennàssar, Catalina Cantarelles, Jaume Canet, Xavier Carbonell, Mateu Cerdà, Bernat Cifre, Bàrbara Duran, Ana Ferrer, Toni de la Mata, Melanie Mesquida, Rafel Nadal, Miquel Obrador, Francisca Orell, Joan Orell, Magdalena Palao, Miquel Pons, Ramon Rosselló, Bàrbara Sagrera, Tomàs Vibot, Antoni Vidal Ferrando.

A les meves amigues i amics: Catalina Adrover, Manel Barceló, Antònia Bennàssar, Eliane Caldentey, Maria Caldentey, Antoni Capó, Irina Cotselli, Esther Díaz, Juanjo Isasi, Glòria Julià, Francisca Nadal, Birgitta Nordfeld, Bet Oliver, Pep Lluís Oliver, Dolors Fuster,

Teresa Fuster, Catalina Ramis, Margalida Roca, Pepa Verdaguer, Jaume Sabater, Antònia Serra, Mónica Sevilla, Maria Tomàs, Jan Towers per escoltar-me, preguntar-me, demostrar interès en les meves dèries i sobretot per estar al meu costat.

Resum

El present treball és un estudi sobre la iconografia de l'arpa i la lira, dos instruments musicals presents en la plàstica des de l'època medieval fins al segle XXI. Veurem la representació d'aquests cordòfons en la pintura i en l'escultura a Mallorca i la relacionarem amb la poesia de Miquel Costa i Llobera i Joan Alcover i Maspons, ja que hem observat l'evocació reiterada d'aquests instruments musicals en la seva obra. Per altra part, l'anàlisi de la iconografia d'aquests instruments ens permet determinar una evolució morfològica de l'arpa i establir diferents tipologies de la lira. També constatem que a través de la seva representació es contribueix a desvetllar la capacitat d'aquests cordòfons de ser dotats d'un profund contingut simbòlic, manifestat també en la poesia. Hem advertit que gran part de la representació de l'arpa s'ubica en contextos religiosos, en conseqüència deduïm la forta influència del poder eclesiàstic. No obstant això, també és evident la influència de la cultura clàssica, perquè observem com, sobretot la lira, és un atribut que porten personatges mitològics i pagans. En tot aquest procés es demostra una idealització de l'arpa i la lira per part dels artistes, així com la còpia constant de models del passat. El doble comportament (morfològic i simbòlic) dels instruments estudiats ha estat comú en les civilitzacions més antigues i arreu d'Europa, Mallorca no és una excepció. En resum, en aquesta tesi analitzem la iconografia d'aquests instruments musicals, el contingut i el seu significat simbòlic per, a partir del segle XIX, vincular-ho amb la poesia de dos escriptors mallorquins: Costa i Llobera i Joan Alcover.

Resumen

El presente trabajo es un estudio sobre la iconografía musical de dos instrumentos musicales, el arpa y la lira en la pintura y la escultura desde la Edad Media hasta el siglo XXI. Veremos cómo aparecen las imágenes de estos cordófonos en la plástica en Mallorca y cómo los podemos relacionar con la poesía de Miquel Costa i Llobera y Joan Alcover i Maspons. Observaremos que estos escritores evocan el arpa y la lira en su obra. Además, el análisis de la iconografía de estos instrumentos nos permite apreciar la evolución morfológica del arpa, así como establecer diferentes tipologías de la lira. Por otra parte, descubrimos que estas imágenes poseen un profundo contenido simbólico, manifestado también en la poesía. Constatamos cómo la mayoría de las imágenes del arpa están vinculadas a contextos religiosos, de lo que se deduce una fuerte influencia del poder eclesiástico. No obstante, la influencia de la cultura clásica es evidente en las representaciones de la lira, ya que este instrumento es atributo de personajes paganos y mitológicos. En todo el proceso vemos como los artistas tienden a idealizar estos instrumentos en sus obras y a veces, las representaciones son copias constantes del pasado. El doble comportamiento de estos instrumentos (morfológico y simbólico) ha sido común en todas las épocas y en la mayoría de las partes de Europa, Mallorca no es una excepción. A modo de conclusión, esta tesis muestra el análisis de la iconografía de estos instrumentos musicales, su contenido, y cómo su significado simbólico se puede relacionar con la obra de dos escritores mallorquines, Miquel Costa i Llobera y Joan Alcover, ya que el arpa y la lira aparecen en su poesía.

Abstract

This work is a study of the iconography of the two musical instruments, the harp and the lyre, in the art of the Medieval Age up until the twenty first century. We will see the representation of the images of these string instruments in paintings and sculptures in Mallorca and how we relate them to the poetry of Miquel Costa i Llobera and Joan Alcover i Maspons, and we will observe how these musical instruments appear in their work. Furthermore, the analysis of the iconography of these instruments, allow us to notice the morphological evolution of the harp to establish different typologies of the lyre. We also realize that their images contribute to the discovery of the profound symbolic significance manifested also in the poetry. We see that most of the representations of the harp are in religious contexts, and for this reason we realise the strong influence of the ecclesiastic power. However, the influence of classical culture is also evident, because we observe that, especially the lyre is an attribute that mythological and pagan characters carry. In all the whole process, the artists show an idealisation of the harp and the lyre, and we can also see the constant copying of the models of the past. These two behaviors (morphological and symbolic) of the studied instruments have been common in ancient civilisations and all around Europe, Mallorca is not an exception. In conclusion, in this thesis we analyse the iconography of these musical instruments, their general significance and how their symbolic meaning links with the poetry of the Mallorcan writers, Costa i Llobera and Joan Alcover.

Abreviacions

aC	Abans de Crist
aprox.	Aproximadament
ARLU	Asociación Arpista Ludovico
BSAL	Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana
c	Cap
Ca	Cap a
Cm.	Centímetres
dC	Després de Crist
etc.	Etcètera
Fig.	Figura
MANN	Museo Archeologico Nazionale di Napoli
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya
NE	Nord-est
NY	Nova York
p.	pàgina
S.	Segle
SO	Sud-oest
SAL	Societat Arqueològica Lul·liana
St.	Saint
UAB	Universitat Autònoma de Barcelona
UIB	Universitat de les Illes Balears
USA	United States of America
Vol.	Volum
Trad.	Traducció

Índex de taules

Taula 1. L'arpa i la lira en els pobles de Mallorca	36
Taula 2. Llocs concrets on es localitzen l'arpa i la lira	37
Taula 3. Suports i tècniques de representació de l'arpa i la lira	38
Taula 4. Intèrprets i personatges amb l'arpa i la lira	39
Taula 5. Moments cronològics on aparèixen l'arpa i la lira	39
Taula 6. Esquema de l'estudi de l'arpa a Mallorca i fora de l'illa	127
Taula 7. Esquema de l'estudi de la lira a Mallorca i fora de l'illa	127
Taula 8. Obra literària de Costa i Llobera	169
Taula 9. La lira i l'arpa i el seu possible significat en la poesia de Costa i Llobera	172
Taula 10. Obra literària de Joan Alcover	176
Taula 11. La lira i l'arpa i el seu possible significat en la poesia de Joan alcover	178

1. Introducció. Objectius i motivacions

El present treball és fruit d'un llarg període d'estudi i d'investigació sobre un tema que m'ha aportat sensacions molt diverses. Pot ser molt satisfactori aconseguir un objectiu, però crec que ha estat més estimulant el camí que he anat fent per tal d'arribar-hi. Penso que tota investigació és un trajecte de llarg recorregut, moments bons, d'altres difícils. Arribar a argumentar una tesi com aquesta, interdisciplinari i basada en l'estudi de la iconografia, és arribar a un punt que costa de tancar, en el sentit que sempre poden aparèixer pintures o escultures localitzades en col·leccions particulars o llocs de difícil accés i, per tant, ja no podran formar part d'aquest treball. Tot i així, donar per acabada una tasca d'aquest tipus no suposa necessàriament un final, i ben segur en un futur arribaran estudis que ampliaran i enriquiran la feina feta.

Per altra part, he tingut la sort de comptar amb els meus directors de tesi, Jordi Ballester i Antoni Pizà. Persones d'un alt nivell professional i humà que m'han aconsellat durant tot el procés. Ells han cregut en aquest treball, i el seu interès i entrega ha repercutit augmentant la meva confiança a l'hora de seguir treballant en aquest projecte que, ben segur, també senten com seu.

Els motius pels quals m'he interessat per la representació de l'arpa i la lira, la seva simbologia i la relació amb la poesia són més de caire estètic que d'altra índole. La bellesa de les imatges, ja sigui a través de la iconografia ja sigui a través de la literatura, ha estat un potent incentiu. També la curiositat i l'emoció que es va experimentant en el descobriment de nous exemples iconogràfics i la formulació de noves hipòtesis que, en definitiva, van enriquant el contingut del treball, han estat una motivació més que engrescadora.

Per altra part, m'he fet les preguntes següents: Per què es representa la lira o l'arpa en la plàstica de gairebé tots els temps?, i per què els mots "arpa" i "lira" també apareixen sovint a la literatura? Més encara quan constatem que la lira ha deixat de tenir una funció pràctica en els repertoris musicals. És a dir, la lira no és un instrument usual a les sales de concerts, excepció feta d'aquelles sessions dedicades a la reconstrucció

històrica de repertoris antics. Tampoc, almenys a la cultura occidental, els compositors no acostumen a tenir repertori de música escrit per a aquest instrument.¹

També he de dir que vaig decidir-me per l'estudi de l'arpa i no d'un altre instrument perquè Xavier Carbonell (1952-2022) autor del llibre *La imatge de la música en les Illes Balears* (2004) m'ho va suggerir referint-se, concretament, a la quantitat de representacions que hi havia d'aquest cordòfon a Mallorca. Ell va treballar molt en aquest camp i intuïa les grans possibilitats de seguir-hi investigant. Jo, més tard, vaig optar també per estudiar la representació de la lira, decisió que vaig prendre quan vaig començar a descobrir que darrera la iconografia d'aquests cordòfons hi podria haver altres temes d'interès, com podia ser un significat no estrictament musical.

L'interès pel contingut simbòlic d'aquests cordòfons ha sorgit a posteriori, amb l'observació d'aquests instruments, com es manifestaven en la iconografia i la reiteració dels mateixos personatges amb els mateixos atributs, l'arpa i la lira. Per altra part, m'adonava de com la literatura, sobretot la poesia, pot contribuir a fomentar i enriquir aquesta significació simbòlica, per després, constatar que s'establien relacions i coincidències, unes connexions que, en definitiva em cridaven l'atenció i m'engrescaven alhora.

El títol de la tesi, per tant, fa referència a l'estudi i anàlisi de dos instruments musicals (l'arpa i la lira) i a dos poetes (Miquel Costa i Llobera i Joan Alcover). Per una part, aquest treball vol ser una anàlisi de les representacions de l'arpa i la lira com a instruments musicals, així com un estudi de la seva evolució organològica o tipològica a través de l'art. Per l'altra part, es tracta de descobrir el significat simbòlic d'aquests instruments en la iconografia i en la poesia, a més de la possible relació que es pot donar entre aquestes disciplines.

Si bé la iconografia analitzada abasta des de l'Edat Mitjana fins al segle XXI, l'estudi de la poesia és del segle XIX i centrada en dos poetes mallorquins, perquè a la seva obra es reflecteix un interès per aquests instruments anteriorment esmentats. De fet, els mots "arpa" i "lira" en l'obra literària de Costa i Llobera i Joan Alcover, semblen

¹ Del 6 al 8 de juliol del 2018 a la Fundació "la Caixa" de Palma va tenir lloc un curs amb el títol *El ritme que s'apodera dels homes. Orfeu i el poder de la música*. En una de les sessions vàrem poder veure lires i escoltar una *kithara* reconstruïda per Stefan Hagel. Podem veure l'exemple d'un enregistrament fet a Suècia d'aquests tipus d'instruments.

Vegeu a: [Ancient Greek Music](https://www.youtube.com/watch?v=4UWBo0rsuHU). <https://www.youtube.com/watch?v=4UWBo0rsuHU>.

tenir un sentit molt ampla i que, com aquesta tesi demostra, és comparable al que podrem trobar a la plàstica.

Per què aquests dos poetes i no uns altres? Costa i Llobera i Joan Alcover són dos escriptors que coincideixen a bastament a evocar l'arpa i la lira en la seva obra literària, resultat de la seva vinculació amb el món grecollatí i la propensió al mite. La simbologia d'aquests instruments, que es destil·la en la seva obra poètica, es pot relacionar amb els continguts simbòlics que es veuran en la iconografia musical a Mallorca, com demostrarà aquesta tesi. A més, els dos poetes tenen en comú altres aspectes que ara destacaré. Els dos varen néixer el 1854, ambdós varen fer un gran esforç de cohesió de la llengua catalana en el món cultural mallorquí utilitzant els recursos necessaris i propis per tal d'aconseguir aquest objectiu. Els dos poetes varen mantenir contacte epistolar i varen formar part de les reunions intel·lectuals que es feien en cases particulars, on la literatura i les inquietuds culturals i lingüístiques eren els temes de discussió. Els dos poetes s'admiraven mútuament i reberen influències literàries similars. Així mateix conformen, entre altres escriptors, el que s'ha anomenat Escola Mallorquina. Ambdós, també, varen tenir un paper destacat en la renovació de l'estètica dels Jocs Florals. Varen ser figures destacades del I Congrés Internacional de la Llengua Catalana (1906), una fita en la cultura catalana. Per altra part, Perelló (2011), que ha estudiat a fons l'obra dels dos poetes, apunta que la poesia de Costa i Llobera i d'Alcover, resulta difícil d'emmarcar, ja que es mou entre dos pols, el Romanticisme i el Classicisme. En la poesia d'ambdós poetes trobem reiterades referències a alguns instruments musicals, però la presència especialment de la lira i l'arpa manté un paper destacat al llarg de la seva obra. Per altra part, així com els artistes han continuat representant els cordòfons, sobretot la lira en les seves pintures i escultures, al llarg del segle XX i XXI, els poetes no han seguit la mateixa trajectòria. De fet, sembla que l'evocació de l'arpa i la lira en la poesia posterior al segle XIX, ha deixat d'interessar, ja que no hem localitzat un nombre destacable d'exemples que demostrin el contrari.

Després d'exposar tots aquests condicionants, crec que poder fer un treball interdisciplinari tenint en compte els estudis fets sobre aquestes poetes, i relacionar-los amb la iconografia musical i la simbologia, és motiu més que interessant per dur a terme la investigació.

El títol no fa menció explícita a la cronologia. La intenció inicial era centrar l'estudi al segle XIX per la relació que s'establirà entre la plàstica i la poesia d'aquest període, en l'evocació dels cordòfons. No obstant això, l'observació i l'anàlisi de la iconografia de l'arpa i la lira en un període de temps més ampli ens facilita una visió més profunda i acurada del seu l'estudi, com pot ser la seva possible evolució, la comparació entre estils artístics, la simbologia al llarg del temps i la classificació en tipologies.

Observar i centrar l'estudi iconogràfic en aquests dos instruments m'ha permès descobrir-ne l'evolució que des de les òptiques dels artistes han sofert al llarg del temps, i ha permès també determinar els models o prototipus característics de cada època des de l'Edat Mitjana al segle XXI a Mallorca. Tenint sempre en compte, lògicament, que les fonts iconogràfiques només són orientatives des del punt de vista organològic.

En la redacció del text utilitzaré el terme "plàstica" per referir-me al format, suport o disciplina en un pla genèric, tot i que el que he analitzat són, especialment, pintures i escultures. La ceràmica, el gravat o la xilografia són tècniques o suports artístics que m'han servit per il·lustrar alguns exemples i per a complementar l'estudi, però d'aquestes fonts no n'he fet un estudi exhaustiu ni les he incloses a totes en l'anàlisi dels exemples finals.

Al final de la tesi adjunt un annex on es detalla la informació de les imatges a les quals es fa referència al llarg del treball, en canvi en l'obra poètica de Costa i Llobera i Alcover he cregut oportú no incloure íntegrament tots els poemes analitzats perquè no es tracta d'una investigació filològica ni literària. A més, a les fitxes confeccionades per a cada poema es donen els detalls sobre diferents edicions on es poden consultar els poemes sencers.

El treball es concreta a l'illa de Mallorca, on descobrim un gran nombre de representacions de l'arpa i la lira en diferents formats artístics i d'èpoques ben diverses, i les arrels dels dos poetes protagonistes. M'hauria agradat poder cobrir la resta d'illes, però per raons metodològiques m'he hagut de cenyir únicament a Mallorca.

Així i tot, també ha estat necessari veure com es representen aquests instruments en altres parts del territori peninsular i internacional, per tal d'establir comparacions entre les diferents imatges de Mallorca i de fora de l'illa. D'aquesta forma he pogut veure les influències o paral·lelismes i arribar a establir algunes conclusions. De fet, aquest ha estat un dels reptes que he afrontat en aquesta tesi. L'altre repte ha estat treballar de

forma interdisciplinària, en el sentit d'establir arguments de relació entre les diferents matèries artístiques i la poesia. Descobrir la possible relació de continguts simbòlics entre la iconografia, la poesia i la música ha estat un objectiu ambiciós, però ha donat coherència a tota la investigació.

Igualment estimulants ha estat redescobrir i estudiar com els artistes han representat al llarg d'èpoques distintes els personatges mitològics, a més d'altres éssers benefactors i angèlics, heroïnes, muses i al·legories que, amb els atributs de l'arpa i la lira, han anat configurant un univers artístic i simbòlic a la vegada.

Per resumir, sintetitzaré els objectius generals que marcaran aquesta tesi en els següents punts:

- Elaborar un catàleg de representacions de l'arpa i la lira en la pintura i l'escultura a Mallorca al llarg de la història.
- Elaborar un catàleg de referències literàries i poètiques d'aquests instruments en la poesia de dos poetes mallorquins del segle XIX: Costa i Llobera i Alcover.
- Assenyalar si les diferents imatges artístiques catalogades són representacions d'instruments reals, còpies de representacions d'altres artistes o productes de la idealització o de la imaginació dels autors.
- Constatar l'eventual evolució formal dels instruments musicals a partir de l'anàlisi de les disciplines artístiques citades anteriorment.
- Establir diferents tipologies dels cordòfons. Diferents tipus observats, especialment, de la lira.

Són objectius més específics els següents:

- Determinar el significat simbòlic de l'arpa i la lira en les representacions pictòriques i escultòriques.
- Relacionar el contingut de les representacions plàstiques dels instruments amb la seva presència a la poesia mallorquina del segle XIX (Costa i Llobera i Joan Alcover).

- Investigar si els moviments romàntics europeus han pogut influir en la simbologia de les propostes artístiques locals.
- Establir comparacions o possibles paral·lelismes amb els corrents internacionals.

En definitiva, l'objectiu final d'aquesta tesi és demostrar que la producció artística de Mallorca aporta material suficient per enriquir i ampliar el panorama iconogràfic general, així com determinar i consolidar el contingut simbòlic de la representació de l'arpa i la lira.

I com a síntesi general podem dir:

L'arpa i la lira són instruments musicals presents en la iconografia mallorquina des de l'època medieval fins al segle XXI. Aquesta permanència ve marcada per dos pilars culturals: la religió cristiana i el món clàssic. El poder eclesiàstic ha influït en la plàstica mallorquina, ja que la majoria d'imatges de l'arpa es localitzen en contextos religiosos. En canvi, sobretot en el segle XIX l'arpa i la lira apareixen com a imatges poètiques en l'obra dels escriptors mallorquins, i es constata la forta petjada de l'estètica grecolatina. Aquesta influència també es veurà en la plàstica, present fins avui dia, sobretot en la representació de la lira.

Observant la iconografia musical es demostra que l'evolució organològica de l'arpa no sempre coincideix amb l'evolució de l'instrument real. En canvi, en les imatges de la lira constatem un comportament de caire més tipològic que evolutiu. Per altre part, la representació d'aquests cordòfons contribueix a determinar un contingut simbòlic, manifestat també en la poesia. Això no obstant, es fa palesa una idealització de l'arpa i la lira, així com la còpia d'altres models per part dels artistes. El comportament morfològic i simbòlic dels instruments representats ha estat general des de les civilitzacions més antigues i hem vist com el seu significat simbòlic s'ha anat nodrint amb la literatura. L'estudi s'ha concretat en la poesia de dos poetes mallorquins: Costa i Llobera i Joan Alcover, l'obra dels quals ha reforçat i enriquit la simbologia dels cordòfons estudiats.

2. Metodologia i fonts

El mètode per abordar el present estudi parteix de la consulta bibliogràfica seleccionada sobre iconografia musical centrada en dos cordòfons, l'arpa i la lira, així com la recerca i recopilació de les imatges artístiques d'aquests cordòfons, que es troben en diferents indrets de Mallorca. Hem vist la necessitat d'aplicar una metodologia interdisciplinària perquè ens hem interessat per l'obra poètica de Miquel Costa i Llobera i Joan Alcover. A partir d'aquest punt, s'observen i comparen les imatges musicals, literàries i iconogràfiques per tal de crear un catàleg coherent i rigorós. Per altra part, s'ha aprofundit en la interpretació i simbologia de l'arpa i la lira que apareixen en la plàstica a Mallorca i en la literatura dels dos poetes esmentats. De fet, hem aplicat una metodologia que ens ha permès l'estudi interdisciplinari entre les diferents matèries.

L'objectiu és aconseguir una metodologia que ens apropi a la interpretació de l'obra d'art, i focalitzant l'anàlisi en les imatges musicals s'han de mencionar les aportacions d'Emanuel Winternitz (1898-1983) que intervindrà en el naixement d'una nova disciplina humanística, la iconografia musical (1979, p. 25, 26). Entenent que la intenció dels historiadors de l'art no es redueix a la contemplació de les imatges sinó a arribar a copsar l'essència, el significat del que s'està estudiant, ens hem de referir al mètode tant iconogràfic com iconològic. És a dir, la metodologia que tants estudiosos de l'art han fet servir en la descripció, anàlisi i interpretació de les obres d'art i que Erwin Panovsky (1892-1968) va formular en les aportacions realitzades entre 1935 i 1968.

El mot "iconologia" apareix per primera vegada a Occident en el llibre *Iconologia* de Cesare Ripa, el 1593. En aquest tractat es descriuen les al·legories, de fet, fins al 1970 el sentit de la paraula iconologia equival a al·legoria. Émil Mâle (1862-1954) ja al 1927, parla del llibre de Ripa i proposa la iconologia com a auxiliar de la iconografia per a un millor estudi i una més bona interpretació del significat de les obres d'art. Tant d'èxit tindrà la iconologia que el 1939 Panofsky l'usarà per a designar l'estudi culturalista de l'obra d'art, diferent de la iconografia. En altres paraules, la iconologia serà una nova metodologia de la Història de l'art que abordarà el significat, o sigui el contingut de l'obra d'art.

Alguns estudis constaten que la diferència entre ambdues, iconografia i iconologia, és només de detall. Mentre que la iconografia s'ha preocupat de recopilar marcs generals, partint d'allò que és particular, la iconologia s'ocupa del significat últim de l'obra d'art a nivell filosòfic, històric, social (Esteban Lorente, 2002, p. 4).

Aby Warburg (1866-1829) considerava que l'art és la clau per entendre les característiques essencials d'una època, la seva poètica, el sistema de govern, els mètodes de producció, d'aquesta forma l'art esdevindria l'expressió d'una època. Per altra part, un element en la seva concepció de la cultura de l'art és l'atenció que es dona en el procés de simbolització. Ernst Gombrich (1909-2001) s'adhereix al mètode iconològic així com ho concebia Warburg però defensa la disciplina de la interpretació dels símbols presents en les obres d'art. En aquest sentit, és important aquesta metodologia per a aquesta ampliació a l'àrea d'acció del símbol. El símbol no ha de guardar una relació de transparència amb el significat que expressa. De fet, aquesta inadaptació seria allò que li conferiria la seva riquesa (Ocampo, Peran, 1991).

Per altra part, voler aplicar només un tipus de metodologia en aquest treball pot resultar una limitació, atesa la complexitat de l'estudi. Per això, s'ha donat la possibilitat de tenir presents altres enfocaments metodològics quan l'exemple de l'estudi ho ha requerit.

Arnold Hauser (1892-1978) en la seva obra *The Social History of Art* (1951)² defensa que l'obra d'art té una perfecta concomitància amb els processos socials i la ideologia de les classes dominants en un moment determinat. Per això, el present treball mostra afinitats amb aquesta metodologia, ja que una de les hipòtesis podria demostrar com l'església ha tingut un poder i una influència absoluta en moltes de les obres d'art estudiades a Mallorca.

En definitiva, hem fet ús d'una metodologia que ens ha permès fer un reconeixement formal dels instruments representats en les diferents arts visuals (descriure i identificar les característiques, l'evolució organològica i l'ús real i pràctic dels instruments; constatar si són instruments reals, si varen existir o si són imaginaris, establir una aproximació a l'ideal que l'artista pensava que devien ser), i en aquest sentit

² Tot i que l'obra original és en anglès: *Social, History of Art* (1951), hem consultat la traducció al castellà: *Historia social de la literatura y del arte* (1985). Fem constar que a partir d'ara citarem les referències de les fonts amb l'idioma consultat.

fem referència al mètode formalista de Heinrich Wölfflin (1864-1945). Tot i això, l'anàlisi formal de les obres d'art no és prioritària, ni excloent, de fet, el mateix Wölfflin (1948-1988) parla de transformacions espirituals i considera que els canvis o l'evolució de la forma responen a una nova sensibilitat de l'època.

Ocampo i Peran (1991, p. 128), per una altra part, exposen un estudi sobre la teoria del símbol a través de G. W. Friedrich Hegel (1770-1831) i Ernst Cassirer (1874-1945), teoria que s'explica a partir de la influència que varen exercir aquests teòrics sobre el mètode iconològic. Referint-se a Hegel l'estudi ressalta la idea que allò important és establir una relació artística entre el significat i la seva forma, quant a relació simbòlica.

Sobre les teories del pensament en relació amb el símbol, Cassirer va més enllà dels postulats de Hegel. Dit d'una altra forma, per Cassirer l'ésser humà no viu en un univers físic, sinó simbòlic, on el llenguatge, el mite, l'art, la religió, formen els diferents fils que teixeixen la xarxa simbòlica.

Cassirer (1967) veu l'ésser humà com un animal simbòlic, no racional, que crea significats en totes les èpoques i civilitzacions. De la mateixa forma l'autor planteja que la iconologia és una metodologia per la qual es pot arribar a esbrinar el contingut de l'obra d'art a través de camins extraartístics (Ocampo, Peran, 1991, p. 129).

Una última idea que voldríem destacar de les teories sobre el símbol és que al final, la conseqüència de tot plegat, és que no existeix una aproximació objectiva o incontaminada de les coses, sinó que la nostra visió i comprensió depèn dels nostres paràmetres culturals, és a dir, de l'univers de símbols que coneixem i utilitzem.

La metodologia basada en l'estadística és una eina útil a l'hora de classificar i catalogar les imatges i les referències poètiques. En aquest sentit, hem pogut relacionar les aportacions de Maya Müller (2015), sobre iconografia, simbolisme, iconologia, i també sobre el mètode semiòtic i estadístic per a l'elaboració d'aquest treball.

En la catalogació de les imatges musicals fetes en el present treball ha estat necessari valorar les propostes fetes per J. M. Brown i Georges Lascelle (1979) ja que col·laboraren en una obra conjunta sobre l'art fins al 1800 i per l'interès que suscita la seva metodologia es pot extrapolar a segles posteriors.

Quant al tema de citacions i referències dels textos acadèmics ens hem cenyit a la compilació basada en la normativa APA, setena edició. No obstant, s'ha optat per la catalogació de les figures amb totes les referències pertinents, al final de l'estudi, a

l'annex 5. Aquesta decisió s'ha adoptat en base a la prioritització d'una lectura dinàmica i àgil del text, també des d'un punt de vista pràctic i estètic, on l'espai i el disseny del format es veurien totalment afectats.

La tesi inclou una recerca de referències a l'arpa i a la lira en l'obra poètica completa de dos dels poetes més rellevants de la literatura mallorquina del segle XIX (Miquel Costa i Llobera i Joan Alcover). En aquest sentit hem fet el buidatge de l'obra literària completa d'aquests autors per tal d'extreure els diferents exemples on s'esmenten els instruments allà citats. De la mateixa forma, hem assenyalat les possibles influències que varen tenir els poetes Costa i Alcover en el panorama cultural illenc així com les influències que varen rebre ells d'altres indrets del país i d'arreu d'Europa. En aquest cas, hem tingut en compte una metodologia determinista, ja que sovint observem com les tendències artístiques poden estar condicionades per un lloc geogràfic concret. Hippolyte Taine (1828-1895) és un dels grans exponents de la historiografia positivista, on mitjà i tècnica determinarien l'anàlisi de l'obra d'art, per dir-ho de forma molt simplificada. Una vegada més els estudis d'Estela Ocampo i Martí Peran (1991) ens aproximen al coneixement del teòric en el fet que el medi que envolta un grup d'artistes és al final la causa del seu art.

Quan ens referim a la poesia i a l'anàlisi del contingut d'un poema, també pensem en les figures retòriques i en els seus significats, per aquest motiu les metodologies per abordar aquests tipus d'anàlisis fan referència al comentari de text, eina distinta de les que utilitzem en les obres d'art. Així i tot, com que l'estudi es mou dins l'àmbit del símbol, aquí és on podem trobar nexes d'unió i aplicar una metodologia basada en l'observació, la comparació, l'estadística i la relació entre les diferents disciplines artístiques i la literatura.

Un altre recurs ha estat l'elaboració d'unes graelles o fitxes en diferents camps d'anàlisi i que han estat una base de dades amb la qual s'ha facilitat l'estudi i s'ha pogut arribar a les pertinents hipòtesis i conclusions. Les teories s'han elaborat tenint en compte el context geogràfic, social, polític i econòmic on s'ha desenvolupat el fet artístic i com en un moment concret de la història, el segle XIX, hem volgut fer coincidir i estudiar els resultats de la recopilació d'imatges de la lira i l'arpa amb les referències que ens aportava la poesia.

Per a la investigació també hem consultat les aportacions de Guaramato Brito (2018) on s'estableixen les directrius per tal d'aplicar una metodologia qualitativa a partir de l'estudi de dades prèvies; i menciona el treball de Taylor i Bogdan (1987). Aquests autors parlen d'una metodologia inductiva, d'un treball que es fa a través d'entrevistes, on els escenaris i tot el conjunt és vist com un tot. És un tipus de metodologia humanística, que produeix una investigació de dades descriptives a partir del que expressen les persones sigui de forma escrita o oral. En el present treball hem tingut l'oportunitat d'entrevistar a alguns artistes o persones que han estat rellevants en la nostra investigació.

En la intenció d'estudiar i entendre per què els poetes al·ludeixen les imatges musicals en la poesia hem observat com altres presentacions exploren les principals tendències d'investigacions associades a l'ús de la poesia com a forma narrativa. Aquestes tendències són exposades per González Gutiérrez (2017). A la introducció l'autor cita la conferència que Jorge Luís Borges va fer i a la que González assistí. Volem fer menció de la idea de Borges quan es refereix als seus primers encontres amb la poesia:

Y cuando la poesía, el lenguaje, no era sólo un medio para la comunicación, sino que también podía ser una pasión y un placer: cuando tuve esa revelación, no creo que comprendiera las palabras, pero sentí que algo me sucedía. Y no sólo afectaba a mi inteligencia sino a todo mi ser, a mi carne y a mi sangre.³

En les darreres dècades han sorgit moltes metodologies i perspectives d'anàlisi noves, com ara els estudis culturals i de gènere, estudis *Queer*, feminisme, postcolonialisme, entre d'altres. De moment, però, no hi ha hagut pràcticament cap aportació seminal dins la disciplina de la iconografia musical, i en el cas concret de l'arpa i la lira aquesta possible investigació superaria el focus i l'ambició d'aquesta tesi.

Per una altra banda, creiem que la col·lecció d'imatges que es compilen en aquesta tesi és una aportació única a les humanitats digitals, que tanta importància ha cobrat en els darrers anys, i més encara a partir de la COVID i l'ensenyament i recerca en línia. Aquesta tesi, per tant, presenta el recull digital més complet d'imatges (moltes

³Aquesta reflexió és del recull d'una de les sis conferències fetes per Borges a *Arte Poética* (2001), concretament a "El enigma de la poesia". Vegeu a: <http://www.scielo.edu.uy/pdf/ech/v6nspe/2393-6606-ech-6-spe-00114.pdf>.

d'elles inèdites i fotografiades per mi mateixa) que representen l'arpa i la lira en la plàstica a l'illa, fins a dia d'avui.

2.1 Fonts bibliogràfiques

A manera d'introducció volem dir que quan parlem de fonts ens hem de remetre a les fonts històriques i la seva classificació, ja que, gràcies a elles, qualsevol testimoni (escrit, oral o material) permetrà la reconstrucció, l'estudi analític i la posterior interpretació dels esdeveniments històrics i artístics.

Per tal d'abordar el tema d'aquesta tesi s'han consultat les fonts primàries (es veuran a l'apartat 2.2) és a dir, aquella documentació que procedeix de l'època d'estudi: cartes, poemes, memòries, articles de premsa, així com pintures i escultures. Aquestes fonts són testimonis de primera mà i contemporanis als fets, material essencial d'anàlisi en aquest treball. Els textos i les obres d'art originals sovint no són fàcils d'aconseguir o resulten de difícil accés.⁴

Les fonts secundàries, les bibliogràfiques, són els textos que s'han editat a posteriori i que aborden els temes que ens interessin (llibres, antologies, articles, diccionaris, pàgines d'internet) i que també són cabdals per sostenir i argumentar la tesi d'aquest treball. Sobre aquest punt, ens remetrem als volums d'història social i cultural general, als manuals sobre simbologia, així com a les biografies dels poetes estudiats a la tesi, però també a obres més locals i pròximes com les que fan referència directa a les Illes Balears. També tindrem en compte les històries escrites pels cronistes locals ja que són fonts del tot necessàries a l'hora d'estudiar aspectes més concrets i propers.⁵

⁴ Durant molt de temps no s'ha pogut visitar el Palau Vivot. Sabíem de l'existència d'unes pintures murals de Giuseppe Dardanone del segle XVIII en el seu interior (Carbonell, 2004). Finalment, el 2021, hi hem pogut accedir gràcies a l'amabilitat del seu propietari, Pedro de Montaner. Altres indrets de difícil o impossible accés a causa de les condicions de clausura són alguns convents en els quals també ens consta la presència d'iconografia musical. En aquest cas hem hagut de fer ús de reproduccions fotogràfiques.

⁵ Vegeu a: la *Gran enciclopèdia de la música i l'escultura a les Balears* (1996); *Història de les Illes Balears* (2004); *Introducció a la història del arte* (1990), entre d'altres. A l'apartat bibliogràfic es fa referència als volums consultats. Concretament, als 4 volums de R. Rosselló i J. Parets (2003-2004) sobre la música a Mallorca. Ens informa de l'existència de l'arpa com a instrument més o menys comú a la l'Edat Mitjana. La font també recull el nom del fabricant de l'arpa i dels seus honoraris. Altres referències bibliogràfiques són els tres volums de la *Història de les Illes Balears*, així com l'obra de Pere Xamena *Història de Felanitx* (1975) i el *Resum de la Història de Mallorca* (1984).

És necessari consultar bibliografia d'altres indrets del territori nacional i internacional, per tal de donar una visió més àmplia del tema i establir, si cal, possibles comparacions i influències. El diccionari *New Grove* és de consulta obligada, com la seva versió: *Oxford Music Online* i *The Grove Dictionary of Musical Instruments* així com els catàlegs que van apareixent sobre una determinada època.⁶

Dins aquest apartat, el de les fonts bibliogràfiques, s'ha consultat l'obra literària dels poetes mallorquins Miquel Costa i Llobera i Joan Alcover, així com les seves diferents edicions. De la mateixa forma, s'han valorat les ressenyes de l'obra poètica, sobretot, i també algun article periodístic. Igualment ha estat important conèixer les cartes que ells s'enviaren, ja que era un mitjà comú de comunicació entre els dos poetes.

Arribat aquest punt farem referència a les publicacions que fins ara han aparegut sobre iconografia musical a Mallorca. A part de la rellevant aportació de Carbonell (2004) i d'alguns articles puntuals, a Mallorca i a les Illes en general, no disposem de gran quantitat d'investigacions editades i relacionades amb aquest tema.

La tasca de Carbonell suposa una recopilació general d'imatges musicals que es troben arreu de les Illes Balears. Des de la marqueteria d'un canterano d'un casal antic fins a la pintura que es pot trobar en un museu, església o palau. El seu llibre *La imatge de la música en les Illes Balears* (Carbonell, 2004) abasta cronològicament des dels darrers temps medievals fins al segle XIX.

De fet, a la bibliografia sobre iconografia musical espanyola publicada per Cristina Bordas (1994, p. 9-56) i en concret a l'apartat de Mallorca només es menciona X. Carbonell (1986) en referència als instruments musicals que formen part del Betlem monumental de l'església de la Sang de Palma. No obstant això, en el mateix catàleg bibliogràfic, revisat i ampliat per l'autora (Bordas, 2005, p. 205-227) hi trobem altres articles publicats per Carbonell com els que tracten sobre la iconografia musical de la Catedral de Mallorca.

A més de les aportacions de Carbonell, els investigadors Cristina Menzel i J. J. Esteve (2002) han treballat pròpiament alguns d'aquests temes musicals a Mallorca;

⁶ Vegeu a: "Iconography: A checklist of some useful sources for scholars and students of medieval art and drama" (2002) és un informe elaborat per la Western Michigan University i dirigit per Clifford Davidson on se cita bibliografia rellevant sobre iconografia musical. El catàleg també fa referència a estudis sobre el Renaixement, Barroc, i sobre diferents disciplines com la musicologia i el teatre (p. 28-37).

precisament la seva aportació es refereix als exemples iconogràfics que es troben a la Catedral de Mallorca. El seu estudi està centrat, sobretot, en la producció dels segles XIV-XV, àngels músics i instruments musicals.

Altres fonts relacionades amb la iconografia musical mallorquina són les aportacions d'Antoni Pizà i Ramon Rosselló (1991), així com les de R. Rosselló i Joan Parets (2003-04). Rosselló i Parets han recopilat notícies del món musical de l'Illa a *Notes per a la història de la música a Mallorca*. En aquests quatre volums es pot veure com, des del segle XIV fins al XIX, alguns sectors de la societat mallorquina feien ús dels instruments musicals. També podem saber en quins actes participaven els músics, o quines relacions mantenien entre ells, per exemple. Entre d'altres informacions, es pot deduir el tipus de relacions socials i econòmiques que s'establia en les qüestions musicals.

Les aportacions de Francesc Vicens, ja sigui en els seus articles com a la seva tesi, són rellevants per l'estudi de la iconografia musical (2007). Hi podem trobar els diferents instruments musicals que portaven els ancians, així com les connotacions simbòliques que se'n deriven. Observem en el seu treball que els cordòfons són instruments habituals a l'època medieval però la lira, en canvi, no està present en el repertori iconogràfic dels ancians.⁷

En l'elaboració de la memòria d'investigació vaig tenir oportunitat d'escriure i presentar tres comunicacions basades en els cordòfons a Mallorca. Dues d'elles feien referència a les arpes i les lires que es troben representades en la plàstica a Mallorca (Artigues, 2006). La tercera comunicació centrava l'estudi en una clau de volta de l'església de Porreres que representa el rei David amb una arpa (Artigues, 2009). Aquests treballs ja anticipaven la meua inquietud en el tema iconogràfic i simbòlic.

Una de les darreres investigacions realitzades a la Universitat de les Illes Balears (UIB) sobre iconografia musical és la presentada pel Grup de Conservació del Patrimoni Artístic Religios (Forteza i Ortiz, 2017) sobre la Catedral de Mallorca, on es proposen estratègies de divulgació de la part artística de la Catedral i un ample catàleg de tota la iconografia musical de la Seu.

⁷ De fet, aquest testimoni corrobora l'absència de la lira en els repertoris iconogràfics de l'època medieval. Gómez Muntané, en el llibre *La música medieval* (1980, p. 89) cita que durant la segona meitat del segle XIV foren d'ús corrent els instruments següents, entre els de corda: [...] l'arpa simple i la doble, la xithara, l'exequier, la guitarra, el llaüt, i el llaüt guitarreny, la rabena, la giga, la viola i el salteri.

Un altre treball també de la UIB (Bennàssar, 2018) tracta la pintura medieval centrada en els àngels músics i els seus instruments. Els treballs de Bennàssar, Menzel i Esteve, Carbonell, Forteza i Ortiz són, en aquest moment, les aportacions que més aprofundeixen en la iconografia musical a Mallorca.

Sobre les imatges musicals a Menorca de finals del segle XVIII a principis del XX s'ha consultat l'article presentat per Guasteví Olives (2019). Apuntem la rellevant presència d'una arpa d'un ordre en un inventari de Ciutadella del 1693. En els exemples recopilats per Guasteví Olives constatem que algunes representacions de l'arpa estan en mans dels àngels mentre que les lires es vinculen a les al·legories (p. 207).

Es pot dir que el pioner en iconografia musical a Catalunya va ser Josep Ricart i Matas (1893-1978) amb la presentació d'una ponència avui perduda, que amb el títol "Els instruments musicals en la iconografia hispànica de l'Edat Mitjana", va ser llegida al III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia celebrat a Barcelona el 1936.

Tot i això, l'interès per la iconografia musical es remunta al 1901 amb els treballs sobre *Organografía musical antigua española* de Felip Pedrell (1841-1922) i, ja més endavant, amb tota la gran aportació d'Higini Anglès (1888-1969), que publica en el 1935 *La música a Catalunya fins al segle XIII*, quan encara no hi havia pràcticament altre manual sobre aquest tema (Gómez Muntané, 1980).

Anys més tard, Josep M. Lamaña (1970) va continuar estudiant la representació dels instruments musicals a partir de testimonis iconogràfics i d'altre índole. Lamaña és autor d'un grapat d'estudis (alguns d'ells recollits a les referències bibliogràfiques del present treball) on a partir de diferents exemples identifica, descriu i classifica els instruments musicals que s'hi troben representats. Les seves investigacions abasten des del segle XV fins al Barroc, formant un corpus instrumental on s'evidencia un detallat estudi sobre l'etimologia i morfologia dels instruments musicals exemplificats en la plàstica arreu del territori peninsular.

Les investigacions de Gómez Muntané (1979) tracten temes socials i culturals relacionats amb la música medieval. Les fonts, basades en documents històrics i en referències a la literatura del moment: Francesc Eiximenis (1340-1409), Bernat Metge (1350-1410), Sant Vicent Ferrer (1350-1419), manifesten un clar interès pel tema musical.

Dins la línia de Gómez Muntané, en la contribució al coneixement d'una determinada societat, s'han de mencionar els volums sobre la pintura medieval

mallorquina de Gabriel Llompart (1977-78) on també s'evidencia un gran interès per la situació sociocultural a les Illes Balears. Igualment s'ha de tenir present l'estudi sobre la pintura mallorquina del segle XV de Tina Sabater (2002), on també apareixen exemples d'iconografia musical.

Les aportacions de Jordi Ballester són totalment imprescindibles per estudiar la iconografia musical en qualsevol àmbit. Els seus treballs, llibres, articles (2000, 2001, 2004, 2005), la seva tesi doctoral (1995), han resultat ser cabdals per tal d'elaborar aquest treball d'investigació. No mencionem tots els seus articles publicats, i tal com hem fet amb Carbonell, només ens referirem a aquelles contribucions que creiem interessants per a aquest treball, és a dir, aquelles que es refereixen d'alguna manera als cordòfons aquí estudiats i la seva simbologia.

La contribució de Ballester a la iconografia musical és un referent en l'anàlisi i coneixement dels cordòfons a la Corona d'Aragó a la baixa Edat Mitjana, així com una eina imprescindible per a l'estudi de temes que se'n puguin derivar. S'ha de fer una menció especial a l'article del 1993: "Iconografía musical en la pintura gòtica catalano-aragonesa" per la catalogació de 141 retaules seguint un rigorós ordre de classificació de tots els instruments localitzats, en temps de la Corona d'Aragó. L'article constituirà una petita part del catàleg documental ja que de fet, aquests 141 retaules no arriben al 50% del catàleg que aporta a la seva tesi (1995).

En les reflexions sobre iconografia musical, l'autor formula tot un seguit de qüestions que poden sorgir observant els exemples que ell presenta:

"Quina relació existeix entre aquests instruments i la realitat? Poden ser representacions simbòliques d'una música celestial? Quin repertori musical podrien tenir aquestes formacions instrumentals?" (Ballester, 1990, p. 123-202).

Són preguntes que d'alguna forma també s'han proposat en el present treball.

A la resta del territori espanyol, Francisco A. Barbieri (1823-1894) i J. Facundo Riaño (1829-1901) varen ser els primers musicòlegs que varen incloure la iconografia en els seus estudis, a finals del segle XIX. En el segle XX són molts els treballs que es presenten, però no serà fins al 1982 quan apareixerà la tesi de Rosario Álvarez Martínez, material que, a part de facilitar molta informació, marcarà un punt de partida en la

investigació iconogràfica. Són d'obligada menció el gran nombre d'articles relacionats amb iconografia.⁸

Els articles publicats a diferents revistes nacionals i internacionals com la *Revista catalana de musicologia*, *Revista de musicologia*, *Recerca musicològica*, *Musiker*, *Cuadernos de música*, *Revista de musicología*, *Revista del Museo de Murcia*, *Cuadernos de arte e iconografía*, *Revista aragonesa de musicología*, *Music in Art*, *Anuario musical*, entre d'altres, són fonts molt interessants per a l'estudi de la iconografia musical, sobretot per la gran i variada informació que aporten. Altres consultes necessàries són les aportacions del "Grupo Complutense de la Iconografía Musical", creat el 2005, a partir d'un equip d'investigadors format en el 2002 a la Universitat Complutense de Madrid, i en particular, els treballs de la professora Cristina Bordas, que el lidera.

Altres articles més generals i que formen part de les revistes mencionades i dels quals només en citarem uns quants són els següents: Galbís López (1995); González de Buitrago (1997), González Herrera (1998), analitzen des de diferents punts de vista la iconografia dels àngels, santa Cecília, el rei David, i la dels ancians de l'Apocalipsis, entre altres temes. Per altra part, s'han tingut en compte les aportacions més concretes en el tema mitològic i simbòlic les figures de Francisco Molina (1997), Jesús Lacasta (1992) i Donatella Restani (1995).

Altres publicacions que ressaltaríem per la part històrica i simbòlica de l'instrument són: *El arpa en Valencia* (2003) i *El arpa en la Biblia* (2002) de M. R. Calvo-Manzano, aquesta darrera publicació és rellevant per les aportacions, entre altres aspectes, de la figura del rei David.

Taylor i Casal (1993, p. 353-382) varen reconstruir les arpes vuit i denou dels ancians del Portal de la Glòria de Santiago de Compostel·la. Són arpes típicament medievals, petites i essencialment portàtils, entre vuit i dotze cordes. Allò que més crida l'atenció als constructors són els detalls decoratius dels instruments i el diferent nombre de cordes d'ambdós instruments. Aquests exemples estan actualment exposats al Museo Catedralicio de Santiago de Compostela (fig. 1 i 2, dues escultures i les respectives reconstruccions dels instruments).

⁸ En el capítol que fa referència a l'arpa de la seva tesi, Ballester (1995) cita dos exemples iconogràfics de Mallorca: *La dormició de la Verge* localitzat a l'església parroquial de Sant Llorenç de Selva i *Nostra Senyora del Bon Camí* localitzat a l'església de Santa Creu a Palma.



Fig. 1. Ancità 9 i 12 amb arpa i salteri. Mestre Mateo (segle XII). Pórtico de la Gloria. Santiago de Compostela. Detall.



Fig. 2. Arpa i el salteri reconstruïts. Taylor i Casal (segle XX). Museo Catedralicio de Santiago de Compostela.

En l'àmbit internacional, i pel que fa a la catalogació de les imatges musicals, ens hem de remetre al RidIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale) creat l'any 1971 a Nova York. Barry S. Brook i E. Winternitz el 1972 varen fundar RCMI (Research Center for Musical Iconography), mentre que Tilmann Seebass va estar al capdavant durant molt temps de la revista *Imago Musicae*. Howard Mayer Brown i Joan Lascalle publiquen *Musical Iconography: a Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800*. D'altra banda, l'any 1974 es funda el grup SEMA (Seminario de Estudios de Música Antigua) a Madrid. Així mateix, apareix l'ICTM (International Council for Traditional Music) que també és rellevant per la contribució en el tema de la música tradicional.

Altres aportacions destacables per aquest estudi són les d'Isabelle Marchesin (2012), on a partir de l'anàlisi de St. Albans Psalter proposa diferents interpretacions del David músic. Per altra part, Ellen Van Keer (2004) aborda el tema del mite de Màrsies a l'art de l'antiga Grècia, però també parla del simbolisme dels instruments com la flauta i la lira, associats a Màrsies i Apol·lo respectivament, i els comportaments que se'n deriven: dionisiac i apol·lini. A l'estudi de Robledo Estaire (2007), es tracten les diferències morfològiques entre la cítara i el salteri a partir dels comentaris als Salms de Sant Agustí. Per altra part, l'article de Rostirolla (2010, p. 163-167) és un estudi detallat i profund sobre les diferents tipologies de la lira. L'autor elabora un catàleg extens de lires i cítares representades per dibuixos i exemples iconogràfics. Fins a quaranta-sis dissenys diferents entre lires i cítares es poden veure a les imatges extretes de la Biblioteca Apostòlica del Vaticà.

Un llibre de referència en el tema de l'arpa és el de Van Schaik (2005). L'autor focalitza l'interès en l'Edat Mitjana i en el simbolisme de l'instrument. També aborda el problema de la nomenclatura, tema sempre controvertit quan es tracta d'aquests cordòfons. Les seves aportacions han estat una constant en aquest treball sobretot quan hem abordat la iconografia medieval de l'arpa i el simbolisme d'aquest cordòfon.

Quant a les fonts bibliogràfiques sobre els autors mallorquins i comptant que l'obra escrita és una font primària s'han consultat les diferents edicions de la poesia escrita per Miquel Costa i Llobera així com la de Joan Alcover i Maspons.

Observar i analitzar les edicions de la poesia de Costa i Llobera i Joan Alcover ens ha permès fer la comparació entre elles i així tenir una visió més acurada.⁹ Les primeres publicacions es varen fer a finals del segle XIX, i s'han anat reeditant fins avui dia. L'any 1923-24 i al 1947, respectivament, es publicaren unes *Obres completes* de Costa i Llobera. Així mateix, hem consultat gran part de les comunicacions i articles sobre els poetes aquí estudiats, molts d'ells recollits en una edició feta per les publicacions de l'Abadia Montserrat en el 2007 en motiu del 150è aniversari del naixement dels dos poetes.

Per altra part s'observa que les fonts bibliogràfiques que fan referència a la simbologia de l'arpa i la lira en la poesia de Costa i Llobera i Alcover no són molt extenses, per aquest motiu aquest apartat resulta un poc descompensat si el comparem amb l'anterior referit al tema iconogràfic. Precisament, per aquest motiu dediquem part d'aquesta tesi a omplir el buit que hem trobat en aquest tema quan hem intentat recollir informació.

Una menció especial és la tesi de Bernat Cifre que tracta de Costa i Llobera i el món clàssic (1999), i on es desenvolupa un estudi sobre la simbologia de l'arpa i de la lira en l'obra del poeta. Cifre constata la gran influència que el món clàssic va tenir sobre la poesia de Costa i també la importància del símbol de la lira en el poema líric-narratiu "La deixa del geni grec".¹⁰

Totes les aportacions de Maria Antònia Perelló (1999, 2000) són cabdals per abordar l'estudi de Costa i Llobera i Alcover. De la mateixa forma, les de Margalida Pons

⁹ Sobre aquest tema, vegeu el treball de fi de grau, *Edició i comparació de Poesies (1875) i Poesies (1907) de Miquel Costa i Llobera* de Riera Picó (2018-2019).

¹⁰ En una entrevista a Bernat Cifre, a el 10 de novembre del 2019, parlant sobre la simbologia de l'arpa i la lira, ens va comunicar que per a ell, l'arpa i la lira són símbols de la llengua catalana.

(2004), Damià Pons (2007) i també d'altres autors, com Batllori (1955) el qual va estudiar la trajectòria estètica i la poesia de Costa i Llobera, aprofundint en la seva obra i ampliant les dimensions en el coneixement de la vida i obra del poeta.

Malé i Borràs (2008) han fet un estudi sobre la poètica catalana del segle XX, precisament analitzant l'obra de poetes cabdals d'aquest període, entre ells Costa i Llobera en "La forma poètica" i Joan Alcover a través de la "Humanització de l'art".

León Domínguez (1986, p. 254) es refereix als instruments musicals en la poesia de Rubén Darío on precisament explica la simbologia de l'arpa. Recordem com l'obra del poeta nicaragüenc també va ser una font d'inspiració i una influència per als poetes mallorquins (vegeu els annexos de les fitxes sobre poesia del present treball).

Sobre les fonts que influenciaren l'obra poètica de Costa i Llobera, Joan Alegret (1998) ha fet un ample estudi. Igualment M. Dolç (1954) amb el color, amb la simbologia dels colors a la poesia de Costa, per exemple, el verb "endolar" fa referència a la lira indirectament, [...] "sobre ton buit que ens endola, ta lira aquí romandrà"; de fet, el color blanc simbolitza les representacions femenines idealitzades per Costa i Llobera: És blanca, per exemple, la princesa de l'arpa (referent al poema titulat "L'Arpa").

Rosend Arqués (1987), Carles Miralles (2004) i Joaquim Molas (2010) juntament amb Josep Camps i Arbós ens aproximen al reconeixement de les influències de Leopardi, Rimabaud, Lamartine, Hugo, Petrarca, Laconte de Lisle, entre d'altres sobre l'obra de Costa i Llobera.

S'ha de destacar la ponència que Damià Pons (2007, p. 14) va fer sobre Costa i Llobera i Alcover, on no es parla de simbolismes, clarament, però sí de com es va desenvolupar la vida social i política dels dos poetes entre els dos segles. No obstant això, fa referència al poema "L'Arpa" i explica com Costa a través d'aquest poema ja havia manifestat el seu sentiment d'incertesa davant la pervivència i futur de la llengua catalana.

Sonia Capellà i Soler (2007) S. T. Sampol (2007), Margalida Tous (2007), M. del Pilar Perea (2007), M. Isabel Ripoll (2007) des de diferents òptiques aposten per la lectura de l'obra de Costa i Llobera i Alcover ja sigui en motiu de les citacions que apareixen en el *Diccionari Català-Valencià-Balear*, també a partir d'altres temes com les seves relacions epistolars o de la simbologia de la seva poesia. Serà Magí Sunyer (2007) qui més ens aproparà al coneixement del significat dels instruments en la poesia de

Costa.¹¹ Sobretot, a partir de l'arpa i la lira i de la connexió entre el món clàssic, els mites i la relació amb aquests cordòfons. Veurem com l'autor estableix una nova simbologia que apareixerà en la literatura catalana a partir d'aquests instruments.

D'altres articles referents a la simbologia i relació entre música i poesia són els de Torres-Murciano (2018) o Del Rey Cabero (2012) en què estableix la simbologia musical a partir del poema de *Cítara mía* de Gonzalo de Rojas on també tracta la relació que s'esdevé entre la música i la poesia. Maria Gratacós i Monllor (2002) escriu sobre Verdaguer i la música on expressa que el poeta tenia una concepció plenament romàntica i platònica de la música. També la proposta de Rodríguez López (2016) pel que fa a la relació entre la literatura, la iconografia i la música en l'aproximació als textos de Virgili i Ovidi referent al mite d'Orfeu. La relació que l'autora estableix entre la música de Gluck i la pintura de Moreau a partir de la representació del mite és realment inspiradora.

L'entitat que ha donat molta projecció a la cultura i a la literatura que s'ha fet a les Illes ha estat l'Obra Cultural Balear.¹² Aquest organisme ha propiciat també l'edició d'articles i revistes relacionades amb els autors que aquí s'estudien.

La revista de literatura catalana moderna, va publicar una ressenya sobre la novel·la *Defalliment* de Miquel López Crespí (2005), on es recullen aspectes de la vida del poeta Costa i Llobera. Per altra part, Jordi Llovet (2008) en la seva columna a El País, "Els vostres clàssics" parla del llegat mallorquí com a la gran aportació a la poesia catalana i menciona Costa i Llobera com la figura més gran de l'Escola Mallorquina. A l'apartat de noms propis de la pàgina virtual de la Literatura catalana trobem ressenyes i una proposta bibliogràfica que fa referència als dos poetes que hem estudiat.¹³

¹¹ L'arpa, la lira i la cítara són instruments diferents però sovint en la poesia i en la iconografia simbolitzen el mateix. De fet, en aquesta comunicació, Sunyer, tracta de forma semblant aquests cordòfons, sense gairebé fer cap distinció.

¹² L'Obra Cultural Balear és una institució cívica i cultural de gran influència a les Illes Balears. Va ser fundada l'any 1962 amb l'objectiu de promoure la cultura i la llengua pròpia d'aquest país.

¹³ A la següent referència hem consultat no només bibliografia sinó articles i opinions que s'han donat d'ambdós poetes.

Vegeu a: <https://lletra.uoc.edu/ca/autor/miquel-costa-i-llobera/comentaris-sobre-lautor>.

2.2 Fonts iconogràfiques

Les pintures i escultures on es representen l'arpa i la lira són el material que analitzem en el present estudi, i formen part de les fonts iconogràfiques primàries. També farem referència a altres tècniques, gravats, ceràmica, xilografies, com exemples plàstics que complementen la informació general però que no formen part del catàleg detallat. Pensem que és tan nombrosa la quantitat d'exemples localitzats, que resultaria un estudi del tot inabastable intentar analitzar totes les icones de les diferents disciplines artístiques. Per tant, ens cenyirem a l'escultura i a la pintura com a fonts iconogràfiques principals. Les imatges pintades es realitzen, en general, damunt taula i algunes vegades al fresc o sobre tela. Normalment la tècnica usada és la pintura a l'oli, tremp, pigments, aquarel·les i acrílics. Les escultures són majoritàriament exemptes, encara que algunes es troben adossades. Els relleus són esporàdics, puntuals, però no menys interessants. Els materials usats en les escultures són la pedra, el marbre (granit), el marès, l'alabastre, el ferro i la fusta.

Les imatges musicals es localitzen en diferents indrets de la geografia mallorquina, principalment a la capital (Palma), tot i que en descobrim a molts altres llocs arreu de l'illa. En general, els exemples estudiats estan ubicats dins les esglésies, gran part a la Catedral de Mallorca formant part de la decoració religiosa; d'altres, en museus, teatres, cases o palaus particulars, jardins i a la via pública.

Taula 1

L'arpa i la lira en els pobles de Mallorca

MUNICIPIS	ARPES	LIRES
PALMA	27	20
MANACOR	1	4
FELANITX	6	7
PORRERES	1	
VILAFRANCA	1	
BUNYOLA		2
POLLENÇA	3	3
SANTANYÍ		2
VALLDEMOSSA	1	1
ESCORCA		2
LLUCMAJOR	1	
SELVA	1	
SÓLLER	1	
INCA	1	

Taula 2*Llocs concrets on es localitzen l'arpa i la lira*

UBICACIÓ	ARPES	LIRES
JARDINS I CLAUSTRES	1	5
PALAUS	3	2
MUSEUS	4	1
TEATRES		2
EDIFICIS CIVILS	5	5
VIA PÚBLICA	1	4
CATEDRAL	7	
ESGLÉSIES I CONVENTS	21	5
COL·LECCIONS PARTICULARS	2	18

Les taules 1 i 2 ens indiquen el nombre d'arpes i lires trobades en els pobles i a Palma, així com els llocs concrets on s'ubiquen aquests instruments. El nombre d'arpes localitzades fins avui dia és de quaranta-quatre.¹⁴ Aquest recompte inclou algun exemple, com l'arpa de *l'arqueta de marfil* (fitxa 1, annex 1) que, tot i ser una pintura aplicada, rebrà el mateix interès que les pintures a les baranes dels balcons dels orgues. Uns exemples que si que es mencionen en aquest treball, però que no s'estudiaran són l'arpa del reliquiari de la Verge i les dels vitralls de la Catedral de Mallorca. Per altra part, tot i que no analitzarem a fons les xilografies o les ceràmiques, constaran al catàleg (annex 1).

A més, s'han localitzat trenta-nou lires en pintures i escultures en diferents indrets de l'illa. Sobre aquest instrument s'ha de dir que els exemples que formen part del mobiliari, emblemes, o d'altres motius decoratius, com les lires dels pianos de cua que formen part de l'estructura que subjecta els pedals de l'instrument, o les que constitueixen les cames d'una taula o el respatller d'una cadira no formen part de les fitxes analitzades, ja que només són motius ornamentals. Això no obstant, hem considerat que quatre gravats en els quals apareix aquest cordòfon s'havien d'incloure en l'estudi pel rellevant sentit simbòlic dels personatges i del context en què es representen (ens referim a les representacions de Nuredduna i Melesigeni, protagonistes de "La deixa del geni grec").

¹⁴ Tot i que en el catàleg de l'annex 1 de les figures de l'arpa hem recollit quaranta-dues fitxes d'aquest cordòfon, en realitat tenim comptabilitzades quaranta-quatre imatges, perquè una de les fitxes contempla tres exemples d'arpes diferents les quals corresponen a les baranes dels orgues de diferents esglésies.

S'han trobat testimonis d'aquests cordòfons a tretze pobles diferents de Mallorca. Palma és el lloc on es localitzen més exemples, en total quaranta-vuit icones. D'aquestes imatges, veiem que el nombre d'arpes, vint-i-set supera al nombre de lires que són vint.

De tots els pobles analitzats, Felanitx és el municipi amb més representacions d'arpes i lires, dotze en total (cinc arpès i set lires).

Dels llocs físics i concrets on s'ubiquen els exemples, observem que les esglésies i convents acullen el nombre més elevat d'imatges, en total vint arpès i cinc lires; vuit lires a cases particulars. La resta d'exemples estan en llocs diversos i la quantitat no és significativa.

Taula 3

Suports i tècniques de representació de l'arpa i la lira

SUPORT/TÈCNICA	ARPES	LIRES
PINTURA	25	12
ESCULTURA	8	13
RELLEU	2	3+2 (Trofeus instrumentals)
PINTURA APLICADA A BALCONS D'ORGUES	3	2
ALTRES	8*	10**

**Dibuix a la cara d'una arqueta, dues xilografies, dues ceràmiques, reliquiari, dos a vitralls, gravats.*

***La lira forma part ornamental de la decoració de diferent mobiliari, pedaler de piano, respatller de cadira, cames d'una taula, obsequis i premis, pinces per a subjectar partitures.¹⁵*

La taula 3 indica que la disciplina, tècnica o suport artístic més utilitzat en la representació dels cordòfons és la pintura (vint-i-cinc exemples pictòrics representen l'arpa, mentre que la lira en aquesta mateixa disciplina es representa en dotze ocasions). En canvi, en escultura, hem localitzat més lires que arpès (tretze lires i vuit arpès). Per altra banda, la iconografia de l'arpa és molt més nombrosa en pintura que en escultura, en canvi els exemples de la lira són pràcticament el mateix nombre en pintura i en escultura.

L'estat de conservació d'aquestes fonts varia molt i està en relació amb el lloc d'ubicació i al moment en què l'obra va ser creada. Els exemples del segle XV mostren

¹⁵ El nombre d'imatges que representen la lira seria més elevat si ampliéssim l'estudi a les arts aplicades, marqueteria, plats de ceràmica, rajoles, etc. Per tant, el present estudi es limita a l'anàlisi d'aquells exemples que són rellevants en l'escultura i la pintura. Tot i així, ens permetem la llicència de citar alguns models d'altres disciplines que poden ser interessants per il·lustrar i completar l'estudi. Alguns exemples citats a la taula amb asterisc seran exposats en el catàleg de fitxes iconogràfiques només com a referències.

un deteriorament notable i en la majoria de casos una mutilació de les parts, sobretot en la iconografia de l'arpa en l'escultura, tot i la restauració d'algunes d'elles.

Òbviament, les obres que es troben en espais exteriors estan en més mal estat degut a les inclemències del clima i a la mateixa erosió dels materials. Les pintures estan més ben conservades, algunes també han estat restaurades, altres han desaparegut i si tenim constància de la seva existència és gràcies als arxius fotogràfics.

Taula 4

Intèrprets o personatges amb l'arpa i la lira

INTÈRPRET/PERSONATGE	ARPES	LIRES
MUSES, HEROIS I HEROÏNES (Nuredduna)	1	14
ÀNGELS	23	3
JOGLAR	1	
SANTA CECÍLIA	2	1
MÚSIC	4	4
REI DAVID	6	
ELEMENTS ISOLATS	4	7
ORFEU		5
APOL·LO		5

La taula 4 mostra que els àngels són els personatges més representats amb l'arpa. No obstant, les muses i heroïnes són els personatges més representats amb la lira. El rei David i Orfeu també són dos perfils reiterats en la iconografia, l'un amb l'arpa i l'altre amb la lira, respectivament.

Taula 5

Moments cronològics on apareix l'arpa i la lira

SEGLES	ARPES	LIRES
XI-XII	1	
XIII-XIV	3	
XV	7	
XVI	6	1
XVII	6	1
XVIII	8	4
XIX	5	5
XX	5	16
XXI	1	12

A la taula 5 veiem com l'arpa està representada en més ocasions entre els segles XV i XVIII, en canvi la lira entre el XIX i XXI.

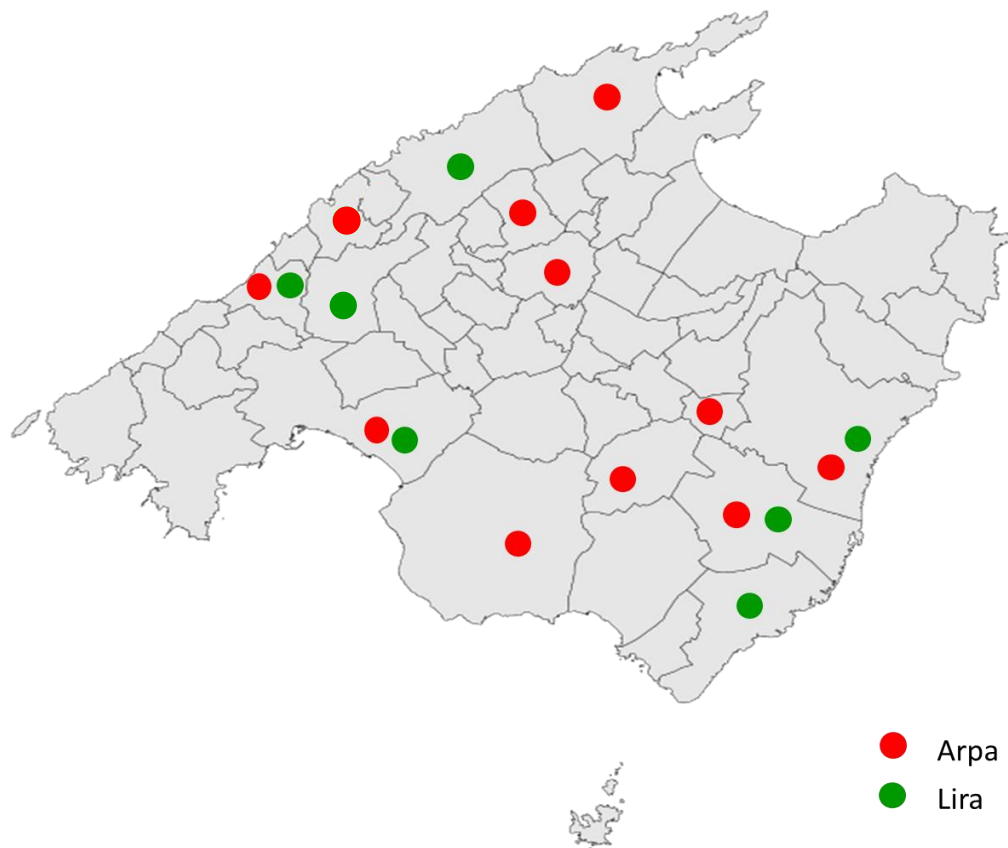


Fig. 3. Mapa de Mallorca. Localització de l'arpa i la lira a diferents municipis de Mallorca.

A la figura 3 representem l'arpa i la lira en la iconografia musical dels diferents pobles de Mallorca. Veiem amb punts de color vermell i verd la incidència de les imatges de l'arpa i la lira en diferents indrets geogràfics de l'illa. S'observa una major representació dels instruments a la part de l'est i de l'oest de Mallorca i en llocs esporàdics de l'interior. A la costa NE i a la costa SO no hem trobat imatges d'aquests instruments. En aquest estudi no es valora el nombre d'instruments localitzats a cada poble, sinó la presència d'un o d'altre cordòfon. Veiem que l'arpa apareix en onze pobles i la lira només en set, en algun municipi apareixen ambdós instruments. A part de Palma, els municipis on es localitzen aquests cordòfons són els següents: Felanitx, Manacor, Santanyí, Porreres, Vilafranca, Lluçmajor, Inca, Selva, Valldemossa, Sóller, Bunyola, Pollença, Escorca.

3. L'arpa i la lira

3.1 Definició dels instruments musicals

3.1.1 Definició de l'arpa

ARPA: (An. Harp; Fr. Harpe; Ger. Harfe; It. Sp. Cat. Arpa)

És el nom genèric que es dona a un cordòfon en que el pla de les cordes és perpendicular a la caixa de ressonància.¹⁶ L'arpa és un instrument musical de forma triangular, té les cordes en posició vertical i es toca amb les dues mans. Els tres elements bàsics i estructurals de l'arpa són: claviller, caixa de ressonància i columna.

Segons Hornbostel i Sachs (1961) aquest cordòfon, en èpoques antigues, es podia dividir en dues categories: arpes de bastidors o tancades i arpes obertes. La columna és l'element distintiu que marcaria la diferència entre ambdós. El nombre de cordes i la forma de l'instrument ha anat variant en funció de l'estil, el lloc geogràfic i el moment històric (fig. 4).



Fig. 4. Arpa i lira de Mesopotàmia (2.500 aC). British Museum. Londres.

En els estudis d'Álvarez Martínez (1982, p. 255) veiem, entre d'altres coses, com les comunitats primitives construïen els seus propis instruments musicals. Observat el legat del patrimoni primigeni en alguns indrets prehistòrics veiem com s'usava l'arc

¹⁶ Vegeu a: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*.

musical, instrument que anticipava el que més tard seria l'arpa.¹⁷ De fet, a la prehistòria no només feien servir els arcs com a eines per llançar projectils, sinó que aquests serien també els primers testimonis d'instruments de corda que tenim documentats (Michels, 2002, p. 159).

Coromines (1980) ja citava el *Libro de Alexandre* del segle XIII com a primera font documental on el cordòfon apareixia amb el nom de "farpa", possiblement del francès antic "harpe", que vol dir garra. El significat, en germànic, fou el d'instrument corb que es toca amb els dits corbats. En canvi, *l'Oxford online* cita la paraula "harpa" de l'obra de Venantius Fortunatus (ca 540-ca 600) com a primer testimoni del mot.

Van Schaik (2005) elabora la reconstrucció de l'etimologia de la paraula arpa, partint del terme pregermànic "korba", que passaria al germànic "harppo", d'aquí al gòtic: harpa; mentre que el mot romànic distingeix entre "harpa" i "arpa". L'autor exposa la relació entre l'objecte i el significat, ja que es relacionava la paraula "arpa" amb instruments diferents. Per aquest motiu, podem deduir que no tots els instruments designats amb la mateixa paraula eren iguals. L'autor es refereix a Meringuer (1904) com una de les primeres aportacions que s'han fet sobre l'etimologia de la paraula (p. 17-18).

L'arpa també es designa amb altres paraules, com per exemple, cítara, rota, lira o salteri i arpa-cítara. És obvia la confusió que existeix a l'hora de designar els cordòfons medievals, ja que no està clara la relació entre el nom i l'objecte. Probablement, el tema està vinculat a les diferents traduccions que s'han fet dels escrits antics i medievals al llarg del temps referits al cordòfon. Un altre motiu de debat en la qüestió de la nomenclatura està vinculat a l'habilitat tècnica de l'artista a l'hora de representar l'instrument. A tot això, s'ha d'afegir la problemàtica sorgida en els primers segles del cristianisme. Per una part, el simbolisme que s'adjudica als cordòfons, la forma triangular del cordòfon i l'equivalència en la Santíssima Trinitat. Per l'altre, l'actitud negativa dels Pares de l'Església per l'ús dels instruments musicals en els llocs de culte no propiciava tampoc el seu reconeixement real (Álvarez, 1999, p. 3-5).

Segons les aportacions de Van Shaick (2005, p. 22) el poema èpic *Ruodlieb* (segle XI) és la primera font literària que dona una clara informació de com es tocava l'arpa.

¹⁷ Álvarez Martínez es refereix a l'arc musical com a origen de l'arpa, en el seu estat més primitiu, constituït per una corda única amb ressonadors ja que, més endavant, s'aniria desenvolupant i es presentaria com un instrument de poques cordes adscrites dins un marc angular de dos braços.

Una altra referència del mateix tema, però centrada en la forma de tocar l'instrument la trobem a la història de *Tristany i Isolda* escrita cap al 1210 per Gottfried d'Estrassburg, on llegim que la princesa Isolda tocava l'arpa per les dues cares.

L'arpa és un dels cordòfons puntejats més singulars de la història, tant per la seva configuració com pel seu origen i expansió. Cap al segon mil·lenni apareix a Mesopotàmia l'embrió de l'instrument de morfologia diversa, concretament, de dos tipus, una angular i l'altre arquejada. Les arpes més antigues sumèries possiblement varen passar a Egipte, on va ser un instrument molt apreciat tal com podem veure a la iconografia.

A l'època sumèria (cap al 2.500 aC) l'arpa consta d'una caixa de ressonància i un cordell que formen una unitat en forma d'arc. En un primer moment l'instrument compta entre quatre i set cordes però després els assiris varen aportar l'arpa d'angle amb un nombre més elevat de cordes (Michels, 2002, p. 161).

A Egipte, durant l'Imperi Antic (2850-2160 aC), l'arpa era del tipus obert i en forma d'arc. Va arribar a ser l'instrument nacional dels egipcis, anomenada arpa d'arc perquè evoca l'arc musical. Aquest tipus d'instrument es recolzava a terra, el cordell era d'una sola peça i tenia entre sis i vuit cordes que es fixaven a la part interior de l'instrument. Així i tot, també hi havia models portàtils que es portaven als braços o es recolzaven damunt l'espatlla.¹⁸ Michels (2002, p. 165) afegeix que a l'Imperi Antic i Mitjà existien aquests tipus d'arpa de diverses mides. A l'Imperi Nou, en canvi, l'arpa havia desenvolupat formes noves, moltes d'elles reproduïdes en la plàstica, i amb diferents noms: arpa de peu, arpa d'espatlla, arpa de mà, arpes gegants i arpes d'angle. Totes elles amb un nombre variable de cordes.

¹⁸ Són moltes les ornamentacions pictòriques que representen aquest instrument a les cambres funeràries, segurament les arpes, igual que les lires, eren ofrenes fúnebres.



Fig. 5. Arpa egípcia (1550-1070). Musée du Louvre. Paris.



Fig. 6. Arpa de la tomba d'Ani (1500-1059 aC). British Museum. Londres.



Fig. 7. Arpa de fusta de Tebes (2500 aC). British Museum. Londres.

Les referències a *l'Oxford online* sobre l'instrument indiquen que les primeres arpes tenien poques cordes, normalment menys de deu. En canvi, les arpes angulars tenien una mitjana de vint-i-una cordes. A les figures 5, 6 i 7 podem observar models d'arpes de l'antiguitat, totes elles obertes sense columna.

Una de les restes més antigues d'arpa es va trobar a una tomba al sud-oest de Rússia. És una arpa construïda amb ossos i conserva peces de bronze que servien per afinar-la. Segons el director de l'excavació, Roman Mimohod, aquesta arpa va ser una de les troballes més ben conservades pel que fa a instruments musicals grecs i està datada del segle V aC (Forssmann, 2018).

A Grècia, l'arpa té forma d'angle i algunes d'elles consten d'una columna a la part del davant. Aquest cordòfon es difon des de mitjans del segle V des de Grècia, on era sobretot un instrument femení, segons algunes aportacions (Michels, 2002, p. 173). A Itàlia, el model *trigonon* grec (tipus d'arpa angular o d'angle) també arribà a ser molt popular. Tot i això, s'ha de dir que a Grècia i a Itàlia l'arpa no va ser mai tan popular com a Egipte. A Grècia sempre es va tenir predilecció per les lires i les *Kitares*, aproximadament de set cordes (Varela de Vega, 1986, p. 196-201). El fet que a Grècia l'arpa no fos tan rellevant com la lira i altres cordòfons és difícil d'explicar i segueix sent un enigma (Lawergren, 2004). Les figures 8 i 9 mostren diferents cordòfons que es representen com figures vermelles en les ceràmiques gregues (cap el 380-360 dC).



Fig. 8. *Eros amb l'arpa* (segle IV aC). British Museum. Londres.



Fig. 9. *Apol·lo amb Kitara* (segle V aC). British Museum. Londres.

En la iconografia del segle VIII i durant tota l'Edat Mitjana, l'arpa apareix representada en un format petit, caixa de ressonància robusta, claviller i consola, i d'un nombre de cordes variat. És el model que molts estudiosos han denominat com arpa romànica (Carbonell, 2004, p. 84; Vicens, 2007, p. 250; Lamaña, 1981, p. 36). Amb el temps l'arpa evoluciona, s'estilitza, és més esvelta, i les que apareixen a partir del segle XIV se l'anomena arpa gòtica (Michels, 2002, p. 161-165).

Els termes "arpa romànica" i "arpa gòtica" per designar el tipus d'arpa medieval ja varen ser usats per Sachs (1980) atenent a la descripció que en fa sobre la grandària, forma i nombre de cordes de l'instrument.

És des de l'inici del segle XIII que el mot "arpa" es comença a utilitzar exclusivament quan es refereix a aquest instrument en concret (Van Schaik, 2005, p. 22).

Possiblement, un dels testimonis més ben conservats i també molt antic de l'arpa medieval és el que es troba a la gran sala del Trinity College de Dublín (fig. 10). Es tracta d'una arpa celta de trets continentals datada del segle XV, algun estudi la situa en el segle XIV (Rimmer, 1969).



Fig. 10. *Arpa de Brian Boru* (segle XV). Trinity College. Dublin.

La majoria d'opinions defensen que l'autèntica introducció de l'arpa a Europa es produí per la zona nord-oriental asiàtica, també a través dels països nòrdics i Irlanda, des d'on es va difondre cap al continent (Álvarez, 1999, p. 16-17; Michels, 2002, p. 45). A partir del segle XII, l'arpa continental europea es diferenciava dels models irlandesos i anglosaxons, encara que varen conservar les característiques d'ambdós instruments. De totes maneres, a partir del segle IX es pot dir que la seva morfologia quedà establerta en un tipus d'instrument format per tres elements: caixa de ressonància, columna i claviller o consola.

Al llarg de l'Edat Mitjana la forma de l'arpa anirà evolucionant, com dèiem abans, i a part dels dos tipus principals, l'arpa romànica i l'arpa gòtica, es pot parlar de l'arpa de transició, ja que el pas d'una a l'altra no es fa bruscament. A la iconografia musical dels segles XIV i XV, en temps de la Corona d'Aragó, s'observen aquests tipus d'arpes, segons els estudis de Ballester (2000). Es pot constatar la presència dels diferents tipus d'arpes, el material de fabricació i les diferents tècniques d'execució.¹⁹ En aquesta època, també es dona un tipus d'arpa doble, de dos rengles de cordes. Tot i que aquest model d'arpa està documentat (Gómez Muntané, 1979, p. 182; Lamaña, 1973, p. 79) no l'observem representat a la plàstica a Mallorca, on, de moment, no se'n coneix cap exemple. Sobre la funció del segon ordre de cordes en aquests instruments hi ha diverses hipòtesis, la primera es refereix a l'arpa cromàtica, tot i que, realment, no tenim certesa de l'existència d'arpes cromàtiques fins al segle XVI; la segona hipòtesi defensa que aquest segon ordre permetia als músics realitzar notes una octava superior, el que implicaria una diferència en el grossor de les cordes, detall que no s'observa en la iconografia. Una tercera teoria, proposada per Cristina Bordas (1989, p. 89) argumenta que la finalitat d'aquest doble rengle de cordes seria la d'intensificar el volum sonor de l'instrument. És a dir, les cordes del segon ordre serien iguals al primer i puntejar dues cordes a la vegada en lloc d'una sola amplificaria la sonoritat de l'arpa.²⁰

¹⁹ Sobre les cordes de l'instrument, Ballester ens remet a l'estudi de Page (1977), el qual introdueix la presència del budell d'animal com el material utilitzat per les cordes de l'arpa. Així i tot, a la zona d'Irlanda, degut a la influència celta estan documentades les cordes de metall des del segle XII (p. 16).

²⁰ A l'article sobre l'arpa de dos ordres, Bordas (1989) explica l'origen i evolució d'aquest instrument, tot i que a Mallorca no hem trobat cap exemple d'aquestes característiques (p. 85-117).



Fig. 11. *Arpa reconstruïda*. Reyes León, J. (2003). Santa Cruz de Tenerife.



Fig. 12. *Arpa medieval*. Mestre del Monasterio de Piedra (1390). Monasterio de Piedra. Saragossa.

La figura 12 representa una arpa romànica doble en tot tipus de detalls tècnics, estilístics i ornamentals. Aquest model presenta una caixa de ressonància amb quatre orificis ressonadors i uns botons de subjecció de les cordes que es tensen a través d'un claviller en forma d'ona. La columna arquejada, està decorada amb la figura d'una au estilitzada limitada en els extrems per una talla superior que representa un cap d'animal, mentre que la inferior mostra la d'una cara humana. La figura 11 és una rèplica en fusta del mateix instrument.²¹

L'arpa gòtica es caracteritza per tenir la columna recta i la caixa de ressonància no tan corpulenta com la romànica, és un model més estilitzat que l'anterior. També consta d'un nombre indeterminat de cordes i necessita unes corretges de subjecció al cos o un suport que faciliti poder tocar l'instrument, si el músic està dret. L'arpa de transició té unes característiques comunes als cordòfons que la precedeixen i afinitats amb els models que sorgiran posteriorment.

De totes maneres, en els segles XII i XIII, hi ha una gran varietat de patrons d'aquest cordòfon i la seva estructura no s'adapta a un sol tipus. Per exemple, en els còdexs d'Alfons X el Savi, es dona una notable varietat de models d'arpes diferents. Aquesta diversitat estilística que ens permetria classificar l'arpa en prototips no la podem aplicar a Mallorca, ja que la quantitat d'exemples localitzats no són significatius per establir la classificació en diferents tipologies.

²¹ La informació sobre aquest instrument va ser a través del contacte que vàrem establir amb el seu constructor, Javier Reyes (8-II-2021). La reproducció de l'instrument va ser un encàrrec de l'arpista Manuel Vilas. El projecte es va realitzar entre els anys 2005 i 2006. De fet, a través de youtube podem visualitzar tres propostes on l'arpista interpreta peces amb l'arpa reconstruïda. [Vegeu aquí. https://www.youtube.com/watch?v=P6V11xK0Av8&list=FLoHeyW2Ta.](https://www.youtube.com/watch?v=P6V11xK0Av8&list=FLoHeyW2Ta)

Rosario Álvarez (1982) ha observat que durant els segles XI-XIII les mostres iconogràfiques d'aquest instrument procedents de Galícia i Astúries guarden similituds amb les anglosaxones, mentre que les arpes d'Aragó i Navarra destaquen per la influència francesa. Segurament aquestes apreciacions estan lligades a la presència de músics estrangers, que d'una forma o una altra intervingueren en les diferents geografies peninsulars.

Usada per joglars i ministrils, l'arpa fou molt utilitzada a l'Edat Mitjana dins l'àmbit de la música culta. Gómez-Muntaner (1979) assenyala que en el Regne de Catalunya i Aragó els arpistes gaudiren de gran estima. De fet, aquest interès per l'arpa i els arpistes també es reflecteix a Mallorca. Ja en el segle XV, tenim constància de l'ús d'aquest instrument gràcies a l'aportació de fonts arxivístiques realitzada per R. Rosselló i J. Parets (2004) on apareixen les primeres arpes documentades en els inventaris que daten del 1434. Es tracta de l'herència de Ramon Sant Martí i es refereix a una "arpa desgornida i veylla", testimoni que evidencia la presència d'aquest instrument en el segle XV a l'illa. En concret, ens informa de la pràctica i l'ús que se'n devia fer, ja que entre aquestes primeres arpes inventariades també es mencionen les de dos mercaders, Nicolau de Quint i Francesc Despuig el 1437 i 1450, respectivament. També apareixen a Mallorca el 1462 uns mestres d'arpa, Joan Desí i Pere Arbona (Rosselló, Parets, 2004, p. 146-147, 154-159).

Cap a finals del segle XVI trobem referències literàries a les arpes amb dos i tres rengles de cordes construïdes a Irlanda i Itàlia, *arpa doppia*. Per exemple, Johannes Cochlaeus en el seu *Tetrachordum musices* (1511) explica que a Anglaterra es toca l'arpa de tres rengles de cordes (Collins, 2000). Per altra part, Stevenson (1958) testimonia que a Flandes es presenten arpes d'aquest mateix estil. L'arpa havia evolucionat i aleshores, les seves dimensions ja obligaven a col·locar-la a terra. El so de l'arpa tenia un registre de quatre octaves i els compositors ja li confiaren un paper important (Alcañíz, 2012).

Dabrio González (1993, p. 421-429) justifica la presència de l'arpa en la plàstica espanyola dels segles XVI i part del XVII pel creixement i el desenvolupament de capelles musicals a Sevilla, Granada i Màlaga. Tot i que en aquestes agrupacions l'arpa no s'utilitzava sovint i molt menys la lira, en canvi, el llaüt i l'arpa seran uns dels instruments més representats a la pintura i l'escultura d'aquest moment. De fet, a partir del segle XVII, s'expressa a la iconografia l'evolució pròpia de l'instrument.

A la Península, el model gòtic entra tard, i a Mallorca no es manifestaran aquests exemples iconogràfics fins al segle XVI. En aquest temps l'arpa es convertí en signe de distinció i delicadesa, com s'observa a la iconografia europea i a molta literatura de l'època. L'any 1555 l'organista Juan Bermudo (1510-1565) publica *La declaración de instrumentos musicales*, estudi de referència pel que fa a l'arpa, sobretot a l'apartat del "Arte de entender y tañer la harpa". Igualment important és l'aparició del llibre de Luis Venegas de Henestrosa (1510-1570) *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, així com la figura de Vincenzo Galilei (1520-1591), que reconeix les qualitats de l'instrument en el *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581).



Fig. 13. Arpa cromàtica, reconstrucció. Llopis, P. i Reyes, J. (2014). Santa Cruz de Tenerife.

Lucas Ruiz de Ribayaz (1626-1677) publica l'obra *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano* (1677). Per altra part, són importants les aportacions d'arpistes i compositors com Juan Hidalgo de Polanco (1614-1684) i Diego Fernández de Huete (1650-1705). L'obra del primer, Juan Hidalgo, pot considerar-se la font d'estudi més important de l'arpa en el segle XVII, s'hi ofereixen nombrosos detalls de la tècnica interpretativa de l'instrument així com la seva vertadera funció musical en aquella època a Espanya. A la segona meitat del segle XVII sorgeix l'arpa tirolesa de ganxets que permetia la modificació cromàtica de l'altura de les notes.

El 1720 ja havia sortit l'arpa de pedals simples que permetia l'execució de totes les tonalitats (Michels, 2002, p. 45). Per a aquest instrument W. A. Mozart va escriure el

Concert per a flauta i arpa en do major (1778), la seva única peça destinada a aquest cordòfon. També en el segle XVIII, G. F. Häendel confereix un paper destacat a l'arpa en òperes com, *Giulio Cesare* i l'òratori *Saul*, a més del *Concert per a arpa en si bemoll*, publicat el 1738.

Per a alguns compositors mallorquins, l'arpa va tenir un paper important ja que va ser molt usada com a baix continu en comptes del clavecí o l'òrgue, instruments molt comuns en aquesta pràctica. Francesc Garau i Antoni Lliteres són dos dels principals exponents del Barroc hispànic que confiaren a l'arpa la pràctica del continu (Pizà, 2000).



Fig. 14. Arpa mallorquina (segle XVIII). Museu de Mallorca.

La fig. 14 representa una arpa mallorquina del segle XVIII, actualment és en el Museu de Mallorca. No conserva les cordes, però si la resta dels elements que la configuren.²² Tot i això, i encara que José de Torres (1670-1738) reimprimeix en el 1736 el seu manual, *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*, el declivi

²² Aquesta arpa va ingressar al Museu de Mallorca el 19 de març de 1996, segons l'acte de dipòsit de la Societat Arqueològica Lul·liana (SAL). A la fitxa de l'arpa que apareixia en el Museu el 9 de setembre del 2004 es llegia que era de cronologia imprecisa però que en el segle XVIII s'havia restaurat. Després de consultar el *Bolletí de l'Arqueològica Lul·liana* (BSAL) n. 53, 1997/ *Revista d'estudis històrics*, n. 851 TOM LIII tercera època, llegim a l'acta de l'assemblea, que es proposa dur al Museu de Mallorca una sèrie de peces que són de la SAL, entre elles figura una arpa del segle XVII. Imaginem que si en el segle XVIII es va restaurar l'arpa, ben bé aquest instrument seria de finals del segle XVII, i així ho deia l'acta consultada. D'aquesta forma ens trobem amb una de les arpes més antigues conservades a Mallorca. En el butlletí, tom 18, p. 27 de l'any 1920-23 i en relació amb als objectes portats a la SAL es fa referència a aquesta arpa entre d'altres objectes cedits per D. Felip Villalonga-Mir l'any 1919. En els anys 80 Magdalena Rosselló dugué a terme la tasca de restauració del moble, també va acudir al mestre Ramón Nicolau, antic fuster del museu, el qual li va facilitar alguna peça de caoba i d'os per tal de completar les incrustacions que mancaven.

de l'arpa ja havia començat i el clavecí s'imposà amb autoritat. Quan es va desenvolupar el piano-forte l'arpa va quedar desplaçada a un segon pla. Així i tot, l'instrument cobrarà cert interès en el Classicisme, moment en què se li adapta un dispositiu de doble pedal. Aquest fet va permetre als compositors confiar-li un tractament més protagonista, de solista, en alguns casos. En són exemples: el *Concert en sol major per a arpa* de G. Ch. Wagenseil i la *Simfonia concertant per a dues arpes* de F. J. Gossec.

A França, l'instrument serà molt important sobretot en els cercles aristocràtics, però no serà fins al segle XIX, cap al 1810, quan Sébastien Érard treballarà amb l'arpa de doble moviment, anomenada també "Arpa Erard". Aquest model totalment cromàtic consta de dos rengles de ganxets que permeten escurçar la corda dues vegades la distància corresponent a un semitò.

Finalment, l'arpa quedarà constituïda com un instrument de 47 cordes corresponents a 6 octaves i mitja i 7 pedals. Les notes estan afinades en do bemoll major quan l'arpa està en repòs. És a dir, els pedals han de ser accionats per aconseguir les alteracions corresponents a cada nota.



Fig. 15. Arpa estil imperi. Casa Pleyel (segle XX). Casa museu la Masia d'en Cabanyes.

Aquest exemple (fig. 15) del segle XIX respon a l'estil imperi i fou construït per la casa Pleyel a París. És una arpa cromàtica amb el cordatge creuat i no paral·lel. La consola daurada presenta motius ornamentals de fulles d'acant, urpes de lleó i la flor de lis. Els compositors ja confien amb les possibilitats tècniques i musicals de l'instrument. Per

exemple, Donizetti dona un paper destacat a l'arpa en l'obra *Lucia di Lammermoor* (1835), Berlioz li atorga protagonisme en la *Simfonia fantàstica* (1830) i Liszt en el poema *Orpheus*. L'arpa també destacarà en obres de Schumann, Brahms, Wagner, entre d'altres.

Ja en el segle XX l'arpa (fig. 16) tindrà un paper destacat en obres de compositors com Debussy, Richard Strauss, Stravinsky, Hindemith, Britten, entre d'altres.²³ En altres àmbits s'han desenvolupat arpes electroacústiques per respondre als canvis musicals i estètics i a les pròpies necessitats dels instrumentistes i dels compositors contemporanis. Cap al 1940 els músics de pop i de jazz varen començar a explorar els recursos de l'arpa. Un dels primers representants d'aquest nou tractament amb els tipus d'arpa va ser Robert Maxwell als Estats Units.

La primera arpa elèctrica, com la guitarra elèctrica, només es podia sentir si estava amplificada i va ser produïda per Salvi Harpas l'any 1980 (fig. 16). Cap al 1991 Camac Harps va introduir les arpes electròniques conegudes com "Blue", són cinc tipus d'arpes diferents. El model més petit d'arpa amb pedal té 44 cordes i s'anomena "Little Big Blue" (fig. 17).



Fig. 16. Arpa Salvi. Salvi, V. (segle XX). Itàlia.



Fig. 17. Arpa elèctrica Little Big Blue. Camac Harps (segle XX).



Fig. 18. Arpa làser. Szajner, B. (1981).

L'arpa làser és una arpa electrònica que fa servir un sol raig làser i difon la seva ona en una sèrie de raigs paral·lels (fig. 18). Tot i que la informació trobada sobre aquest

²³ Hem de mencionar l'aportació de la compositora, pedagoga i arpista Lluïsa Bosch i Pagès (1880-1961), extraordinària concertista que va actuar a Catalunya, França, Alemanya i Suïssa i que va deixar obres musicals i de caràcter pedagògic per a l'estudi de l'arpa.

tipus d'arpa no menciona directament les fonts ja que no estan del tot verificades, l'hem volguda incloure per la seva singular originalitat.²⁴ Altres informacions sobre aquest tipus d'arpa és el que parla del seu estil retrofuturista i que produeix un so molt peculiar. Un dels concerts més interessants d'arpa làser fou el realitzat al Lincoln Center (Nova York) el 2000 i el 2017 a Barcelona. El primer prototip d'arpa làser va ser patentat per B. Szajner el 1982.

3.1.2 Definició de la lira

LIRA : Lyra, (GK. Lura; Lat. lyra)²⁵

Amb aquest nom apareixen diversos instruments del grup dels cordòfons originaris de les primeres civilitzacions. Morfològicament, la lira està constituïda per una caixa de ressonància i dos braços laterals units a la part superior per un travesser des d'on es fixen un nombre variable de cordes. Les cordes es subjecten verticalment i es puntegen amb els dits, una pua o un plectre.

Hornbostel i Sachs (1914) distingeixen entre *bowl lyres* i *box lyres* (lires de bol i lires de caixa), en relació a la forma de la caixa de ressonància. Les lires de bol tenen normalment la tapa harmònica de membrana, i les lires de caixa estan construïdes de fusta. Una de les característiques comunes entre les lires antigues i els moderns tipus africans és que tenen les peces aferrades entre si i són estabilitzades per la tensió de les cordes. El nombre de cordes i l'afinació afecta la tècnica d'execució. Algunes lires tenen un pont i la forma de subjectar l'instrument així com l'ús d'un plectre també ve determinat per la presència o no d'aquest pont.

A través de la iconografia i l'arqueologia evidenciem formes diferents de lires que es van desenvolupar entre el tercer i el primer mil·lenni (2.700-700 aC). Aquests cordòfons es defineixen a partir d'uns patrons marcats pels llocs geogràfics i la cronologia.

²⁴ Vegeu a: <https://www.youtube.com/watch?v=DnAfXK-hft8>.

²⁵ Les referències de la definició de l'instrument han estat abstretes del *Grove Music Online* i del *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* el setembre del 2019 després de consultar a Wachsmann, Lawergren i Clark, així com les informacions de Martha Maas. Sobre el nom d'aquest instrument hem consultat un interessant article de V. Ivanov (1999) que aprofundeix en la qüestió lèxica i organològica. L'autor suggereix que l'existència d'uns quants noms per designar la lira insta a la necessitat de construir diferents tipus de lires.



Fig. 19. *Lira de la reina* (2500 aC). British Museum. Londres.



Fig. 20. *Lira de closca de tortuga* (segle V-IV aC). British Museum. Londres.

Les primeres manifestacions conegudes de l'instrument daten del tercer mil·lenni aC. De fet, la lira fou molt important a Mesopotàmia i se'l considerava un instrument nacional sumeri (Michels, 2002, p. 161-164). Algunes lires es construïren amb un cap de toro a l'extrem de la caixa de ressonància (fig. 19).²⁶ A Egipte la lira no va tenir tanta acceptació com l'arpa però en temps de l'Imperi Mitjà es va donar un tipus de lira procedent d'Àsia Menor.

Referent a les investigacions sobre l'origen d'uns exemples prehistòrics trobats a Luna (Saragossa) i amb la intenció d'esbrinar l'origen i procedència d'aquest cordòfon, els arqueòlegs espanyols Manuel Bendala i José M^a Blázquez (1983, p. 213-228) aporten punts de vista diferents. El primer considera que la lira és de procedència grega; en canvi el segon creu que el seu origen és fenici. El cas és que, a partir del descobriment d'una lira de característiques similars, a Saint-Symphorien de Paule, en el nord de Bretanya, la hipòtesi d'Álvarez Martínez (1985, p. 207-228) es decanta per considerar que aquesta lira, la de Luna, és d'origen indoeuropeu.

En les troballes antigues sovint es donen opinions contrastades per determinar-ne la procedència. Una qüestió semblant s'exposava en la secció de l'arpa i la seva nomenclatura quan ens referíem als cordòfons de l'antiguitat.

A la Grècia i a la Roma clàssiques, la lira estàndard tenia set cordes, era un instrument molt important i així ho demostren els testimonis artístics que ens ha legat l'antiguitat (Mass, 2001). El tipus més primitiu estava format per una closca de tortuga amb uns corns de cabra laterals i un travesser a la part superior amb quatre cordes. A

²⁶ Aquest cordòfon va ser trobat a Ur, Mesopotàmia (Great Death Pit). Part d'ell és una reconstrucció, altres parts com el cap de bou, és original. Peter Pringle toca aquesta lira reconstruïda. Vegeu a: https://www.youtube.com/watch?v=JU4QRxsZhjg&feature=emb_logo.

Grècia va ser també un instrument molt popular. Aquest model de lira s'anomena xelis (chelus), nom que fa referència a la closca de tortuga (fig. 20);²⁷ el phorminx, és un model més antic de la família de les lires; la cítara (kitara) tenia la caixa més robusta i era de fusta; i el bàrbiton o bàrbitos tenia els braços més llargs i esvelts que la lira, de fet, és l'únic instrument de corda que pertany al culte dionisiac.

Per exemple, a través de la iconografia observada en les ceràmiques gregues es poden reconèixer fàcilment les diferències entre la cítara, la lira i el bàrbiton, cordòfon de so més greu que la lira i tocat per sàtirs (Tomasini, 2009, p. 1-10). Això no obstant, tot i la precisió amb què l'artista representa els detalls en la plàstica, a vegades no es pot esbrinar la tècnica d'execució d'aquests cordòfons. Per altra part, i considerant la quantitat d'imatges observades es pot deduir que la lira va ser un dels instruments musicals preferits a Grècia. Altres estudis també centrats en la ceràmica grega clàssica exposen diferents característiques de la lira i, contràriament a l'anterior aportació, sí que es pot deduir la tècnica d'execució de la kithara, la lira (xelis), el bàrbiton i l'arpa a partir de la iconografia analitzada (Goulaki- Voutira, 2018, p. 185-208).

Els romans utilitzaren la lira, la kithara i l'arpa per acompanyar el cant solista, tot i això la kithara era l'instrument més estès entre principiants i virtuoses. Tanmateix, els testimonis iconogràfics localitzats a les restes de Pompeia i Herculà fan referència a aquest darrer tipus de cordòfon (Michels, 2002, p. 173). Tot i així, si observem la iconografia (fig. 21 i 22) podem veure com la lira tipus xelis, és a dir, la que té la caixa de ressonància en forma de closca de tortuga, també és molt representada en la plàstica.

En definitiva, la lira va ser utilitzada a Mesopotàmia, Egipte, Grècia i a Roma, però després es va estendre per Europa en diferents formats. Segurament el crwth (segons la classificació de Hornbostel- Sachs, pertany a la família de les lires de caixa) i fou bastant emprat a les Illes britàniques, sobretot en contextos celtes. Per altra part, hi ha mostres de la lira en diferents cultures africanes.

²⁷ Aquesta altra lira també ha estat restaurada i forma part de les restes descobertes a Atenes (Grècia). Pertany a Elgin Collection, British Museum de Londres.



Fig. 21. *Músic amb lira* (segle III aC). Museo Archeologico Nazionale. Nàpols. Detall.

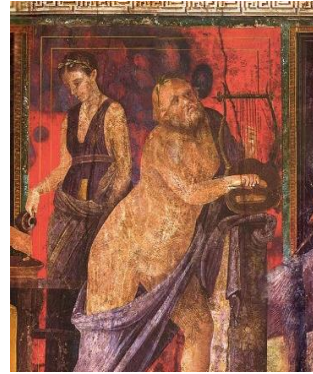


Fig. 22. *Silè amb lira* (segle I dC). Villa dei Misteri. Pompeia. Detall.

A l'Edat Mitjana torna a aparèixer la lira i la kitara amb lleugeres modificacions. La lira d'Oberflacht del segle V-VI trobada a una tomba alemanya, així com la de Trossinger o la de Sutton Hoo, són exemples de tipologies diferents del cordòfon. També existeix la lira arrodonida anomenada *cythara teutònica*, datada dels segles VIII-IX, a més d'un tipus d'instrument anomenat *cythara de diapassó*, que en el segle IX era tocat amb un arc (Michels, 2002, p. 227). Observem a la iconografia musical d'aquest llarg període de la història una tendència a representar altres tipus de cordòfons, com són el salteri, l'arpa, rabell, mandora, o la viola d'arc, i no tant la lira.

González Buitrago (1997) al·ludeix a la cítara (cordòfon de la família de les lires) instrument comú a l'antiguitat clàssica i que amb la implantació del cristianisme, a poc a poc, va anar buidant-se de contingut. La causa va ser la desaparició de la imaginària musical antiga i les prohibicions de l'església en matèria musical-instrumental. A l'Edat Mitjana el concepte de lira amplia el significat per passar a denominar qualsevol classe d'instrument de corda (p. 783-796).

En el Renaixement altres instruments de corda són més usuals que la lira, per exemple el llaüt, l'orgue, el clavecí, el virginal, l'arpa, etc. (Michel, 2010, p. 261). La iconografia d'aquesta època, tot i la mirada al passat grecollatí, tampoc no la representa de forma reiterada. A inicis del segle XVI apareix la *lira da braccio* emparentada amb l'antic rabell. Possiblement, aquest tipus de lira seria, juntament amb la *viola da braccio*, un dels instruments precursors del violí (Remnant, 2002).

A l'època del Barroc, els instruments de corda fregada i els de tecla tenen molta més acceptació que la lira i l'arpa. Així i tot, aquests cordòfons conservaran un lloc important en la iconografia, estatus que s'intensificarà en els segles XIX i XX. En aquests

temps l'ús pràctic de la lira és gairebé un fet insòlit, de fet, l'instrument no ha experimentat una trajectòria evolutiva com va tenir l'arpa. En el sentit de transformacions en el format o en l'augment del nombre de cordes, possiblement per les seves pròpies limitacions acústiques, entre d'altres coses.

A partir dels segles XVIII i XIX la lira ha destacat com a element ornamental, els artistes i artesans la representen a les arts aplicades i en el mobiliari (fig. 23-24).



Fig. 23. *Mirall amb lira* (segle XX). Casal senyorial. Palma.



Fig. 24. *Pedaler amb lira* (segle XX). Casa particular. Manacor.

Per altra part, alguns poetes i escriptors han manifestat un interès per aquest instrument. La lira és un recurs utilitzat en la literatura, sobretot en la poesia i veurem en aquest treball com se li ha conferit un sentit simbòlic. Ha estat determinant la labor dels poetes i els artistes, els quals a partir dels personatges llegendaris i mitològics com Orfeu i Apol·lo i les muses, personatges portadors de la lira, han vehiculat el seu ideari a partir de la representació de la lira, ja sigui en la iconografia, ja sigui en la literatura.

La lira no és un instrument com l'arpa, que ha seguit una evolució en l'àmbit pràctic. Tampoc no és un instrument que s'hagi manifestat plàsticament amb moltes diferències al llarg de la història. Moltes de les lires que es representen en el segle XIX i XX no són morfològicament distintes de les vistes a la Grècia clàssica. El fet d'haver tingut una evolució diferent de l'arpa, per exemple, pel que fa a dimensions, nombre de cordes, morfologia, possiblement ha repercutit en els models que mostra la iconografia.

John Clark (2001) es refereix a les lires modernes com a instruments diatònics, cromàtics (de dues files de cordes, com les arpes dobles) i pentatònics. Aquestes lires es varen construir i s'han anat desenvolupant des de 1926. En un principi tenien una funció terapèutica, posteriorment s'han reconstruït models històrics, antics i medievals perseguint la reconstrucció sonora d'altres èpoques.

Podem dir que la primera lira moderna fou concebuda per Edmund Pratch (1898-1974). Cap al 1960, una organització internacional de nous instruments anomenada Choroi va començar a construir i expandir els seus propis models de lires. A finals del segle XX ja trobem gran quantitat de constructors de lires i botigues arreu d'Europa, Austràlia, USA i Sud-àfrica on es poden adquirir aquests instruments.



Fig. 25. Rèplica de la lira de Luna. Ramírez, J. (segle XX).

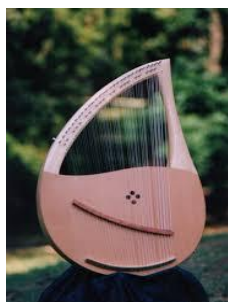


Fig. 26. Model comercial de lira (segle XX).

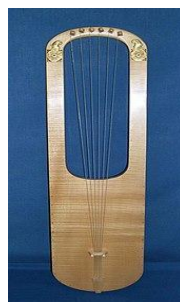


Fig. 27. Reconstrucció de la lira Sutton Hoo (segle XX).



Fig. 28. Reconstrucció de lira etrusca. Badia, T. (segle XX).

Aquestes imatges són rèpliques modernes de lires. Com podem observar més que els canvis en les dimensions de la mateixa lira es donen canvis estructurals o d'estil en la forma del cordòfon.²⁸ La fig. 25 correspon a la rèplica de la lira de Luna (Saragossa) feta per Juan Ramírez Vega. La fig. 26 és un model comercial de lira que es pot trobar en el mercat amb algunes variants. La següent lira (fig. 27) correspon al model de Sutton Hoo, reconstruïda per Dolmetsch workshops. L'original és una lira medieval anglosaxona del segle VIII que es troba en el Museu Britànic de Londres. El darrer exemple (fig. 28) respon a una reconstrucció de Tomás Badía sobre un model original que apareix tallat en pedra a un sarcòfag etrusc. En general, totes elles tenen un nombre de cordes limitat per les dimensions de l'instrument.

²⁸ Vegeu aquí informacions diverses sobre les fonts i reconstruccions de la lira:

<https://www.pilaradiario.com/informacion-general/2015/10/4/arte-fabricar-instrumento-antiguo-56212.html>

<https://terraeantiquae.com/profiles/blogs/reconstruccion-de-la-lira-de-la-estela-de-luna-zaragoza>

<http://www.lyreworks.com/story/>

<https://www.youtube.com/watch?v=Weuz-RtmBfk>

<https://badialuthier.com/lira/>

4. Representacions de l'arpa i la lira en la plàstica a Mallorca

Per tal de comprendre el paper de l'arpa i la lira en la plàstica a Mallorca s'han elaborat una sèrie de taules que es poden consultar en els annexos 1 i 2 on es mostren els exemples iconogràfics generals i els detalls dels instruments estudiats. Aquestes graelles estan dividides en diferents camps per tal de tenir la informació pertinent de cada imatge i procedir a analitzar-los.

Constatem que algunes obres artístiques són anònimes, d'algunes ens ha estat impossible saber-ne l'autoria i altres són adjudicacions fetes per diversos autors a partir d'estudis ja publicats. En el segon camp d'estudi i classificació hem citat el tipus d'instrument, i observem que no sempre hi ha coincidència en la nomenclatura del tipus de cordòfon en les fonts consultades. De fet, quan es tracta d'instruments antics i sense testimonis físics o reals que ho avalin el nom que es dona a un instrument pot variar d'un estudi a un altre.

El lloc d'ubicació de les imatges fa referència a l'espai específic actual on es troben aquests instruments representats. Hem comptabilitzat una gran varietat de localitzacions, tot i així, els llocs de culte, esglésies i la Catedral de Mallorca són, en gran part, els espais en què la iconografia de l'arpa té més cabuda. En canvi, la iconografia de la lires, en general, la descobrim en edificis civils, jardins i col·leccions particulars.

El títol que hem donat a cada exemple és, en la gran majoria de casos, de nova adjudicació. Moltes imatges no han estat estudiades i hem hagut d'assignar uns títols per classificar-les i anomenar-les.

Sobre la data o període històric de les imatges hem consultat les fonts bibliogràfiques. En altres ocasions, la informació ha vingut donada directament de la mateixa obra d'art, ja sigui a la part inferior de l'obra (datada pel propi autor), o ja sigui en una llegenda fora del marc de l'obra (realitzada per l'entitat que custodia la peça artística).

La tècnica de representació utilitzada està en funció de la disciplina artística, en el cas de la pintura hem vist pintures al tremp, a l'oli, tinta, aquarel·les, etc., mentre que en l'escultura, l'ús de pedra calcària, marbre, fusta o ferro, són els materials més comuns. A les fitxes s'observen alguns exemples que no són pròpiament pintures ni escultures, per exemple, les ceràmiques, xilografies o gravats. Tot i que aquestes darreres obres no

s'analitzaran de forma profunda, les hem recollides en els annexos de les fitxes per il·lustrar i completar l'estudi.

Quant a la descripció, ens hem fixat en tots els elements de composició i formació de l'instrument, bastidors, caixes de ressonància, columnes, cordes, ganxets de subjecció, travessers, grandària i ornamentació. Aquesta observació formal és el punt de partida que ens permet analitzar la possible evolució dels instruments.

Un dels temes destacats i que correspon a un altre camp d'anàlisi és la simbologia o significat d'aquests instruments musicals. Arribat aquest punt, i per tal d'esbrinar i descobrir el simbolisme d'aquestes imatges intervenen diferents elements: el personatge portador de l'instrument, el context i lloc d'ubicació, el gènere i la temàtica, la cronologia i la pròpia representació de l'instrument musical. Per altra part, hem comptat amb les fonts documentals bibliogràfiques, articles, assajos i altres estudis que tracten sobre el tema de la simbologia (aquests recursos estan recollits a l'apartat de fonts secundàries i a les referències bibliogràfiques d'aquest treball). A partir d'aquí, hem anat elaborant un estudi que confereix a les icones una significació més profunda que la mateixa representació formal de l'instrument. Aquest punt és essencial i és l'eix principal de la tesi i que anirem desgranant fins arribar a les conclusions finals.

Per què l'arpa, en moltes ocasions, és l'atribut dels àngels, del rei David, de santa Cecília? Per què la lira es representa en mans d'Orfeu, d'Apol·lo, de les muses, de Nuredduna? Què representen aquests instruments? Hi ha una relació entre l'instrumentista i la imatge projectada de l'objecte? Per què se segueixen representant aquests cordòfons en el segle XX i XXI? Per què la religió cristiana s'ha servit també d'aquests elements musicals per representar escenes religioses? És possible que la profunda simbologia d'aquests instruments s'hagi reforçat en la poesia? Per què Costa i Llobera i Joan Alcover fan un ús tan reiterat de les paraules "arpa" i "lira" en la seva obra poètica? El significat de l'arpa i la lira en la iconografia és semblant o diferent, al que li atorguen els poetes? Per què només un exemple iconogràfic, de tots els estudiats en aquest treball, fa referència a la cultura islàmica?

Són preguntes que sorgeixen durant la investigació i que anirem desvetllant al llarg de la tesi. Almenys, aquesta és la voluntat i la intenció.

4.1 L'arpa. Anàlisi i evolució

Partint dels testimonis iconogràfics de l'instrument i atenent les diferents disciplines artístiques, pintura i escultura, analitzarem les imatges de l'arpa que es troben a la iconografia mallorquina de forma cronològica.²⁹

1r. Prototip de model d'arpa medieval oriental (segles XII-XIII-XIV)



Fig. 29. *Arqueta de marfil*. Anònim (segle XII). Museu de la Catedral de Mallorca. Palma. Detall.



Fig. 30. *Retaule de la Passió*. Anònim (segle XIII). Museu d'Art Sacre. Palma. Detall.

Ambdues imatges són, de moment, els cordòfons de la família de les arpes més antics trobats en la pintura mallorquina. La imatge de la fig. 29 (detall de *l'arqueta de marfil* siciliana. Museu de la Catedral de Mallorca) representa un cordòfon datat del s. XII-XIII, mentre que el cordòfon representat a la fig. 30 (detall del *Retaule de la Passió*. Museu d'Art Sacre de Palma) es considera de finals del segle XIII, principis del XIV. Els personatges que toquen aquests instruments són ben diferents. Si bé la fig. 29 es tracta d'una figura femenina; a la fig. 30 hi veiem un músic que juntament amb altres membres del grup envolten la figura central de Jesús.

Els estudis fets sobre *l'arqueta* (fig. 29) apunten en diverses direccions (Forteza 2017, p. 256; Carbonell, 2004, p. 16; i Álvarez, 1999, p. 11), la situen en un taller de Palerm, de procedència siculoaràbiga, siculonormanda, i també de procedència bizantina, respectivament.

²⁹ Per tal d'agilitzar la lectura i l'anàlisi de les imatges seleccionades en aquest apartat només enumerarem els exemples sense títol a peu de figura (fig. 29, 30, etc.). La informació la trobarem en el text i amb més detall a l'annex 5 del catàleg de figures, i a l'annex 6 si es consulta el treball imprès.

Sobre el *Retaule de la Passió* (fig. 30) també hi ha disparitat d'opinió, d'origen italià, segons els estudis de Carbonell (2004, p. 17). Post (1930, p. 183-186) i Gudiol (1955, p. 118) la situen a l'escola de Siena, mentre que Llompart (1977-78, p. 20 i Aznar, 1966, p. 263) estableixen la possible intervenció d'un mestre del taller de Duccio (1255-1318) o d'algun pintor itinerant compatible amb una influència bizantina.

Mentre que la tècnica emprada en d'ambdues pintures és diferent, tinta aplicada a una arqueta de marfil (fig. 29), i pintura sobre taula en el *Retaule de la Passió* (fig. 30), representen dos instruments que tenen entre tretze a quinze cordes. Les cordes estan tensades dins un bastidor format per tres parts que adopta la forma d'un triangle rectangle. Carbonell (1995, p. 323) descriu l'instrument de l'arqueta com una arpa sense columna.

Deduïm que un dels trets que els diferenciaria seria que la fig. 30 sembla tenir una taula paral·lela a les cordes, ja que no podem veure la cara de l'altre personatge que està just a la part posterior. Aquest detall suggereix que estem davant una arpa-cítara o un salteri triangular (Álvarez, 1990, 1999). La taula paral·lela a les cordes no s'observa a la fig. 29, però sí que es mostren uns botons de subjecció de les cordes a la part superior de l'instrument, al claviller, així com una clau d'afinació, elements que no s'observen a la fig. 30. Per aquests motius, segurament estaríem davant dos cordòfons diferents. L'instrument de la fig. 29 també està decorat amb dibuixos geomètrics circulars a la part de la columna, suposant que la caixa de ressonància està situada a la part de l'interpret. L'altre instrument (fig. 30), en canvi, no presenta ornaments.

El nom d'aquests cordòfons és polèmic encara avui dia. Els diferents estudis parlen dels termes, cítara, arpa, salteri, rota, arpa-cítara i arpa-salteri perquè a l'antiguitat i a la literatura sovint són usats indistintament per designar el mateix instrument. El tema es complica donada la confusió en la traducció del nom que s'ha fet de l'hebreu i del grec a altres llengües per designar aquests cordòfons (Villanueva, 1999, p. 229).³⁰

Álvarez Martínez (1982) defensa la tesi que aquest tipus d'instrument és el més representat en el romànic de Cantàbria i justament el localitzat a Mallorca és un exemple

³⁰ Fem referència al *Retaule de la Passió* que es troba al Museu d'Art Sacre de Mallorca. Sobre el nom del cordòfon que hi apareix diferents estudis se n'han fet ressò: Álvarez (1990) i Carbonell (2004). Ambdós coincideixen en el fet que és una arpa-cítara, o una rota.

molt semblant, però que apareix a diversos estudis amb el nom de rota i d'arpa-salteri. Altres opinions el classifiquen com arpa-cítara (Le Barbier, 1997, p. 797-808). Álvarez (1990, p. 98) va adjudicar el nom d'arpa-cítara a ambdós instruments. Carbonell (2004, p. 38) els anomena "salteri-arpa" o "rota". Villanueva (1997, p. 268) opta per "arpa-salteri".³¹ Vicens (2007, p. 249-262) estableix diferents tipologies d'arpes, sense decantar-se per un nom específic, sinó per uns tipus, en funció dels diferents prototipus de la iconografia dels ancians en el romànic hispànic. Álvarez (2007) atribueix el nom d'arpa-cítara també a diferents cordòfons que apareixen a uns còdexs de l'Edat Mitjana, quan en realitat aquests exemples de cordòfons difereixen dels del nostre estudi.

Vista la disparitat d'opinions a l'hora d'adjudicar un nom a aquests instruments optem per classificar-los en diferents tipologies de cordòfons medievals d'origen oriental (amb tapa harmònica i sense).

³¹ Villanueva (1997) defensa l'existència de l'arpa-salteri. L'autor afirma que la manca de consens a l'hora de definir i classificar aquest instrument és a causa de tres motius: les connotacions simbòliques de l'instrument, un gran nombre de variants formals i la manca d'un terme inequívoc acceptat per la tradició.

2n. Prototip de model d'arpa medieval romànic (segles XIV-XV)



Fig. 31. *Rei David.* De Valenciànes, J. (segle XIV). Catedral de Mallorca. Palma. Detall.

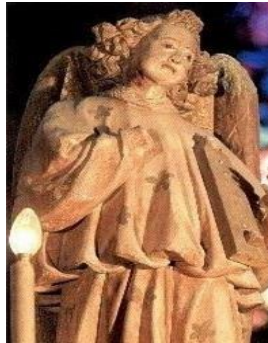


Fig. 32. *Àngel músic.* Tosquella, LL. (segle XV). Catedral de Mallorca. Palma. Detall.



Fig. 33. *Àngel músic.* Anònim (segle XV). Església de la Sang. Palma. Detall.



Fig. 34. *La Dormició de la Verge Maria.* Mestre de Santa Eulàlia (segle XV). Església Parroquial de Sant Llorenç. Selva. Detall.



Fig. 35. *Verge amb Nen i àngels músics.* Anònim (segle XV). (Fons Arxiu Más) Barcelona. Detall.



Fig. 36. *Nostra Senyora del Bon Camí.* Mòger, R. (segle XV-XVI). Església de Santa Creu. Palma. Detall.

Les imatges del 2n prototip pertanyen als segles XIV-XV i corresponen a una tipologia d'arpa més o menys triangular, petita, portàtil, de poques cordes i que alguns estudis han classificat amb el nom d'arpa romànica (Lamaña, 1997; Carbonell, 2004; Menzel, 2010). Tot i que els exemples aquí citats tenen característiques similars, observem que cada instrument presenta alguna part que el converteix en únic. Jordi Ballester (2000) apunta tres tipus d'arpes medievals, una primera tipologia seria la representada en gairebé tota la iconografia europea, o sigui, arpa petita, ressonador ample i consola-claviller de mida proporcional a les parts i lleugerament arquejada, formant gairebé un triangle rectangle. Dins aquesta primera tipologia hi podríem adscriure les arpes del segle XV trobades a Mallorca (figures 31, 32, 33, 34 i 35). Un segon tipus seria el d'una arpa més estilitzada, amb una consola més petita (a Mallorca, fig. 33)

i una tercera categoria és d'una tipologia intermèdia, que comparteix trets d'altres models i que es podria definir com un instrument en evolució (fig. 36).

L'exemple del rei David (fig. 31) situat a les arquivoltes del Portal del Mirador i l'àngel del presbiteri ambdós de la Catedral de Mallorca (fig. 32) presenten una arpa incompleta ja que només podem veure la caixa de ressonància que, tot i mostrar trets comuns o molt semblants als cordòfons d'aquest grup, no són exactament iguals. La caixa de ressonància de l'arpa del rei David és més corpulenta i té una forma gairebé piramidal, en canvi, la de l'àngel del presbiteri és plana i rectangular. Galdeano Aguirre (2011) en un text referit a Mira de Amescua (1577-1644) remarca que el rei David ha estat representat a través de la història per una gran varietat de cordòfons, i que la cítara és un dels atributs més antics que se li ha assignat. Possiblement, on podem observar més imatges del David músic és a les miniatures, salteris i còdex. L'arpa, sobretot, s'assimila a un instrument noble que emet música celestial i la imatge del rei David es mimetitzava amb les figures clàssiques d'Arion i Orfeu, emfatitzant el vessant meravellós de la música i els efectes que produeix en els oients (Galdeano Aguirre, 2011, p. 205).

Les arpes de les figures 33 (detall de l'arpa de l'àngel del Betlem de l'església de la Sang de Palma) i 36 (detall de l'àngel arpista del retaule de *Nostra Senyora del Bon camí* de l'església de Santa Creu, Palma) també presenten la caixa de ressonància plana, això no obstant, es distingeixen, sobretot, en les decoracions i l'estructura de la columna. Mentre la fig. 33 conserva un format auster i rectilini, la columna de l'arpa de la fig. 36 està policromada per petits motius geomètrics de diferent color. Aquest exemple és un model singular dins aquest prototip, no només per la decoració de la columna, sinó per la presentació d'una estructura totalment delimitada per les parts que formen l'instrument i que semblen independents entre elles. Per altra part, les seves dimensions petites i el caràcter portàtil serien trets que compartiria amb els altres instruments del seu mateix grup. Post (1930, p. 657-659) Llompart (1973, p. 120-121) i Carbonell (2004, p. 35-36) atribueixen el retaule, amb reserves, a Rafel Mòger o al seu taller. Això implicaria que l'obra es va dur a terme abans del 1490. Tina Sabater (2002) apunta que la pintura es va realitzar entre el 1518-20, ja que les connexions tipològiques adduïdes per a l'atribució als pintors del segle XV són, segons el seu criteri, de difícil assumpció. Llompart (1973) ja va advertir que el catàleg del pintor Mòger no inclou cap obra semblant, tot i això al·lega elements afins al seu taller com podria ser el Nen Jesús, o la

cara de l'àngel arpista, que segons aquest investigador és idèntica a la de l'àngel que sosté el vel a la Verge de Selva del segle XV. Carbonell (2004) basa el seu argument en la tipologia dels instruments, per exemple, l'autor afirma que l'arpa que apareix en el retaule respon a un tipus d'instrument que s'adscriu a les característiques comunes de les arpes del segle XV.

Les arpes representades a les figures 34 (detall del retaule *La Dormició de la Verge*, a la parròquia de Sant Llorenç de Selva) i 35 (detall del retaule de la *Verge amb àngels músics*, avui dia desaparegut) són morfològicament semblants però mostren diferències en el grau de curvatura de la columna i en la inclinació de la caixa.

Els exemples que conformen aquest segon prototip, excepte l'escultura del rei David, són àngels músics. Les primeres representacions plàstiques dels àngels solien ser músics cantaires, després es representaren portant instruments. La seva presència augmenta considerablement a partir del segle XIII, essent el XV l'època de màxim apogeu, particularment a Flandes, Itàlia, i sobretot, en els antics Països Baixos, on el primer renaixement musical tingué un gran impuls a causa de la gran activitat dels Ducs de Borgonya. Alguns estudis indiquen que el tipus iconogràfic de l'Ascensió amb àngels músics s'estén sobretot a finals del segle XV i durant el XVI a la península itàlica (a Mallorca sabem alguns exemples on es representa aquest tema amb àngels músics).³² La Coronació de la Verge tal vegada sigui una de les imatges de la narració evangèlica on més s'ha optat per la presència d'àngels músics.³³ Probablement, un dels exemples de Coronació de la Verge més antics en iconografia musical que es coneix, sigui el d'un Salteri de la reina Margalida de Noruega (segle XIII), tot i que, en aquest cas és el rei David el que toca l'arpa. S'haurà d'esperar al segle XIV per contemplar la iconografia d'àngels músics en aquests tipus d'escenes marianes (Perpinyà, 2012, p. 409).

³² Possiblement la pintura de l'Ascensió del segle XVII ubicada al Convent de Santa Clara de Palma sigui un dels pocs exemples en què apareix l'arpa. De fet, Carbonell apunta que no era freqüent la presència d'iconografia musical en una escena d'aquest tipus (2004, p. 39). Així i tot, hem localitzat una escena de l'Ascensió en una pintura del segle XIX en el poble de Pollença, concretament a la casa pairal del poeta Costa i Llobera.

³³ En el Museu d'Art Sacre de Mallorca es troba la taula de la *Coronació de la Verge* envoltada d'àngels músics del segle XIV atribuïda a Joan Daurer (Llompарт, 1987). Tot i que no figura cap arpa, la pintura mostra una important varietat i riquesa instrumental.

3r. Prototip de model d'arpa gòtica o renaixentista (segle XVI)



Fig. 37. Àngel músic. Sales, J. (segle XVI). Catedral de Mallorca. Palma. Detall.



Fig. 38. Retaule de la Nativitat. Anònim (segle XVI). Església de Sant Jeroni. Palma. Detall.



Fig. 39. Retaule de la Nativitat. López, M. (segle XVI). Museu d'Art Sacre. Palma. Detall.



Fig. 40. La Mare de Déu jacent. Homs, G. (segle XVI). Església de Sant Domingo. Inca. Detall.



Fig. 41. Cavaller arpista. Anònim (segle XVI). Palau de l'Almudaina. Palma. Detall.

D'aquestes cinc imatges, només les figures 38 (detall del retaule de *La Nativitat* de l'església de Sant Jeroni de Palma) i 39 (detall de *La Nativitat* del Museu d'Art Sacre de Palma) s'adscriuen a unes característiques comunes de cordòfons portàtils, caixa de ressonància més allargada, més estilitzats, amb un nombre de cordes superior que les arpes romàniques i encaixarien amb el que s'ha anomenat arpa gòtica (Carbonell, 2004, p. 84). En canvi, la fig. 37 (detall del fris de l'armari de les relíquies de la Catedral de Mallorca) mostra un model d'arpa arcaïtzant, de petites dimensions, de columna arquejada i robusta caixa de ressonància. Tot i ser tallada ja dins el segle XVI, és un model anacrònic que prou bé podria ser del segle XV (Carbonell 1995, p. 321).

A la fig. 40 (detall del *Retaule del Roser* de l'església de Sant Domingo d'Inca), exemple localitzat per Carbonell (2004, p. 104-105) s'observen totes les parts estructurals de l'arpa, les dimensions de l'instrument, les parts més robustes del bastidor i la petita figura tallada a l'extrem de la consola com a nexa d'unió amb la columna marca

una evolució formal del cordòfon i la diferència amb les anteriors. Per altra part, si comparem la imatge amb altres exemples del segle XVI, tal com ha observat Ballester (2011, p. 158-167) es probable pensar que aquest exemple seria el resultat d'una possible còpia de models externs.

Una arpa molt diferent a les estudiades fins ara és l'exemple de la fig. 41 (detall de la pintura mural de la sala de guàrdies del palau de l'Almudaina de Palma). L'instrument representat, tot i comptar amb totes les parts estructurals del cordòfon: el bastidor, la caixa de ressonància, la columna i la consola entre les quals s'estenen unes 15 o 16 cordes, no respon a un model real. No existeix gairebé coherència entre les parts que formen l'instrument i seria, en tot cas, la representació idealitzada d'una arpa.

4t. Prototip de model d'arpa del segle XVII



Fig. 42. *L'Ascensió*. Anònim (segle XVII). Convent de Santa Clara. Palma. Detall.



Fig. 43. *Nostra Senyora del Remei*. Anònim (segle XVII). Valldemossa. Detall.



Fig. 44. *Àngel músic*. Lull, J. (segle XVII). Església del Convent. Sóller. Detall.



Fig. 45. *La Sagrada Família*. Anònim (segle XVII). Església de la Mercé. Palma. Detall.



Fig. 46. *La Nativitat*. Anònim (segle XVII). Església de Sant Felip Neri. Palma. Detall.



Fig. 47. *La Sagrada Família*. Anònim (segle XVII). Convent de les Caputxines. Palma. Detall.

Com succeïa a l'apartat anterior, les arpes d'aquest període també presenten característiques molt diferents, excepte algunes semblances que es donen entre algunes

d'elles. Les figures 42 (detall de la pintura *l'Ascensió* del Convent de Santa Clara, Palma) i 47 (detall de la *Sagrada Família*, en el Convent de les Caputxines, Palma) podrien ser models del segle XVI, ja que són similars a les presentades en el prototip anterior. L'arpa de la fig. 42, per exemple, presenta una línia corba a la columna, en canvi, a la fig. 47 la línia corba es dona a la caixa de ressonància i la columna és recta. Classificaríem les dues representacions anteriors com a models gòtics perquè mostren una estructura més estilitzada que les romàniques del segle XV. Aquests cordòfons tampoc no mostren trets formals evolucionats de l'arpa propis del segle XVII, per la qual cosa deduïm un anacronisme en la representació d'aquests models. També es pot dir que, per la proporció i simplicitat de les parts constitutives, aquests exemples encaixarien dins un prototip d'arpa renaixentista, més que res per l'estil artístic imperant en el segle XV a Itàlia, i en el XVI a Europa. Tot i això, s'ha de tenir present que, a Mallorca com a altres llocs perifèrics, els gustos i estils europeus sempre solien arribar amb alguns anys de retard, detall pel qual podem deduir que els artistes es basaven en la còpia de models anteriors.

Els altres exemples d'aquest prototip no són comuns a cap altre model anterior, i tampoc no guarden un estil semblant entre ells. L'exemple de la fig. 44 (retaule de *Sant Bonaventura*, parròquia del Convent de Sóller) és una arpa que conserva les parts formals però no existeix una coherència amb la funcionalitat pràctica de l'instrument a causa de la trajectòria equivocada de les cordes. De fet, les cordes van del claviller a la columna, com en tants altres casos que ja hem tingut ocasió de comentar (Carbonell, 2004, p. 46).

L'arpa representada a la figura 43 (*Nostra Senyora del Remei, Trinitat i Sants*, Cartoixa de Valldemossa) mostra un instrument d'estructura coherent quant a funcionalitat. No el podem classificar com una arpa romànica, ni gòtica, perquè tampoc no s'adscriu als models ja vists a Mallorca (en tot cas guardaria alguna similitud amb l'arpa del retaule de la *Mare de Déu del Bon Camí*, fig. 36 i amb alguns models de Blasco de Gañén del segle XV). En general, les arpes de caixa de ressonància plana i columna adherida a un pronunciat claviller corbat solen detallar uns ganxets (arpions) de subjecció de les cordes a la caixa harmònica. La presència d'arpions és significativa en la mesura que ens informa d'un aspecte representatiu de la sonoritat de l'arpa, ja que les cordes, en vibrar, fregaven amb l'angle recte que formaven els arpions, excitant així els

harmònics superiors i provocant un brunzit que acompanyava el so de les notes (Ballester, 2000).

La fig. 45 (detall de la pintura *La Sagrada Família* localitzada a l'església de la Mercè, Palma) representa una arpa que, tot i no ser de grans dimensions, consta d'una caixa de ressonància de forma prismàtica i triangular molt ampla a la base en comparació a les dimensions de l'instrument, en canvi, la columna i el claviller són més senzills. És un model que presenta un contrast entre les parts que el formen, de fet, d'aquest període no tenim constància d'altres exemples semblants. El model representat a la fig. 46 (*La Nativitat*, de l'església de Sant felip Neri, Palma) és singular perquè la seva forma no s'adscriu al model d'arpa observat en aquesta classificació. És un cordòfon en el qual no es distingeix la columna ni la caixa de ressonància, dos braços més o menys iguals conflueixen en un travesser superior, recte i curt.

5è. Prototip d'arpa barroca (segle XVIII)



Fig. 48. Àngel músic. Anònim (segle XVIII). Església Parroquial. Vilafranca. Detall.



Fig. 49. Rei David. Anònim (segle XVIII). Església Parroquial. Porreres. Detall.



Fig. 50. Àngel músic. Anònim (segle XVIII). Església de la Concepció. Palma. Detall.

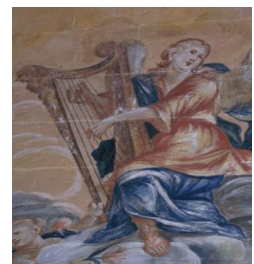


Fig. 51. Àngel músic. Anònim (segle XVIII). Església de Sant Bonaventura Lluçmajor. Detall.



Fig. 52. Rei David. Anònim (segle XVIII). Església de Sant Felip Neri. Palma. Detall.



Fig. 53. L'Ascensió. Anònim (segle XVIII). Casa particular. Pollença. Detall.

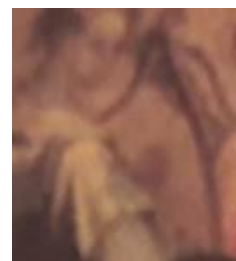


Fig. 54. Àngel músic. Anònim (segle XVIII). Convent de les Tereses. Palma. Detall.

Tots els models d'arpes d'aquest període, com succeeix gairebé a tots els períodes estudiats, presenten característiques molt diferents entre si. Difícilment trobem un tipus d'arpa que es repeteix. La fig. 48 (àngel arpista del Convent de Sant Bonaventura, Vilafranca) mostra només una part de l'instrument, tal com veiem a les escultures dels segles XIV i XV. Per tant, podem dir que aquest exemple, tot i ser una obra del segle XVIII, és un model totalment anacrònic. És una arpa incompleta, ha perdut la columna i el travesser i només resta la caixa de ressonància. La posició de l'instrument respecte a l'àngel és forçada per la inclinació que adopta la caixa de ressonància. És comú que a l'hora de tocar l'instrument, l'arpa estigui en sentit perpendicular al cos del músic.

Per les característiques que conformen el cordòfon del rei David de la fig. 49 (clau de volta de l'església parroquial de Porreres) veiem que no es correspon amb un model real sinó amb la representació idealitzada del cordòfon. Per les seves característiques estilístiques, dimensions de l'instrument i ornamentacions, podem dir que coincideix amb l'estètica pròpia del barroc. Per exemple, l'aportació de Galbís (1995) que cita a la vegada a Mirimonde (1975) respecte al tema organològic en la identificació dels instruments musicals i les representacions de David, proposa tres possibilitats diferents de models iconogràfics. Primer, l'habilitat tècnica de l'artista li permet presentar arpes riques i perfeccionades, pròpies de l'època. Segon, les representacions d'arpes estranyes, imaginàries, possiblement teatrals, irreal, destinades a sorprendre el públic. Tercer, les representacions d'arpes antigues o inspirades en l'Edat Mitjana per tal d'evocar temps passats. Arribat aquest punt, afegiríem una quarta observació a les representacions de l'arpa en mans del rei David, la còpia constant de models del passat ja sigui a partir de gravats, miniatures, i que els artistes han anat fent en èpoques diverses.³⁴ Aquesta idea resumeix les tipologies que observem en la representació de l'arpa de gairebé totes les èpoques i que connectaria amb la idea de representar un instrument del passat.

L'arpa de la figura 52 (pintura localitzada a la volta superior del presbiteri de l'església de Sant Felip Neri, Palma) és d'un format robust i està en mans del rei David. Per les seves característiques sembla aproximar-se als models ja vists abans, és a dir, còpies d'instruments anteriors. És un cordòfon de bastidor gruixut i poca ornamentació que recorda més els models del segle XVI-XVII que els del segle XVIII.

³⁴ Els estudis de Ballester (2011), ja mencionats anteriorment, es refereixen a les còpies reiterades de models d'arpes, en concret, a la iconografia de l'instrument en el segle XVI.

La figura 53 (detall de l'*Ascensió*, col·lecció particular, Pollença) mostra un àngel que toca una petita arpa. L'instrument coincideix amb els trets comuns de les arpes de l'Edat Mitjana, senzilla, portàtil, d'entre 15-20 cordes on les parts de l'estructura del cordòfon no presenten grans dimensions ni ornamentacions. Seria una arpa romànica però representada en el segle XVIII. Una vegada més estaríem davant una còpia inspirada en algun model vist en èpoques anteriors.

L'arpa de la fig. 50 (detall del *Concert d'àngels músics* de l'església de la Concepció de Palma) presenta una estructura reforçada on cada part ha guanyat en dimensions pròpies de l'evolució lògica de l'instrument. Es veu la talla d'una cara humana obrada al final de la columna i que serveix de nexa d'unió amb el claviller. Aquest model es va repetint en la iconografia musical al llarg del temps. De fet, els estudis d'aquests casos apunten a la possibilitat que són còpies d'un gravat de Cornelis Cort del segle XVI que, a la vegada era còpia d'un fresc de Federico Zuccaro (Ballester, 2011, p. 161). Aquesta aportació ampliaria i reforçaria la idea anterior que exposaven Galbis (1995) i Mirimonde (1975) respecte a les tipologies diferents en la representació de l'arpa.

L'arpa de l'*Àngel de Lluçmajor* (fig. 51) és la que mostra unes característiques més d'acord amb l'estil del barroc, instrument de grans dimensions, parts estructurals reforçades i ornamentades, major nombre de cordes. També s'observa una important caixa de ressonància i s'aprecia una trajectòria i subjecció lògica de les cordes. Per altra banda, l'arpa representada en la figura 54 (detall de la pintura localitzada en el convent de les Tereses) la posició de la qual només permet una vista parcial, compta amb un bastidor senzill, es perfila el claviller i part de la columna i la caixa. És un model anacrònic, com molts dels models que estem estudiant en els diferents períodes.

L'arpa representada en la figura 51 potser és l'instrument que destacaríem com a prototip d'aquesta etapa, juntament amb les localitzades en el Palau Vivot de Palma (fig. 55 i 56). D'acord amb els gustos del barroc, veiem com en el present exemple (fig. 56, *Al·legoria de la música*, Palau Vivot, Palma) destaca la representació d'una figura femenina integrada en la columna de l'arpa. Mentre que a la fig. 55 (detall de l'*Entrada a Babilònia*, Palau Vivot, Palma) la decoració de la columna es limita al nexa d'unió entre aquesta i el claviller, amb el detall ornamental d'una petxina.



Fig. 51. Àngel músic. Anònim (segle XVIII). Convent de Sant Bonaventura. Lluçmajor. Detall.



Fig. 55. Entrada a Babilònia. Dardanone, G. (segle XIX). Palau Vivot. Palma. Detall.



Fig. 56. Al·legoria de la música. Dardanone, G. (segle XIX). Palau Vivot. Palma. Detall.

6è. Prototip d'arpa com a motiu ornamental (segles XVII-XVIII-XIX)



Fig. 57. Àngel músic. Munar, J. (segle XIX). Orgue de l'església de Sant Felip Neri. Palma. Detall.

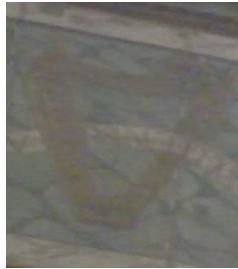


Fig. 58. Arpa. Caimari, D. (segle XVII). Orgue de l'església de Sant Miquel. Felanitx. Detall.



Fig. 59. Arpa. Anònim (segle XVIII). Orgue del Convent de Sant Vicens Ferrer. Pollença. Detall.

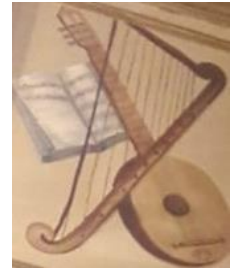


Fig. 60. Arpa. Anònim (segle XVIII). Orgue de l'església de Sant Vicens Ferrer. Manacor. Detall.

Les arpes d'aquesta tipologia són figures ornamentals que es troben a les baranes o a les façanes dels orgues. Sovint formen motius decoratius que van acompanyats d'altres instruments o elements musicals, com és el cas de la fig. 60 (exemple localitzat a Sant Vicens Ferrer, Manacor). Tots els exemples d'arpa d'aquet prototip solen tenir forma triangular, sobretot les figures 58 (església de Sant Miquel, Felanitx) i 59 (Convent de Sant Domingo, Pollença). Altres s'aproximen més a la figura d'un triangle-rectangle (fig. 60).

L'exemple de la fig. 57 és l'únic que no està a la barana o balcó de l'orgue sinó a la part esquerra superior de la façana dels tubs de l'instrument de l'orgue de l'església de Sant Felip Neri. La figura representa l'escultura de perfil adossada d'un àngel assegut tocant una arpa. L'instrument és una repetició dels que hem vist en totes les èpoques

estudiades. Per tant, tornariem a estar davant un model d'arpa anacrònic, per les dimensions i les característiques pròpies de l'instrument. Les arpes de les figures 58 i 59 de Felanitx i Pollença, respectivament, són semblants però es distingeixen per petits detalls (caixa de ressonància, cordes i ornaments molt més visibles en el model pollencí). Mentre que l'exemple de l'església de Sant Miquel de Felanitx (fig. 58) mostra una banda amb una inscripció que travessa l'arpa i les cordes, d'un nombre indeterminat. En general, les arpes ornamentals que hem vist a les baranes dels orgues són models idealitzats.

7è. Prototip d'arpa romàntica (segle XIX)



Fig. 61. Àngels músics amb Sant Agustí i Sant Ambrosi. Mates, V. (segle XIX). Convent de Sant Agustí. Felanitx. Detall.



Fig. 62. Santa Cecília. Anònim (segle XIX). Convent de Sant Domingo. Pollença.



Fig. 63. Al·legoria de la música. Anckermann, R. (segle XIX). Parlament de les Illes Balears. Palma. Detall.

El model d'arpa que observem a l'església del Convent de Felanitx, fig. 61, segurament també va ser la còpia d'un model anterior i també respon a característiques anacròniques. L'exemple recorda les arpes del segle XV i alguna que hem vist en el segle XVII. Es caracteritza per les pronunciades corbes de la columna i del claviller, elements que contrasten amb la taula rectangular i plana de la caixa de ressonància, característica força comuna en algunes representacions del segle XV. La fig. 62 representa *santa Cecília* amb l'arpa (Convent de Pollença). La imatge evoca un estil entre clàssic i romàntic. Clàssic pel tipus de vestit de la santa i l'equilibri entre els elements ornamentals, i romàntic per la composició del conjunt i la decoració del cordòfon. L'arpa representa un instrument evolucionat pel que fa a dimensions i característiques si la comparem amb altres models vistos en èpoques anteriors. En canvi, la fig. 63 *l'Al·legoria de la música* (localitzat a l'hemicicle del Parlament de les illes Balears, Palma) mostra un instrument molt diferent

de tots els que hem anat analitzant en el present apartat. El cordòfon té les característiques formals afins a les que presentaven les arpes egípcies obertes, és a dir, sense columna i en forma d'arc. L'etiqueta de prototip d'arpa romàntica fa referència a la tendència dels artistes del segle XIX a inspirar-se en èpoques llunyanes i exòtiques. La musa, Terpsícore, (Ortolà, 1994, p. 87) toca aquesta arpa suspesa a l'aire i en posició vertical. Carbonell (2004, p. 76), adjudica l'arpa egípcia a la musa Euterpe.

En el segle XIX veiem un canvi en la localització i context d'ubicació de l'instrument. Si fins ara i majoritàriament les escenes i els temes on apareixia l'arpa estaven relacionats amb l'àmbit religiós, en el cas de *l'Al·legoria de la música* estem davant una escena de temàtica mitològica ubicada en un edifici civil.

8è. Prototip d'arpa dels segles XX-XXI



Fig. 64. *L'arpa quan l'aigua sona.* Obrador, M. (segle XXI). Felanitx.



Fig. 65. *Àngel músic.* Moragues, G. (segle XX). Església de Sant Miquel. Felanitx. Detall.

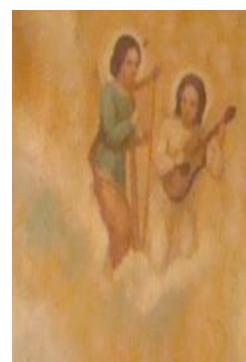


Fig. 66. *Sant Vicens Ferrer i àngels músics.* Font, A. (segle XX). Convent de Sant Agustí. Felanitx. Detall

Els tres exemples d'aquesta època són totalment diferents i els tres es localitzen en el municipi de Felanitx. La fig. 64 és una escultura que actualment es troba en el centre cultural del poble, tot i que va variant d'ubicació en funció de les necessitats artístiques i culturals del municipi. El cordòfon trenca amb la idea clàssica de l'instrument musical, ja que no està concebut com un cordòfon en el sentit literal, sinó com una creació filosòfica on l'aigua és l'element protagonista. La fig. 65 és una escultura adossada, es pot veure a l'església de Sant Miquel de Felanitx i la pintura de la fig. 66 es troba a l'església del Convent del mateix poble.

La fig. 65 és un alt relleu que representa un àngel amb una petita arpa, un cordòfon d'unes característiques que ja hem vist en els segles XIV i XV. Per tant, és un model arcaic que a l'Edat Mitjana rebia el nom d'arpa romànica. És evident que l'artista, del segle XX, es va inspirar en algun model del passat.

L'arpa del darrer exemple (fig. 66) no mostra detalls ornamentals, però el perfil estructural del model coincideix amb la idea que genèricament tenim de l'instrument. Concorda amb el tipus de cordòfon del segle XVI que hem vist a Mallorca, arpa del tipus gòtic. Com succeeix a l'exemple anterior, l'artista del segle XX es va inspirar en models d'arpes de segles anteriors per tal de representar aquest instrument.

Observacions

Una vegada analitzades les varietats tipològiques de l'arpa podem establir una evolució formal de l'instrument dins les arts plàstiques, en reserves. De fet, a cada època ens trobem amb models que s'allunyen dels cànons contemporanis i que responen més a la idea de l'instrument que a una representació fidedigna del cordòfon real.

Sovint es mostra una estructura de l'arpa d'acord amb l'instrument estudiat però també hi ha algun element que no s'ajusta a la realitat, ja sigui la posició, la subjecció de l'instrument per part del músic, la relació de les cordes amb les parts del cos de l'instrument, entre d'altres exemples. A més, constatem el gust per una representació anacrònica del model i poques vegades podem dir que la imatge de l'instrument és la representació d'un model funcional.

En la iconografia dels cordòfons veiem diferents elements que poden influir o modificar les imatges. Per exemple, en escultura, independentment de la perícia o habilitat de l'artista, la inclemència del pas del temps és un factor decisiu per a la conservació de l'obra artística. El seu estat també ve determinat pel lloc físic on es troben, no és el mateix si les obres artístiques estan protegides dins un espai tancat o si estan a l'exterior. Trobem moltes arpes malmeses, la mutilació d'alguna de les parts, la columna, el claviller i les cordes, solen ser les parts de l'instrument més afectades. En general, podem veure com gairebé totes les representacions de l'arpa en l'escultura medieval només conserven la caixa de ressonància.

Per altra part, en la pintura notem anacronismes en moltíssimes de les figures representades, que es manifesten en models antics que es representen en èpoques

posteriors a les que han existit. Sovint, aquestes representacions són còpies d'altres imatges de segles passats, que han servit d'inspiració per a l'artista o que les ha copiat directament, ja sigui per desconeixement, per manca d'imaginació o per la reivindicació d'una realitat que ja no existeix.

Els models que veiem representats a les baranes dels orgues són també una idealització de l'arpa. Són instruments que, tot i conservar totes les seves parts estructurals, encara que de forma més aviat esquemàtica, difícilment poden tenir un ús musical pràctic. De fet, podríem relacionar aquests instruments amb un concepte de caràcter més ornamental, idealitzat o simbòlic.

A més a més, podem afirmar que la iconografia de l'arpa que més s'aproxima als models reals o originals és la producció dels segles XIV i XV. En les arpes anomenades romàniques i gòtiques sembla haver-hi una relació directa entre l'objecte real i l'objecte representat. La majoria de les imatges guarden una similitud entre elles, i a la vegada no n'hi ha cap d'ídèntica. Tot i no tenir testimonis reals que verifiquin l'existència d'aquests instruments, les fons literàries i artístiques (còdexs, miniatures, cantigues i la mateixa iconografia) ens han donat referències i pistes ben evidents per saber com devien ser en realitat aquests cordòfons.

Tanmateix, entre els segles XVI-XVII és quan les representacions de les arpes en pintura i escultura sofreixen més transformacions i més s'allunyen dels instruments reals. La gran varietat de formes, la idealització de l'instrument i les còpies constants de models del passat són la tònica dominant en la iconografia d'aquests moments.

Les imatges de l'arpa que apareixen en els segles XVIII i XIX són representacions clarament eclèctiques. Observem tota classe de models diferents, des de representacions absolutament anacròniques, fins a models inspirats en les civilitzacions més antigues. Veiem exemples que es van repetint al llarg dels segles i la reiteració d'una idea aproximada de l'instrument a través de còpies que mai arriben a desvetllar una ruptura amb el passat. De fet, només dues de les representacions de l'arpa del segle XVIII s'aproximen a l'estètica del moment.

En els segles XX-XXI la iconografia de l'arpa a Mallorca és escassa i succeeix el mateix que en segles anteriors, solen ser models totalment arcaics. Generalment, el tema religiós segueix present en el context iconogràfic de l'arpa de tots els temps. De fet, constatem que les representacions de l'arpa van lligades, en la gran majoria de casos, al

context cristià i els intèrprets d'aquests instruments són àngels en un tant per cent molt elevat. En menor mesura apareix el rei David i santa Cecília, només en quatre ocasions. Durant el llarg període de set-cents anys, veurem l'arpa que està en mans de personatges profans o mitològics.

La vinculació de les representacions de l'arpa en el context religiós corrobora una gran influència del poder eclesiàstic en l'art de totes les èpoques. Aquest fet ens porta a una de les qüestions que anem desvetllant en aquest treball, com ha influït l'església en la proliferació d'imatges religioses lligades a aquest instrument i com la pròpia significació de l'instrument i dels personatges als quals s'adjudica l'arpa contenen un profund contingut simbòlic. Ens podríem demanar el perquè de tantes imatges de l'arpa com atribut d'àngels o del rei David. També la representació de santa Cecília que sovint es relaciona amb l'orgue, a més d'altres instruments, a Mallorca comptem amb la iconografia de la santa amb l'arpa i la lira.

A partir del segle XIX, en general, la representació de personatges que portaran aquest instrument, s'amplia a altres àmbits, sobretot als relacionats amb escenes mitològiques. Han canviat els gusts estètics? Ha perdut influència la religió cristiana en les representacions artístiques? Gaudeixen de més llibertat els artistes a l'hora d'escollir els temes iconogràfics? Per què els artistes es decanten per la representació mitològica i inclouen l'arpa i la lira, fins i tot en el segle XXI?

Són preguntes que es plantegen després d'observar les diferents tendències i comportaments artístics al llarg d'aquest treball. Segurament són més d'un els motius que mouen els gustos en l'art d'una societat determinada, però la mirada al passat clàssic grecollatí sembla que perdura.

4.2 La lira. Anàlisi i evolució

En aquest capítol de selecció i classificació de les lires, més que una anàlisi de l'evolució cronològica de l'instrument hem optat per fer un estudi dels seus trets característics i establir uns prototips partint dels punts que tenen en comú els diferents models iconogràfics. Aquesta decisió en el canvi metodològic de l'estudi d'aquest cordòfon ve donat perquè es presenta morfològicament distint, independentment de l'època o l'estil. És a dir, les representacions de la lira no mostren grans transformacions

en la grandària o en l'increment de cordes i mecanismes addicionals de l'instrument al llarg del temps.

1r. Prototip de lira amb volutes a l'extrem dels braços



Fig. 67. Àngel músic. Oms, M. (segle XVI). Museu de Mallorca. Palma. Detall.



Fig. 68. Nuredunna. Bennàssar, M. (segle XX). Col·lecció particular. Pollença. Detall.

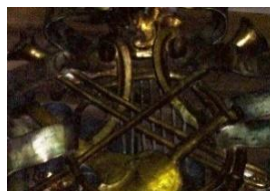


Fig. 69. Lira ornamental. Borguny, A. (segle XVIII). Orgue de l'església de Santanyí. Detall.



Fig. 70. Apol·lo. Fornés, P. (segle XX). Col·lecció particular. Manacor. Detall.

Els exemples de lires amb espirals o volutes ornamentals pertanyen a períodes diferents, però mantenen en comú els mateixos motius decoratius a l'extrem de la part superior de cada un dels braços del cordòfon. Així i tot, cada model presenta diferències estructurals importants, com és el nombre de cordes, la caixa de ressonància o la forma dels braços, per exemple.

Comparant les dimensions de la lira amb el cos de l'àngel de la fig. 67 (segle XVI, Museu de Mallorca) observem que aquest instrument és un dels més desenvolupats de la iconografia mallorquina (excepció d'altres lires que apareixen com a elements isolats). El cordòfon està suspès a l'aire, com l'àngel, i no s'aprecien corretges de subjecció. Tot i això, es concreten detalls ben definits, braços en forma de essa, sis cordes, el travesser, la motllura a la part inferior i la doble base.

La lira de la fig. 68 (detall de Nuredunna, segle XX, col·lecció particular, Pollença) deixa entreveure quatre cordes que van del travesser a una caixa de ressonància molt ampla. Aquesta caixa adopta una forma convexa acabada en punta i des d'on s'afina un forat ressonador o obertura en forma de mitja lluna en la mateixa direcció que la caixa de ressonància. Aquest tipus de caixa de ressonància és únic, de moment, a Mallorca.

Podem apreciar igualment l'extrem superior dels braços en espiral dels cordòfons representat a les figures 69 (trofeu instrumental, segle XVIII, façana de l'orgue de

l'església de Santanyí) i 70 (detall de la lira d'Apol·lo, segle XX, col·lecció particular, Manacor) que pertanyen a tècniques, emplaçaments i contextos diferents. La simplicitat de línies i el traç inacabat dels instruments, talment esbossos, marquen els punts en comú. Les línies del dibuix no deixen molt clar les diferents parts del cos de la lira a la fig. 70, igualment, la superposició d'altres instruments tampoc no especifica les parts del cordòfon de la fig. 69.

2n. Prototip de lira amb caixa de ressonància



Fig. 71. *Musa amb lira.* Anònim (segle XIX). Jardins de Raixa. Bunyola. Detall.



Fig. 72. *Santa Cecília.* Riera, P. J. (segle XIX). Església de Sant Vicens Ferrer. Manacor.

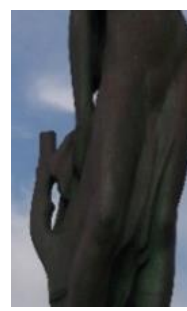


Fig. 73. *Nuredduna.* Caubet, R. (segle XX). Passeig marítim. Palma. Detall.



Fig. 74. *Orfeu.* Fonés, P. (segle XX). Col·lecció particular. Manacor. Detall.



Fig. 75. *Nuredduna.* Garau, M. (segle XX). Formentor. Pollença. Detall.

Els cinc exemples anteriors mostren instruments amb caixes de ressonància, aquest és el punt que tenen en comú, però són molt diferents. Totes les lires, excepte la que representa la fig. 73 tenen quatre cordes i encara que siguin instruments de formes diverses, les quatre compten amb una caixa de ressonància. Els elements comuns que comparteixen són els braços del cos, el travesser, el fet de ser instruments de poc nombre de cordes i que la tècnica d'execució és de punteig amb els dits.

La imatge de la fig. 71 (musa amb cordòfon, segle XVIII, jardins de Raixa, Bunyola) correspon a un instrument que té una caixa de ressonància trilobulada amb un motiu circular en el centre. En canvi, la lira de la fig. 72 (santa Cecília, segle XIX, església de Sant Vicenç Ferrer, Manacor) presenta una caixa en forma de vieira o de petxina de pelegrí. Mentre que les caixes de ressonàncies de les figures 73 (detall de Nuredduna, segle XX, Passeig marítim, Palma) i 74 (detall de la lira d'Orfeu, segle XX, col·lecció particular, Manacor) mostren una forma geomètrica que s'acosta a l'hexàgon, la fig. 75 (detall de la lira de Nuredduna, segle XX, Formentor) compta amb una caixa compacta unida als braços i des d'on s'estenen les cordes fins al travesser. En aquesta, en concret, la caixa acaba amb punta a la part inferior. Alguns d'aquests models podrien ser ben bé una còpia d'algun gravat del segle XVI o XVII, com també passava amb les representacions de les arpes. En els dissenys de Pier Leone Ghezzi (1674-1755) podem observar models que s'acosten molt als aquí exposats. Sobretot les lires representades en les figures 71, 72, 73, aquesta darrera del tipus kitara (Rostirolla, 2010, p. 182), mantenen trets en comú amb els dissenys de Ghezzi (Rostirolla, 2010, p. 166).

La lira representada en la figura 74 mostra una petita motllura de forma geomètrica hexagonal policromada que es troba a la caixa de ressonància. Aquest detall uneix els dos braços en forma de essa. Orfeu sosté la lira talment un trofeu i un colom blanc descansa sobre el travesser. En la iconografia de la lira d'Orfeu podem dir que descobrim tantes lires diferents com interpretacions del mite. Per tal d'il·lustrar la quantitat de cordòfons atribuïts a Orfeu alguns estudis fan referència a la musivària hispana en els quals, només el nombre de cordes observat a la iconografia de la lira oscil·la entre quatre i deu (Álvarez Martínez, 2017, p. 2470).

3r. Prototip de lira amb base



Fig. 76. *Apol·lo*. Anònim (segle XIX). Raixa. Bunyola. Detall.



Fig. 77. *Al·legoria de la música*. Forteza, Alomar, Ferragut (segle XX). Arxiu del Regne de Mallorca. Palma. Detall.



Fig. 78. *Al·legoria de la música*. Anckermann, R. (segle XIX). Palau rei Sanç. Valldemossa. Detall.



Fig. 79. *Lira ornamental*. Walker, E. F. (segle XX). Orgue de Can Balaguer. Palma. Detall.



Fig. 80. *Nuredduna*. Mir, J. (segle XX). Edifici Ramon Llull. Palma. Detall.



Fig. 81. *Lira ornamental*. Caimari, D. (segle XVII). Orgue de l'església de Sant Miquel. Felanitx. Detall.

Establim un prototip de lira amb base com a tret distintiu. Tots els exemples exposats són diferents, però mostren aquesta característica comuna.

La fig. 76 (detall de la lira d'Apol·lo, segle XVIII, jardins de Raixa, Bunyola), fig. 77 (segle XVIII, *Al·legoria de la música*, façana de l'Arxiu del Regne de Mallorca, Palma) i fig. 78 (detall de l'*Al·legoria de la música*, segle XIX, palau del rei Sanç, Valldemossa) estableixen un perfil similar de base pel que fa a la motllura comuna als tres exemples, encara que els perfils de les dues bases siguin diferents. Les fig. 79 (lira ornamental de la façana de l'orgue, segle XX, casal Balaguer, Palma), fig. 80 (Nuredduna, segle XX, claustre de l'edifici Ramon Llull de la UIB, Palma) i fig. 81 (detall del balcó de l'orgue, segle XVII, església de la parròquia de Sant Miquel, Felanitx) corresponen a bases totalment diferents, només la fig. 79 presenta una base en peus i semicercle invertit amb quatre botons de subjecció de les cordes. La base de la fig. 80 consta d'una petita motllura rectangular adossada a la part inferior del cos de l'instrument, el travesser que gairebé

es troba a la meitat dels braços de la lira afavoreix que aquests sobresurtin en els extrems. Per altra part, la base de la fig. 81 presenta unes dimensions importants que contrasta amb la senzillesa dels braços del cordòfon, on també destaca la forma d'una doble motllura adossada a la base del cos com a punt de suport de l'instrument. Just al contrari de l'exemple anterior, fig. 80, el travesser de la lira de la fig. 81 està situat tant a la part superior que uneix els extrems dels braços de l'instrument. A més, sobre aquest darrer travesser es pot veure un motiu decoratiu que corona la part superior i uneix els extrems dels braços de la lira.



Fig. 82. *Orfeu.* Torres, S. (segle XIX). Palau Vivot. Palma. Detall.



Fig. 83. *Entrada a Babilònia.* Dardanone, G. (segle XVIII). Palau Vivot. Palma. Detall.



Fig. 84. *Al·legoria a la música.* Forteza, M. (segle XX). Façana d'edifici. Palma. Detall.

Els cordòfons representats en les figures 82, 83 i 84 són totalment singulars i difícils d'emmarcar dins un mateix prototip. La primera imatge, fig. 82 (detall de la pintura d'Orfeu amb la lira, segle XIX, Palau Vivot, Palma) mostra exactitud i precisió en els detalls, talment un treball d'orfebreria. La lira consta d'un sol cos en forma de U, rematat a la part superior per dues volutes molt discretes i un travesser senzill, així com una base ornamental molt treballada a la part inferior. Cinc cordes s'estenen entre la base i el travesser. El tret especial de l'instrument és que consta d'un plectre per puntejar les cordes visible en la mà dreta d'Orfeu. La figura 83 consta d'un nombre indeterminat de cordes i a la base se superposen dos cossos rectangulars en forma de doble caixa. Aquest instrument és poc comú en la iconografia musical mallorquina, podem dir que únic fins ara. La figura 84 (detall de la façana d'un edifici particular, Palma) correspon a un relleu i la forma del cos del cordòfon és totalment diferent de la majoria dels vists fins ara per la línia convexa que adopten els braços. Aquest model està representat per un sol cos amb línies que conflueixen cap a l'interior. Sobre el travesser es pot veure una

petita motllura rectangular. L'instrument consta de cinc cordes. Just a la base central mostra un cercle el·líptic ornamental a la part inferior del cos.

4t. Prototip de lira sense base



Fig. 85. *Aparició de la Mare de Déu.* Torres, S. (segle XIX). Santuari de Lluc. Escorca. Detall.



Fig. 86. *Apol·lo.* Anckermann, R. (segle XIX). Parlament de les Illes Balears. Palma. Detall.



Fig. 87. *Al·legoria de la música.* Cagè, F. (segle XIX). Teatre Principal. Palma. Detall.



Fig. 88. *Arcàdia.* Prohens, J. (segle XXI). Col·lecció particular. Felanitx. Detall.



Fig. 89. *Arcàdia.* Prohens, J. (segle XXI). Col·lecció particular. Felanitx. Detall.



Fig. 90. *Orfeu.* Canet, J. (segle XXI). Col·lecció particular. Felanitx. Detall.



Fig. 91. *Orfeu.* Canet, J. (segle XXI). Col·lecció particular. Felanitx. Detall.



Fig. 92. *Orfeu.* Canet, J. (segle XXI). Col·lecció particular. Felanitx.

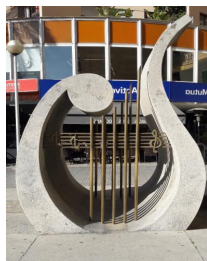


Fig. 93. *Gran lira.* Bauzá, Tolosa, (segle XX). Plaça de l'Auditori. Palma.



Fig. 94. *Lira.* Alcover (segle XX). Façana del Col·legi Sant Gaietà. Palma.

Els instruments representats que pertanyen al 4t prototip pertanyen al grup de lira sense base. La gran majoria d'aquest tipus de cordòfon consta d'un travesser recte i prim, i coincideix amb la característica comuna de no tenir base. La fig. 93 (escultura de lira, segle XX, plaça de l'auditori, Palma) seria una excepció dins el conjunt ja que el travesser està representat per un pentagrama en mig del cos de la lira i uneix els dos

braços del cordòfon. Aquest exemple, de dimensions considerables, mostra part de l'instrument incrustat a terra, a més de presentar un disseny distint en els extrems de cada braç.

Les lires de les figures 90, 91 i 92 (detalls que representen Orfeu amb la lira, segle XXI, col·lecció particular, Felanitx) tenen totes elles una forma similar, petits motius marquen les diferències. Les dimensions dels tres instruments són semblants, així i tot, el nombre de cordes, el detall a la part superior dels braços, la decoració en el cos i la forma del travesser són els trets distintius. La fig. 94 (detall de la lira, segle XX, façana del col·legi de Sant Gaietà, Palma) és la lira més angular i geomètrica. Com els altres exemples d'aquest prototip presenta les cordes verticals entre les dues parts paral·leles inferior i superior, formades per la base del mateix instrument i el travesser.

Les figures 85 (detall de la lira, segle XIX, església de Lluc, Escorca), 88 i 89 (detall de l'*Arcàdia*, segle XXI, col·lecció particular, Felanitx) tenen la peculiaritat de presentar totes elles el travesser pla que uneix els extrems dels dos braços de l'instrument.

Les figures 86 (detall de lira d'Apol·lo, segle XIX, hemicicle del Parlament de les Illes Balears) i 87 (detall de cordòfon, segle XIX, Teatre Principal, Palma) tot i no tenir base, tenen també trets ben diferenciats. Mentre que la lira d'Apol·lo, fig. 86 mostra uns braços en forma de corn o corda i només consta de tres cordes, el model de la fig. 87 presenta un cos llarg, estilitzat i amb moltes cordes. No s'aprecia la caixa de ressonància però per la forma de l'instrument estaríem davant un híbrid.

5è. Prototip de la lira com a element ornamental o decoratiu



Fig. 95. *Pedaler amb lira.*
Anònim (segle XX).
Col·lecció particular.
Manacor.



Fig. 96. *Mirall amb lira.*
Anònim (segle XX). Col·lecció particular.
Palma.



Fig. 97. *Porta amb lira.*
Anònim (segle XX). Col·lecció particular.
Portocolom.



Fig. 98. *Taula amb lira.*
Anònim (segle XX). Col·lecció particular.
Portocolom.

Els exemples anteriors (fig. 95, 96, 97 i 98) són una mostra de com la lira pot ser un element decoratiu que forma part del mobiliari. La fig. 95 correspon a la part del pedaler d'un piano (segle XX, col·lecció particular, Manacor) mentre que la fig. 96 (mirall amb lira, segle XIX, casal senyorial, Palma) ornamenta la part central i superior d'un mirall. La lira de la fig. 97 (detall de moble, segle XX, casa particular, Sa Pobla) constitueix part de les portes d'un armari que només es veu en la totalitat quan les portes estan tancades, mentre que la lira de la fig. 98 (detall de moble, segle XX, Portocolom) forma part dels peus a les parts laterals d'una tauleta. Aquests cordòfons presenten entre tres i quatre cordes, dos d'ells consten de volutes al final dels braços, mostren diferents tipus de travesser, i compleixen una funció decorativa i pràctica.

Són nombroses les propostes que veiem de la lira com a part ornamental del mobiliari, o com objecte de funcions diverses. Veiem un ús reiterat d'aquest cordòfon a les arts aplicades amb els quals es podria sustentar la significació simbòlica de l'instrument en els segles XIX i XX. Sobretot quan ens referim a la simbologia de l'instrument. És a dir, la representació d'aquests cordòfons demostren el gust per l'element clàssic i a la vegada evocuen una cultura antiga que mai passa de moda. Així i tot, valgui l'anterior referència per donar suport al ventall d'opcions que desenvolupa la imaginària quan es tracta de representar la lira.

Observacions

Una vegada haver classificat les lires en cinc prototips, ens adonem que els exemples observats són realment diferents entre si. Tanmateix, tots els models analitzats consten d'uns detalls que permeten agrupar-los i classificar-los en diferents tipus.

Possiblement, la lira més antiga trobada a Mallorca, o almenys pel que fa a la nostra recerca, respon a un exemple del segle XVI. Hauran de passar dos-cents anys per descobrir la següent, ja que del segle XVII no n'hem localitzada cap. En canvi, la producció d'aquest element en els segles XVIII al XXI és abundant ja que comptem amb més representacions de la lira que en èpoques anteriors.

Sobre la iconografia dels personatges representats en les arts plàstiques que porten la lira es dona una gran diversitat, tan a les escenes de contingut religiós com les de temàtica mitològica. En són exemples, els àngels, santa Cecília, Apol·lo, Orfeu, les

muses i al·legories, Melesigeni i Nuredduna. A vegades, els instrumentistes apareixen en actitud de tocar el cordòfon i d'altres només el porten com a atribut.

Tampoc no podem afirmar que hi hagi una relació cronològica entre els personatges representats i l'ús de la lira. De fet, els exemples d'un àngel instrumentista en el segle XVI i un altre en el XIX, en són testimoni. Però també és veritat que els personatges mitològics amb la lira solen aparèixer en la plàstica a Mallorca a partir del segle XVIII i no abans. Una representació de santa Cecília tocant la lira en el segle XIX i amb l'arpa en el segle XX són exemples singulars ja que, sobretot en la pintura a Mallorca, la santa se sol representar amb l'orgue.

La iconografia de la lira en un context religiós a l'illa es concreta només en quatre ocasions durant el llarg període de temps estudiat. En són exemples les imatges de dos àngels i dues representacions de santa Cecília. La resta d'exemples iconogràfics de la lira es relacionen amb personatges mitològics.

Per què la lira no es representa més en contextos religiosos? Per què normalment s'associa la lira a imatges paganes o mitològiques? Podem pensar que la tradició sempre ha vinculat la lira amb el món grecollatí, d'aquí la relació dels personatges mitològics amb el cordòfon. En canvi, la iconografia de la cultura cristiana s'ha decantat més per la tradició jueva i ha potenciat la figura del rei David amb l'arpa.

Els personatges portadors de lires estaven representats en escenes mitològiques, i sospitem que a Mallorca, una illa impregnada per la tradició i on els canvis estilístics sempre han arribat en retard, no sigui fins ben entrat el segle XVI quan es representi una lira. Possiblement, aquesta inclinació sigui per la influència dels corrents humanístics i renaixentistes que arribaven de l'exterior? Sigui com sigui, a Mallorca es dona un fet singular en el segle XVI, es representa la imatge d'un element "pagà" (la lira) en mans d'un element "cristià" (l'àngel). Podem fer hipòtesis del per què d'aquesta relació, per exemple, és un intent de vincular les dues tendències o de relacionar els dos mons, pagà i cristià? Sigui com sigui, la lira se segueix representant en la plàstica a Mallorca en el segle XXI abandonant, definitivament, el tema religiós.

5. Comparacions iconogràfiques. Imatges mallorquines i altres exemples en el context europeu

Després d'haver seleccionat i classificat les representacions de l'arpa i la lira a Mallorca, estudiarem alguns tipus d'aquests cordòfons que es representen en les arts plàstiques europees. Es farà una selecció d'aquelles obres que creiem guarden alguns punts amb comú en les exposades a aquesta tesi i d'aquelles que pensem són una referència rellevant, ja sigui per la relació amb la temàtica d'aquest treball o per un possible significat simbòlic.

A més, arribat aquest punt, per tal de comparar i analitzar les representacions artístiques que es donen arreu d'Europa i a Mallorca, contextualitzarem les obres d'art de forma general. És a dir, introduïrem algunes característiques d'àmbit social i econòmic, per tal de donar una visió més ampla del panorama on conflueix aquesta iconografia musical. Les condicions històriques de Mallorca marcades per la seva insularitat poden influir en els tipus o models de cordòfons que apareixen a la iconografia. Aquest estudi comparatiu ens pot donar una visió més exhaustiva del tema i ens permetrà constatar si la iconografia que es produeix fora de l'illa en un moment històric determinat comporta canvis substancials o no, respecte als exemples analitzats a Mallorca.

A l'Europa occidental, durant el segle XII i XIII, es dona un creixement econòmic gràcies a les millores agrícoles i a l'augment de la producció a tots els nivells. Demogràficament, hi ha un creixement de població i una consegüent demanda de productes. El comerç arriba i es desenvolupa als nuclis urbans i el transport via terrestre i marítim s'intensifica. Tant la ruta marítim del Mediterrani com la de l'Atlàntic i Bàltic seran cabdals per augmentar la importació i l'exportació de productes, en definitiva, es propiciarà un intercanvi que millorarà el comerç i generarà riquesa. Es crearan nous mitjans per atendre les finances i la banca, fet que repercutirà en els canvis socials i en el ressorgiment de les ciutats que seran el marc pel desenvolupament social, econòmic i cultural. No obstant això, el marc general està marcat per una societat jerarquitzada i un reforçament de les monarquies absolutes que a través dels impostos i altres mesures de pressió controlaran, juntament amb l'estament eclesiàstic, el poder en tots els àmbits (Baschet, 2009).

Amb la conquesta catalana iniciada el 1229 per Jaume I, Mallorca esdevindrà reialme independent de la Corona d'Aragó. Aquest fet va ser molt celebrat per tota Europa. Les pintures murals de final del segle XIII trobades al Palau Aguilar de Barcelona narren part de la història i constitueixen un exemple del primer gòtic català.

A finals del segle XIII amb el rei Jaume II l'activitat artística i cultural agafà gran embranzida, de fet, es construïren importants edificis civils i religiosos. El gòtic mallorquí està en la fase de més esplendor gràcies a picapedrers, escultors i arquitectes que, en l'obra i la construcció de nous edificis, treballaven de forma simultània (Durliat, 1989, p. 254). La pintura mallorquina reflectirà la influència francesa en l'estil gòtic lineal i ja en temps de Jaume III els artistes locals insinuaran la moda italiana, en concret la senesa. Poc més tard, en una tercera onada, el gòtic internacional serà l'estil predominant a la Mallorca medieval, model que perdurarà fins ben entrat el segle XV (Llompert, 1977).

En les lletres i el pensament destaca Ramon Llull (1232-1316), figura importantíssima a Mallorca i en el context europeu del seu temps. Va fer aportacions decisives en tots els camps del saber, sobretot en un moment intens i convuls a causa de la coexistència de diferents cultures i religions a l'illa, la musulmana, cristiana i jueva (Cantarelles, 2003).³⁵ Durant el segle XIV els canvis dinàstics, les guerres i les epidèmies foren la tònica dominant. Mallorca assistí a revoltes internes que, juntament amb les males collites, minvaren la població i s'inicià una crisi institucional i financera important (Cateura, 2005, p. 76-79). Així i tot, d'aquest període són de destacar els pintors Joan Daurer (1358-1374), Francesc Comes (1392-1415), entre d'altres; també del mateix temps són les escultures del portal del Mirador de la Catedral de Mallorca on treballà Pere Morey (segle XIV, 1396).

Així com en el segle XV es parla del renaixement, com estil artístic i estètic aparegut a la Toscana i que es desenvolupa i s'estén per a tot Europa durant el segle XVI. Mallorca segueix afectada per la crisi institucional i financera que ja arrossegava de temps enrere i que ara es veu agreujada per les fortes epidèmies. La crisi demogràfica era una realitat i la pressió fiscal provocava fortes revoltes (Urgell Hernández, 2000).

³⁵ Destaquem els estudis fets per Bonner (1988) i Badia (2016) sobre la vida i l'obra de Llull. També conegut per la seva extensa producció literària escrita en català, occità, llatí i àrab de les quals s'han conservat unes 260 obres. A l'apartat de referències bibliogràfiques citem algunes de les seves obres.

Per altra part, Flandes i Borgonya són territoris molt rics, i com passa a Itàlia una nova classe social, l'alta burgesia, centralitza la cultura i admira les obres d'art. Artistes flamencs com Jan van Eyck (1390-1441) o artistes italians de la talla de Botticelli (1445-1510) seran mestres que tindran una gran influència a l'art d'arreu d'Europa. Sobretot, en pintura es notarà la influència flamenca en alguns pintors valencians com Joan Dalmau (1428-1461) o en pintors de Castella com Fernando Gallego (1440-1507) (Sabater, 2002).

Ja a finals de segle XV visitaren Mallorca dos pintors provinents de l'estranger, un de França, Pere Niçard (1468) i l'altre vengué d'Itàlia, Alfonso de Sedano (1481). Ambdós s'establiren i treballaren amb pintors mallorquins, concretament en els tallers de Rafel Mòger (actiu entre 1458-1486), Joan Desí i Pere Tarrencs (1479-1528). És de suposar que el bon nivell dels pintors estrangers deixà empremta en la pintura mallorquina (Llompart, 1987).

Arreu d'Europa observem que a través de les diferents disciplines els artistes han optat per la representació de l'arpa i de la lira (a part d'altres instruments) en moltes de les seves obres. Aquests cordòfons apareixen en mans de diferents personatges i solen ser sempre els mateixos, tot i els diferents indrets geogràfics. De fet, hem vist com les primeres manifestacions artístiques d'aquests instruments són el testimoni real de la seva existència ja que, desgraciadament, a dia d'avui no comptem en cap exemple tangible d'aquests cordòfons.

Hem vist que, a Mallorca, les primeres representacions de l'arpa són dels segles XII-XIII i principis del XIV, respectivament. Tenim constància l'existència d'un model de cordòfon localitzat al museu islàmic de Berlín molt semblant al que es troba a Mallorca. Ens referim a la figura femenina que toca l'arpa i que decora una de les cares d'una *Arqueta de marfil* (fig. 99). Les aportacions fetes per R. Álvarez (1999, p. 25) constaten que tot i tractar-se del mateix instrument, l'*Arqueta de marfil* de Berlín és del segle XIII, en canvi, la de Palma (fig. 29) és del segle XII. No obstant això, el mateix estudi les situa dins l'àmbit musulmà sicilià.



Fig. 99. Arqueta de marfil. Anònim (segle XIII). Pergamonmuseum. Museum für Islamische Kunst. Berlin. Detall.



Fig. 29. Arqueta de marfil. Anònim (segle XII). Museu de la Catedral de Mallorca. Palma. Detall.

Si comparem aquestes dues figures 99 i 29 notem que els dos exemples semblen fets en el mateix taller (Carbonell, 2002, p. 19). De fet, tant l'instrumentista com la decoració del cordòfon presenten característiques comunes, formals i estilístiques en ambdós casos. Només alguns detalls en la caixa de ressonància o la columna, marquen diferències entre els dos instruments. L'altre tret distintiu seria la clau d'afinació definida en la consola de la figura 29, detall que no s'observa a la figura 99.³⁶

Partint de la certesa que ambdós models han estat fets en el mateix taller, hem de suposar que estem davant el mateix instrument i que la seva estructura es correspon amb un cordòfon molt semblant a l'arpa. El treball artesanal del lutier indica que els

³⁶ Per tal de justificar aquest punt direm que aquest cordòfon, tot i ser una pintura aplicada a un objecte, es mereix una atenció especial per la seva originalitat. També per la seva correspondència amb un altre model que es troba en el Pergamounmuseum, concretament en el Museum für Islamische Kunst de Berlín i perquè és un exemplar únic a Mallorca, fins en aquest moment. A més de l'interès que suposa aportar informació detallada sobre un instrument aquí estudiat, com és l'arpa, també és rellevant per les possibles i variades opcions en el nom de l'instrument que se li atorga: arpa, arpa-cítara, arpa-salteri, rota...

Trobem articles interessats sobre aquest tipus d'arquetes de la mà d'autors com: Noelia Silva Santa-Cruz (2010) i Ángel Galán y Galindo (2008). Ambdós investigadors han localitzat algunes peces de marfil, sobretot arquetes, que es poden veure en diferents museus i d'altres estances arreu d'Europa. Referida a l'arqueta de Berlín, Ángel Galán afirma l'origen sicilià de l'objecte, en concret, de procedència sícul-àrab. Apunta que aquestes arquetes, en la Sicília del segle XI-XII, podrien ben bé ser un regal de noces. A la part inferior del cofre apareixen textos i inscripcions que suggereixen desitjos de bona fortuna i ànim. En el gener del 2005 apareixia en el *Diari de Balears* un article amb el títol "Una arqueta àrab" en motiu de la visita de Miquel Ferrà Martorell al tresor catedralici de Palma. L'autor cita que en aquesta arqueta es pot llegir en lletra cúfica (de Cufa, ciutat de Síria, nom que es dona a determinats caràcters àrabs) la següent inscripció: "La glòria, la fortuna i la felicitat acompanyin sempre el meu posseïdor". A l'article es menciona que Miguel de Cervantes va ser captiu a l'Alger en el 1576 i d'allà intentà fugir en diverses ocasions. Un d'aquells episodis fou reflectit en *El Quixot* quan conta l'aventura de Zoraida que ajuda un captiu a fugir. En aquella fugida apareix una arqueta àrab i les joies que la jove musulmana hi guardava dintre. En el viatge d'Àfrica a Mallorca el pare de Zoraida resta sorprès quan veu l'arqueta dins la barca. La història continua però l'articulista escriu que contemplat l'arqueta pensava que quelcom de la nostra irrenunciable identitat històrica restava dins la seva coberta.

instruments manufacturats en el mateix taller no tenen perquè ser exactament idèntics.³⁷

A l'escena de les burles de Jesucrist vist al *Retaule de la Passió* (fig. 30) podem afirmar que es tracta d'una pintura singular perquè no trobem gairebé altre exemple a Mallorca on aparegui tanta varietat tímbrica i instrumental en un context religiós com aquest. Tal com apunta Rosario Álvarez (1990) és un tema sorprenent, ja que cap episodi de la passió de Crist es presta a la presència d'instruments musicals. El cordòfon que apareix a l'escena de les burles a Jesucrist és característic de la música bizantina així com les pintures de les arquetes de marfil de Palma i Berlín, segons alguns estudis (Álvarez, 1990, p. 10-50).

De fet, dins aquesta línia de cordòfon (fig. 30) es pot veure un tipus d'instrument medieval que apareix en nombroses miniatures i que també guarda similituds amb els analitzats anteriorment. En alguns estudis apareix el nom de rota per designar els cordòfons que tenen una taula entre dues fileres de cordes (Page, 1987).



Fig. 100. Ancità amb l'arpa.
Anònim (segle XII). Àvila. Detall.



Fig. 101. Miniatura de les
Cantigas de Santa Maria.
Anònim (segle XII). Biblioteca
Nacional. Madrid.



Fig. 30. *Retaule de la Passió*.
Anònim (segle XIII). Museu d'Art
Sacre de Mallorca. Detall.

L'exemple de la fig. 100, és similar al del cordòfon del *Retaule de la Passió* (fig. 30) si ens fixem amb l'estructura d'ambdós cordòfons (fig. 100 i 30), tanmateix, la posició

³⁷ La figura del lutier apareix en moments diferents de la història i a diferents llocs. Ja en el segle XVI sorgeixen importants constructors a Cremona (Vannes, 1951). A Mallorca està documentat en el segle XIV l'ofici de llantoner com a persona que arregla instruments. "El 1387, Jaume Gener, llantoner, rebia 10 sous perquè havia adobat la trompeta de la Cort reial" (ARM RP 3.456 f. 66) (R. Rosselló i J. Parets, 2003, p. 10). També en el 1494 està documentada la presència de la persona que fa i arregla altres instruments. L'orguener, Jaume Febrer, per exemple: "organer de mestre dels òrguens", "vol esser pagat puis los òrguens són acabats" (AMM Determinacions del Consell f. 133). (Rosselló i Parets, 2003).

de l'angle recte de l'instrument respecte a l'instrumentista està invertida. En canvi, l'exemple de la fig. 101 representat a unes miniatures de les *Cantigas de Santa Maria*, s'observa com un dels models, el de l'esquerra, coincideix exactament amb la posició del cordòfon del *Retaule de la Passió*. D'aquesta forma i analitzant les figures 100, 101 i 30 es podria considerar que es tracta del mateix instrument musical, tot i trobar-se en llocs geogràfics diferents i havent estat realitzats en tècniques i disciplines distintes.

A la figura 101 es pot observar el detall de les clavilles sobre la consola i la intenció per part d'un dels mestres d'afinar una de les cordes. A més, una taula paral·lela a les cordes és totalment visible, així com els forats ressonadors circulars en ambdós casos.

Les aportacions d'Álvarez (1999, p. 32-33) constaten referències d'una gran col·lecció d'imatges semblants al cordòfon que apareix en el *Retaule de la Passió*: El rei David de la Catedral de Santiago de Compostel·la, imatges de salteris bizantins que es troben a la Biblioteca Vaticana, unes altres burles de Crist localitzades al Monastí de Lesnovo, Sèrbia; un salteri de la Biblioteca Cívica de Màntua; el rei David de Benedetto Antelam del Baptisteri de Parma, un dels àngels músics de Paolo de Venècia ubicat a Roma en el Museu del Palau de Venècia, per dir-ne uns quants.

Igualment interessants són els exemples dels ancians de la Catedral d'Ourense i l'escultura del rei David a la Catedral de Burgos. A tots aquests exemples apareixen els tipus de cordòfons que aquí fem referència.

Seguint la cronologia de les imatges trobades a Mallorca veiem que fora de l'Illa es representen uns models que, mantenen característiques comunes amb els locals, però també presenten trets singulars que els diferencien.



Fig. 102. *Mare de Déu dels àngels*. Serra, P. (segle XIV). ©MNAC. Barcelona. Detall.



Fig. 103. *Àngel músic*. Perut, J. (segle XIV). Pórtico de la Epifanía. Pamplona. Detall.

Les figures 102 i 103 són exemples d'arpes medievals i tot i pertànyer a llocs i a disciplines diferents, pintura i escultura, presenten trets comuns. De fet, només a la iconografia gòtica catalanoaragonesa ja descobrim una gran quantitat d'arpes en les quals notem característiques molt semblants, mateixes dimensions, forma d'execució, nombre de cordes, entre d'altres trets. Excepció feta del Retaule de *La Mare de Déu del Bon Camí* (fig. 36) es pot dir que cap de les pintures localitzades a Mallorca presenta la precisió en el detall de l'arpa com veiem a l'exemple de Pere Serra, actiu des de finals del segle XIV al segle XV (fig. 102), o de l'exemple de la fig. 12 del *Monasterio de Piedra*. Ambdós exemples són d'una talla treballada que es manifesta en els detalls ornamentals de la columna i de totes les parts que formen l'instrument.

Les representacions d'arpes en el segle XV a Mallorca són models més senzilles si els comparem amb els que s'observen a l'exterior de l'illa. També s'ha de tenir present que l'estat de conservació difereix molt d'un lloc a un altre. Les arpes de les escultures del segle XIV-XV a Mallorca apareixen mutilades i només conserven la caixa de ressonància i algun botó de subjecció de les cordes (fig. 104). L'àngel del Retaule Major de la Catedral de Mallorca, ens permet captar l'estat de conservació de la gran majoria d'escultures que representen l'arpa del segle XIV-XV a l'illa, tot i que en aquest cas, la caixa de ressonància compta amb bastants botons de subjecció. Si comparem la fig. 104 i la fig. 12, constatem com, tot i ser obres d'art del mateix segle, el resultat del pas del temps les ha afectat de forma ben diferent (ambdues han estat restaurades).



Fig. 104. Àngel músic. Morey, P. (segle XIV). Retaule Major de la Catedral de Mallorca. Palma.



Fig. 12. Arpa medieval. Mestre del Monasterio de Piedra (1390). Monasterio de Piedra. Saragossa.

Els exemples d'arpa a Mallorca, no presenten gran decoració en el bastidor, excepte la figura 36 que mostra una columna policromada. No obstant això, i dins aquesta tipologia intermèdia que apuntàvem val la pena fer referència a l'arpa del retaule de la *Mare de Déu del Bon Camí* (fig. 36) perquè, si la comparem amb el model d'arpa del retaule de *Mare de Déu amb Àngels músics* de Jaume Cabrera del segle XV (Museu Episcopal de Vic), podem veure que el sistema de subjecció de les cordes de la caixa de ressonància d'ambdós exemples és gairebé el mateix.³⁸

A les següents imatges (fig. 105, 106 i 36) podem observar com tres exemples d'arpes del segle XV de llocs geogràfics distints presenten ganxets en la caixa de ressonància per subjectar les cordes. De tots ells, només l'exemple 36 es localitza a l'Illa de Mallorca. Per la precisió i la cura en el detall a l'hora de representar les arpes en la pintura podem dir que aquests cordòfons podrien ser testimonis d'instruments que varen existir.



Fig. 105. *Virgen de Mosén Esperandeu de Santa Fe.* De Gañén, B. (segle XV). Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Detall.



Fig. 106. *Mare de Déu amb Nen i àngels músics.* Cabrera, J. (segle XV). Museu Episcopal de Vic. Detall.



Fig. 36. *Nostra Senyora del Bon Camí.* Mòger, R. (segle XV-XVI). Església de la parròquia de Santa Creu. Palma. Detall.

Ja hem anotat que les representacions de l'arpa en la pintura i escultura mallorquines del segle XV no són tan riques en decoració, conservació i precisió, com les que veiem a la península o a la resta d'Europa. Veiem també, com l'arpa és un dels instruments més representats en els retaules a l'Edat Mitjana, conseqüència de les

³⁸ Jordi Ballester (2000, p. 17) estableix variats sistemes de subjecció de les cordes en els diferents tipus d'arpes. Aquest, en concret, fa referència a un tipus de subjecció mitjançant un ganxet en angle recte. Ballester apunta que la vibració de la corda ocasionada per aquest sistema de subjecció a la caixa de ressonància provocaria unes vibracions addicionals que generarien un so que acompanyaria a les melodies. L'autor afegeix que aquest sistema també es pot veure la iconografia europea contemporània i que es mantindria en el renaixement. Altres autors ja n'havien fet referència (Brown, 1983).

preferències per aquest instrument va tenir entre la noblesa de l'època (Zavala, 2017). Les fonts documentals mostren que molts dels intèrprets musicals de la Casa Reial Catalanoaragonesa tocaven instruments de corda, encara que també està documentada la presència d'instrumentistes de vent (Gómez Muntané, 1979).

A partir del segle XVI a Europa es parla de l'edat moderna, període que compren des del 1500 al 1600, aproximadament. La conquesta de noves terres a Amèrica va propiciar que Espanya tingués una posició dominant en molts aspectes. De la mateixa forma el comerç, a escala global, es va desenvolupar a tots els continents, i va potenciar canvis en l'economia. Aquests fets provocaren canvis socials que es reflectiren en l'auge d'una burgesia i una banca enriquida que reclamaven, de cada vegada, més pes polític. Així i tot, aquest moment està marcat per les grans monarquies absolutes arreu del continent que consoliden el seu poder i intenten aconseguir el control de més territoris.

Mallorca, que havia estat vinculada a la Corona d'Aragó fins a final del segle XV, va passar a formar part de la monarquia hispànica. En el context sociopolític es va viure una època convulsa per les lluites socials, les Germanies. També les epidèmies i la pirateria varen repercutir en una important crisi econòmica i demogràfica a l'Illa (Xamena, 1977).

En el segle XVI el moviment cultural que la historiografia anomena renaixement s'estén per a tot Europa, i sembla que els ideals estètics de l'antiguitat són vists com una font d'inspiració (Medina, 2006, p. 307). Artistes com Albrecht Dürer (1471-1528), Raffaello Sanzio (1483-1520) Andrea Palladio (1508-1580) i Michelangelo Buonarroti (1475-1564), entre d'altres són les figures més rellevants en diferents disciplines artístiques: gravat, pintura, escultura i arquitectura. La Mallorca de principis del segle XVI es caracteritza per una forta dependència amb el món medieval. De fet, la substitució de l'estil gòtic mallorquí per la nova estètica renaixentista i l'adopció del discurs humanista va ser lenta i més aviat puntual. Si es va generalitzar el renaixement a l'illa va ser ja dins la segona meitat de segle XVI i gràcies al fort domini estranger. Aquestes tendències i influències provenien especialment d'Itàlia, Catalunya, França i Flandes que arribaven a través de València. L'assimilació del cànon clàssic a Mallorca va ser un procés dilatat i desigual, caracteritzat per la recepció tardana, per l'absència d'un discurs teòric i per un comportament epidèrmic i mimètic, incapaç de dominar estructuralment un llenguatge artístic al llarg dels segles XVI i XVII (Gambús, 1987, p. 158).

A mitjan segle XVI es fa evident en la pintura renaixentista mallorquina la influència de Vicent Macip (1475-1545) i del seu fill Joan de Joanes (1507-1579) sobretot en pintors com els Mateu López (1520-1591) pare i fill que arribaren a Mallorca a mitjans del segle XVI (Llompart, Palou, Pardo, 1988).

L'arpa que pinta Mateu López (fig. 39) és un model absolutament contemporani si el comparem amb els de l'exterior de l'illa (fig. 107 i 108). En aquest moment es perfilen i s'estilitzen els instruments. Les arpes són més grosses i s'augmenta el nombre de cordes. La iconografia també és testimoni d'aquesta evolució. A vegades, les imatges seguiran fidels a la realitat i en altres ocasions les representacions seran més una idea de l'instrument que la captació de l'instrument mateix.



Fig. 39. *La Nativitat.* López, M. (segle XVI). Museu d'Art Sacre de Mallorca. Palma. Detall.



Fig. 107. *Las vírgenes necias i las vírgenes prudentes.* Lisaert, P. (segle XVI). ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid. Detall.



Fig. 108. *La Virgen y Jesús con ángeles músicos.* De la Sang, M. (segle XVI). ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid. Detall.

Tot i això, en el segle XVI a Mallorca ja hem vist que es representen altres models d'arpa que no s'adscriuen als exemples esmentats i que trenquen amb els esquemes del que podria ser l'arpa d'aquest període.

Serà en el segle XVI també que, a Mallorca, trobem el primer exemple de lira en una pintura (fig. 67) adjudicada a Miquel Oms (1568-1588). Podríem aventurar que si la lira apareix ara i no abans seria per influència de l'estètica renaixentista i la seva mirada al món clàssic que reben els artistes d'arreu d'Europa. Mallorca, en aquest cas, no seria una excepció.

El detall de la pintura de Miquel Oms (1585) està protagonitzat per un àngel, un ésser de temàtica religiosa relacionat amb un element de tradició clàssica grecoromana,

la lira. Tal vegada, hem de creure en la recerca d'un equilibri entre el corrent humanista renaixentista, pel recurs de la lira, i la tradició cristiana personificada en l'àngel instrumentista. Sigui la recerca d'aquest equilibri o un intent de modernitat aquest exemple marca un punt a destacar en la iconografia musical a Mallorca. De fet, poques vegades trobem la lira en escenes de temàtica religiosa, gairebé sempre forma part d'àmbits mitològics i profans.



Fig. 109. *Parnassus or Apollo and the Muses.* Vouet, S. (segle XVI). Szépművészeti Múzeum. Budapest. Detall.



Fig. 110. *Alegoría del mes de mayo, triunfo de Apolo y el signo de Géminis.* Anònim (segle XVI). ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid. Detall.



Fig. 67. *Àngel músic.* Oms, M. (segle XVI). Museu de Mallorca. Palma. Detall.

Les tres imatges anteriors (fig. 109, 110 i 67) mostren tres exemples de lires diferents, tot i ser obres del mateix període. La figura 109 correspon a la pintura de Simon Vouet (1590-1649) que comparada amb de l'artista mallorquí (fig. 67) veiem que tot i les diferents formes que presenten els cordòfons, mostren una tècnica similar en sostenir i tocar les cordes de la lira, encara que l'àngel utilitza les dues mans a l'hora de fer-ho. La fig. 110 també de temàtica mitològica mostra un instrument de dimensions semblants a la de Simon Vouet. Si comparem les tres lires veiem com els instruments de les fig. 109 i 110 són més estilitzats que el de la pintura mallorquina, la qual manté un diàmetre important entre els dos braços de la lira, just a la part central del cordòfon.

Troblem nombroses representacions de la lira, pintures, mosaics, escultures de l'antiguitat però a partir de la caiguda de l'imperi romà sembla que aquest instrument té més poca presència en el panorama artístic, almenys durant un temps. Serà en el renaixement i sobretot en el Barroc quan els artistes es tornen a interessar per la representació de les lires, sobre tot en temes mitològics. De fet, reiterades vegades la lira apareixerà en mans d'Orfeu, d'Apol·lo, de les muses i en les alegories a la música. Per altra part, a l'època medieval la representació de l'arpa en contextos religiosos i en

mans d'àngels o del rei David serà l'instrument predominant. Per tant, aquest exemple anterior de l'àngel amb la lira (fig. 67) és singular en el panorama iconogràfic illenc. És destacable, també, que la pintura de l'àngel amb la lira no formi part de cap altre programa, retaule o conjunt.

El segle XVII suposa un període de crisi gairebé generalitzada i un assoliment total de les monarquies absolutes. Tot i els conflictes polítics i les guerres a tot Europa, en el camp de la ciència, la cultura i el pensament s'avança de forma molt notable, en són exemples, René Descartes (1596-1650), Galileo Galilei (1564-1642). Per altra part, artistes de la talla de Rembrandt (1606-1669), Velázquez (1599- 1660), Bernini (1598-1680), només per citar-ne alguns marquen una època i un estil artístic que s'ha etiquetat amb el terme Barroc. En el món de les lletres Shakespeare (1564-1616), Cervantes (1547-1616), noms propis d'aquest moment històric que s'han convertit en clàssics de la literatura. Musicalment assistim a un gran desenvolupament dels instruments de corda gràcies a les famílies de lutiers de renom com els Stradivarius, Amatti, Guarneri. Establertes les bases de la tonalitat i el seu estudi en les obres musicals de J. S. Bach, diversos instruments de corda s'han anat disputant el protagonisme en la interpretació del baix continu, entre ells l'arpa. En aquest context, s'han de citar les fonts que ens indiquen que l'arpa era usada com a "continu" a la pràctica en les obres de compositors mallorquins com Guerau i Lliteres (Pizà, 2000 i 2001).

A Mallorca, el Barroc, l'estil predominant a Europa, arriba amb retard, i l'art ve marcat pel conservadorisme i la tasca dominant de l'Església. A més, és un moment complex a l'illa ja que les males collites i la pesta de 1652 determinaren un fort decreixement demogràfic (Perelló, 1986). També és un moment contradictori perquè paral·lelament a la crisi econòmica també és veritat que assistim a una gran producció en el camp artístic, es construeixen arcs de triomf, altars, retaules, cadafals, entre d'altres elements (Perelló, 1986, p. 72). No obstant això, la influència i el contacte amb l'exterior de l'illa es va mantenir especialment gràcies a les relacions amb Itàlia i València. La situació geogràfica de l'illa enmig de la Mediterrània sempre va facilitar la comunicació i l'intercanvi. Així i tot, l'evolució de l'art a Mallorca va tenir una evolució lenta i presentà característiques arcaïtzants i eclèctiques. Destaquen d'aquest període pintors com Joan Bestard (1587-1659).

L'escultura mallorquina d'aquest període va mantenir un caràcter localista i artesà que es manifestava en diversos esquemes medievals. L'artista més important en aquesta disciplina serà l'escultor Rafel Blanquer (segle XVII) autor de molts retaules mallorquins.

A la Mallorca del segle XVII no sabem que existeixi cap representació de la lira ni en pintura ni escultura. A les imatges inferiors (fig. 111, 112, 113) podem veure alguns exemples on es representa aquest cordòfon en altres indrets europeus i que val la pena apuntar.



Fig. 111. *La Fábula de Leda*. Cagés, E. (segle XVII). ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid. Detall.



Fig. 112. *Minerva among the muses*. Van Ballen, H. (segle XVI-XVII). Palac Wilanowski. Varsòvia. Detall.



Fig. 113. *Minerva visita Apol·lo i les muses*. Van Ballen, H. (segle XVI-XVII). Institut Moll. Detall.

A la fig. 111 observem només part de l'instrument que un sàtir o un efeb toca amb les dues mans. En aquest tipus de lira no es veu una caixa de ressonància ni una base, i els braços, gairebé rectes i plans, no responen a la línia sinusoidal de les lires que les arts plàstiques, en general, ens tenen acostumats. En canvi, en les figures 112 i 113 veiem dos instruments de dimensions semblants però un té base i l'altra caixa de ressonància. Valguin aquests exemples per il·lustrar iconogràficament la lira fora de l'illa.

Pel que respecte al tipus d'arpa que es representa en el segle XVII observem uns cordòfons amb una caixa de ressonància més robusta, amb forats ressonadors, mostrant l'instrument tal com devia ser en aquell moment. Dels tres exemples seleccionats de la iconografia de fora de Mallorca sorprenen les diferents columnes que conformen les arpes. Mentre que la primera representació de l'arpa (fig. 114) és més sòbria, la tercera (fig. 116) només mostra un motiu ornamental a la part superior de la columna. En canvi, el detall de l'arpa central (fig. 115) presenta una columna amb una profusa decoració que ja anticipa l'estètica incipient del Barroc. A la iconografia de Mallorca no se sol donar aquesta profusa decoració en els cordòfons del segle XVII.

Comparant els models mallorquins amb les pintures que els artistes europeus han fet d'aquest cordòfon veiem com es fa més difícil establir punts comuns o semblances entre els models d'aquí i els de fora.



Fig. 114. Aparición de ángeles músicos a San Hugo de Lincoln. Carducho, V. (segle XVII). ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid. Detall.



Fig. 115. Alegoría de la música. Lanfranco, G. (segle XVII). Galleria Nazionale d'Arte Antiqua. Roma.



Fig. 116. San Antonio de Padua. Obregón, P. (segle XVII). ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid.

La iconografia de l'arpa que veiem a Mallorca en aquesta època se centra en models més petits que, tot i pertànyer al segle XVII, en cap cas demostren una evolució o un desenvolupament de l'instrument com el que es presenta en les pintures europees. Es podria dir que la iconografia de l'arpa del segle XVII a Mallorca respon a un model arcaïtzant, (fig. 42, ja vista en el punt 4) i en alguns casos és una idea o un esbós del cordòfon, altres vegades aquestes arpes són representacions que bé podrien ser còpies d'imatges de temps anteriors.



Fig. 117. Cal·líope, Urània i Terpsícore. Mignard, P. (segle XVII). Palau de Fontainebleau. París.



Fig. 42. L'Ascensió. Anònim (segle XVII). Convent de Santa Clara. Palma. Detall.



Fig. 46. La Sagrada Família. Anònim (segle XVII). Església de la Mercè. Palma.

Possiblement de totes les arpes del segle XVII vistes a Mallorca, la fig. 46 (ja vista en el punt 4) és la que mostra una caixa més desenvolupada en comparació als altres exemples vists a l'illa. En tot cas, cal destacar la forma de la caixa de ressonància que adopta una forma piramidal i que seria l'única característica que demostraria un desenvolupament de l'arpa comparable als models iconogràfics de l'exterior de l'illa. La figura 117 correspon a un instrument que està format per un bastidor senzill però de gran envergadura. Tampoc no presenta una caixa de ressonància molt desenvolupada com les que s'estilaven ja en aquesta època. A la caixa de ressonància s'observen els botons de subjecció de les cordes i dos forats ressonadors.

El segle XVIII europeu encara està marcat pel que s'anomena antic règim. El malestar social i popular, la revolució francesa, la fi de l'absolutisme monàrquic, el segle de la il·lustració i dels grans idearis de llibertat, igualtat i fraternitat configuren el context d'aquest moment. David (1758-1825) serà el pintor que testimoniarà els actes revolucionaris des d'una pintura etiquetada com a neoclàssica. Mozart (1756-1791) deixa l'empremta del Classicisme que Beethoven (1770-1827) recollirà per transformar i renovar l'estètica musical des d'una perspectiva molt més subjectiva i personal, apuntant el que en el segle XIX es coneix com a Romanticisme (Ambrosius i Hubbard, 1992).

A Espanya i a les illes s'inicia la monarquia Borbònica amb Felip V, al qual succeiran altres reis fins a arribar a Ferran VII, el 1808. A Mallorca, el segle XVIII va ser convuls socialment i políticament. Seguien els conflictes, els crims i l'actuació violenta dels bandolers, amb els conseqüents períodes crítics de fam, l'escassetesa i la desolació que deixaren les epidèmies (Xamena, 1977).

Malgrat això, el segle XVIII va ser un gran moment per a l'aristocràcia mallorquina. Es varen construir els grans palaus senyorials així com molts retaules d'estil Barroc a diferents esglésies de Palma i a altres pobles de l'illa.

Generalment, i des del punt de vista plàstic, en aquesta època es manifestaren formes d'exaltació monàrquica que marcaren un estil carregat que, serà traduït sobretot, en grans cadafals, arcs de triomf i voluminoses columnes salomòniques revestides de molta ornamentació, que ja apuntàvem en el segle XVII (Cantarellas, 1980). L'illa de Mallorca va rebre influències d'Itàlia, de França i també d'Alemanya, i entre les tècniques emprades el gravat serà un dels formats on més es veuran les tendències dels artistes. Així i tot, les figures més importants d'aquest període a Mallorca i en pintura són: Guillem

Mesquida (1675-1747) i Gabriel Femenia (1685-1752). En escultura destaca Francisco Herrera (1727-1685).

A partir del darrer quart de segle apareix una personalitat rellevant per l'art i la cultura a l'illa de Mallorca, es tracta del cardenal Antoni Despuig (1745-1813). Despuig va ser un exemple d'home il·lustrat tant com a col·leccionista i com a impulsor de les arts. Ell també va introduir a Mallorca importants artistes i obres d'art, enriquint de forma important la possessió de Raixa (Bunyola). Serà en aquest moment quan l'art mallorquí anirà substituint els gustos barrocs pel corrent neoclàssic que ja es manifestava a Europa. De fet, d'aquest estil seran les escultures dels jardins de Raixa (Cantarellas, 1978).

En la iconografia de l'arpa del segle XVIII fora de Mallorca veiem instruments evolucionats i amb unes característiques pròpies de l'època. Els models que presentem aquí, fig. 118, 119 i 120, són arpes que es podrien aproximar a instruments reals, tot i que s'observen algunes diferències en el perfil, així com en els detalls decoratius. Apreciem un augment en les dimensions de les arpes i més profusió en els motius ornamentals a la part superior de la columna. En canvi, l'exemple de la fig. 120, més auster, ja anticipa el gust neoclàssic de finals de XVIII, elegant i sense excessos. En alguns d'aquests exemples s'aprecien pedals a la base de l'arpa, característica que no comparteixen els instruments observats en la iconografia de la pintura i l'escultura mallorquines d'aquesta època.



Fig. 118. *Self-portrait with harp.* Ducreaux, R. A. (segle XVIII). The Metropolitan Museum of Art. NY.



Fig. 119. *El rei David.* Zampieri, D. (segle XVIII). Palau de Versailles. París.



Fig. 120. *Marquesa de Chamillard.* Massot, F. (segle XVIII Col·lecció particular.

A l'illa, en general, les representacions de l'arpa són models anacrònics. Cap de les imatges illenques s'aproxima a les arpes que es devien tocar en la pràctica musical del moment, ni a les que es representaven a la iconografia musical europea.

La iconografia musical de l'arpa a la Mallorca del segle XVIII ve representada per l'exemple de la fig. 51 i 56, (vistes ja en el punt 4 del present treball) dues pintures que mostren unes formes i dimensions del cordòfon més d'acord amb l'estètica del moment. Ambdós instruments són fàcilment comparables als models francesos anteriors, per exemple, la fig. 118 comparteix amb la fig. 51 el detall en la decoració de la columna i la fig. 119 i la 56, coincideixen en la figura humana com a motiu ornamental a l'extrem superior de la columna.



Fig. 51. *Àngel músic.* Anònim (segle XVIII). Claustre de Sant Bonaventura. Lluçmajor.



Fig. 56. *Al·legoria de la música.* Dardanone, G. (segle XVIII). Palau Vivot. Palma.

A algunes claus de volta trobem relleus que representen àngels músics o el rei David amb un cordòfon. Comparant la imatge localitzada a Mallorca (fig. 49, ja vist anteriorment) amb la resta de models exposats a les imatges inferiors, podem veure diferents maneres de tractar la mateixa icona, excepció feta de la fig. 121 en què es representa un àngel. Quan l'arpa apareix en aquests llocs específics sempre acostuma a ser més una idea de l'instrument que la representació fidedigna del cordòfon. Els instruments que es mostren a les figures 122 i 49 (model forà i local) són unes arpes de cos sencer i mantenen l'espiral en un extrem de la consola com a element decoratiu. En els altres dos exemples, figures 121 i 122 observem petites diferències en l'estructura, en el nombre de cordes i en el material de fabricació. A la figura 123 només es mostra la part superior de l'instrument. Cap dels quatre models vistos a les claus de volta representa una arpa que s'adequa a les característiques reals d'un instrument destinat a un ús pràctic-musical. Tots aquests models solen ser la representació d'una idea aproximada

del cordòfon, idea que tindrà un clar component simbòlic, com anirem desvelant en aquest treball.



Fig. 49. *Rei David.*
Anònim (segle XVIII).
Església Parroquial de
Porreres.



Fig. 121. *Àngel músic.*
Anònim (segle XVIII).
Catedral de Segovia.



Fig. 122. *Rei David.*
Anònim (segle XVIII).
Tewkesbury Abbey
Gloucestershire.



Fig. 123. *Rei David.*
Anònim (segle XVIII).
Escuelas Mayores.
Salamanca.

No serà fins al segle XVIII quan tornarem a veure la lira en la pintura i en l'escultura a Mallorca. Això no obstant, a la península Ibèrica i a altres indrets europeus si que s'han localitzat imatges de lires en les arts plàstiques del segle XVIII, fins i tot de molt abans. Un dels exemples més antics és el que es va trobar a Luna (Saragossa) datat del segle VIII aC (fig. 124).³⁹

Aquesta troballa va provocar molt interès entre els arqueòlegs i els historiadors. Els estudis aventuraven una evident simbologia de la lira relacionada amb el lloc de localització de l'instrument. Dipositar la lira sobre un enterrament tindria una funció mediàtica en el sentit que aquest instrument facilitaria el traspàs amb el més enllà (Álvarez, 1985).



Fig. 124. *Estela funerària.* Anònim (segle VIII aC). Luna. Saragossa.

³⁹ Aquesta estela funerària amb la lira gravada és un exemple proper geogràficament i encara que no tenim cap imatge semblant a Mallorca és un referent iconogràfic i simbòlic. Hi ha uns quants estudis sobre el seu origen i simbologia, entre ells són rellevants els de Beltrán (1979), i sobretot el de Rosario Álvarez (1985) que compara les diferents opinions i troballes d'altres investigadors.

Tot i que les dimensions de la lira pràcticament no varien al llarg del temps, sí que canvia el format i els detalls de les parts que la constitueixen. Aquesta idea no és un signe de modernitat o d'evolució de fet, ja que a l'antiguitat descobrim lires de formes molt diverses que influiran d'alguna manera a les representacions posteriors. Rostirolla (2010, p. 161) recull, a través dels dibuixos realitzats per Pier Leone Ghezzi, fins a 47 dissenys diferents de lires i cítars extrets de l'antiguitat. El ventall d'opcions mostra lires amb base, lires amb travesser, lires amb caixa de ressonància, lires de diferent nombre de cordes, lires amb diferents tipus de braços, etc., i la kitara és classificada com un tipus de lira amb la caixa de ressonància quadrangular o trapezoidal. Les figures següents, de la 125 a la 129 són un exemple dels models dissenyats per Pier Leone Ghezzi i que podem relacionar amb alguns dels models de lira analitzats.⁴⁰



Fig. 125



Fig. 126



Fig. 127



Fig. 128

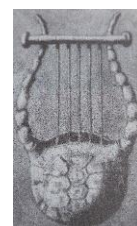


Fig. 129

Els exemples de lira que observem a Mallorca en el segle XVIII són força semblants als representats a l'antiguitat, si bé no responen exactament a tots els detalls. Es pot dir que la iconografia mostra uns instruments que recorden aquells dissenys, o que d'alguna forma han pogut ser fonts d'inspiració.

⁴⁰ Les imatges 125-129 corresponen a reproduccions de la lira fetes per Pier Leone Ghezzi recollides a l'article de Rostirolla, G. (2010) Pier Leone Ghezzi, disegnatore di antiche lyra: un excursus tra antiquaria organologia, musicografia e mito. *Music in Art*, XXXV (1-2), 157-199.

Només hem seleccionat 6 dels 47 models de lires perquè són els que més s'aproximen als exemples que analitzem en el present treball.



Fig. 71. *Musa amb lira.*
Anònim (segle XVIII).
Jardins de Raixa. Bunyola.



Fig. 130.
Mademoiselle de Blois. Gobert, P.
(segle XVIII).
©Archivo
fotográfico del
Museo del Prado.
Madrid.



Fig. 131. *La Fuente de Apolo.* Álvarez, M.
(segle XVIII).
Madrid.



Fig. 75. *Apol·lo amb lira.* Anònim
(segle XVIII).
Jardins de Raixa.
Bunyola.

Si comparem les lires del segle XVIII que apareixen en els exemples anteriors, de Mallorca i de fora de l'Illa, veiem que la fig. 71 és un model poc usual. De fet, algun estudi la cataloga com a cítara (Carbonell, 2004). Les altres tres imatges guarden alguna característica en comú entre elles, sobretot, ens referim a la forma del cos i a la base de l'instrument. Els cordòfons de les dues representacions d'Apol·lo (fig. 131 i 75) coincideixen pràcticament en l'altura i la forma dels braços de la lira, tot i que una d'elles està mutilada. L'Apol·lo de la fig. 131 forma part d'una font de Madrid, l'exemple local (fig. 75) està ubicat en els jardins de Raixa (Bunyola). La fig. 130 és una pintura francesa que, com a les escultures dels Apol·los, la lira només es representa com un element acompanyant. En tots tres casos l'instrument és subjectat per un dels braços dels personatges però no amb la intenció de ser tocat. La lira apareix com un emblema, com un atribut o com un símbol.

Políticament, el segle XIX es perfilarà com l'ocàs de les monarquies absolutes i l'inici de les democràcies censatàries. Així i tot, a Espanya fins al darrer quart de segle XX no es parlarà de democràcia i a poc a poc el panorama sociopolític va canviant i també la posició de l'artista.

Mentre que Madrid s'alçava en contra de les tropes franceses, a Mallorca encara se celebrava la pujada de Ferran VII al tron. El segle XIX va portar lluites politicoreligioses, la Constitució del 1812, la revolució de 1820, i a mitjans de segle el triomf de la política liberal i el regnat d'Isabel II. Amb la desamortització també foren destruïts esglésies i convents, alguns de gran valor cultural per les obres artístiques que albergaven. Ja a finals del segle s'assisteix a la revolució de setembre i va sorgir el primer moviment obrer

important. Mallorca viurà la I República per poc després tornar a la restauració de la monarquia amb Alfons XII. Cantarelles (1979, p. 623) apunta que a principis del segle XIX la pintura mallorquina ofereix un panorama pobre en el seu conjunt. Així i tot, la creació de l'*Academia de Nobles Artes* afavorirà la transició del Barroc cap a l'academicisme classicista, la institucionalització d'un ensenyament artístic a l'illa i la dignificació de l'artista, seguint l'exemple de l'*Academia de San Fernando* (Cantarelles, 1979, p. 625). En aquest context apareixen artistes de la talla d'Agustí Buades (1804-1871) i Antoni Ribas (1845-1911) i els poetes Miquel Costa i Llobera i Joan Alcover (protagonistes en aquest treball per la seva rellevant aportació i al·lusió a l'arpa i la lira en la seva obra literària).

En general, a mitjans del segle XIX els artistes experimenten amb els elements cercant l'originalitat, la novetat, en un intent de trencar amb el passat i per altra part focalitzen l'interès en el jo més subjectiu. L'artista deixa d'estar sotmès als gustos dels més poderosos econòmicament i políticament, i la presa de consciència de la individualitat, de la subjectivitat i de la llibertat, entre altres coses, facilitarà el ressorgiment de noves idees i estètiques artístiques aportant un llenguatge totalment nou i revolucionari. Aquest llenguatge no es fa evident en els pintors mallorquins de mitjans de segle XIX, ja que ells cultiven el tema del paisatge, el retrat i algunes temàtiques històriques, de gust acadèmic i realista amb alguna altra tendència romàntica i medievalista (Cantarelles, 1979, p. 634).

De totes les tendències artístiques o moviments culturals de l'Europa del segle XIX destacaríem el Romanticisme i el Simbolisme com a moviments i influències en el tema iconogràfic i musical. Sobretot, pel tractament de les temàtiques on apareixen l'arpa i la lira que es manifestaran a Mallorca i arreu d'Europa, tant pel que fa a la pintura i l'escultura com a la literatura.



Fig. 132. *The harpist.* Maris, J. (segle XIX). Musée de Baux-arts. Montreal.



Fig. 133. *Portrait of Louisa and Eliza Sharpe.* Harlow, G. H. (segle XIX). Col·lecció particular.



Fig. 134. *Teaching music.* Muschamp, F. S. (segle XIX). Col·lecció particular.



Fig. 135. *La Guirlandata.* Rossetti, D. G. (segle XIX). Art Gallery. Londres.

Les quatre imatges superiors (fig. 132, 133, 134 i 135) són exemples de diferents formes de representar l'arpa en el segle XIX a fora de l'illa. Mentre que Jacob Maris (1837-1899) presenta un instrument d'acord amb els models del segle XIX (fig. 132), tot i que no es veuen pedals, sí que és possible que l'artista s'inspiràs en un model real (el format, dimensions, cordes, el tipus d'arpa pròpia del moment). Les representacions de les arpes de George Henry Harlow (1787-1819) (fig. 133) també s'inspirarien amb models segurament reals. En aquestes arpes s'observen els detalls decoratius tant en la part superior de la columna com en l'ornamentació de la caixa de ressonància de color daurat, tan de moda en el segle XVIII. De fet, si comparem aquests models amb l'exemple localitzat a Mallorca (fig. 62) no veiem grans punts de connexió, més aviat la imatge mallorquina representa una arpa una mica idealitzada sobretot per la simplicitat de les parts que formen el bastidor de l'instrument.

La figura 134, obra de Francis Sidney Muschamp (1851-1929) mostra una arpa oberta com la que va pintar R. Anckermann (1842-1907) a Mallorca (fig. 63). Aquesta imatge també és comparable i similar a la de la figura 136 d'August Alexander Hirsch (1833-1912) on també podem veure una arpa oberta. La figura 135 "*La Guirlandata*," pintura de D. G. Rossetti (1828-1882) en què l'instrument sorgeix d'entre la vegetació, els motius florals impedeixen veure la totalitat del cordòfon, així i tot s'observa part del claviller, de la caixa, i algunes cordes que s'estenen en posició vertical.



Fig. 136. *Calliope teaching Orpheus.*
Hirsch, A. A. (segle XIX). Musée
d'Archéologie. Périgord.



Fig. 62. *Santa Cecília.* Anònim
(segle XIX). Convent
de Sant Domingo.
Pollença.



Fig. 63. *Al·legoria de la música.*
Anckermann, R. (segle XIX).
Parlament de les Illes Balears.
Palma. Detall.

Els models d'arpes obertes vistes a les figures 134, 136 i 63 demostren un interès de l'artista pel tema mitològic, molt recurrent en el segle XIX. Els personatges llegendaris i mitològics són en el segle XIX i seran també en el segle XX uns elements molt reiterats i inspiradors, i no només en les arts plàstiques sinó també en la poesia. També les arpes obertes estan inspirades en els instruments vists a l'art antic i que més endavant també es veuran a altres indrets del continent europeu. Les figures 137 i 138 representen un model d'arpa oberta que sovint apareix a la cultura oriental, no obstant a Egipte, gràcies als testimonis iconogràfics també sabem que feien servir aquests tipus d'instrument, tal com podem veure a les figures inferiors.



Fig. 137. *Música amb arpa.* Anònim (2600-2100 aC).
The Metropolitan Museum of Art. Nova York.



Fig. 138. *Música amb arpa.* Anònim (2600-2100 aC).
The Metropolitan Museum of Art. Nova York.

Els diferents exemples ens mostren que en realitat l'arpa té molta més presència a les arts plàstiques que la lira, almenys a Mallorca. De totes maneres, en el segle XIX assistim a una allau d'icones musicals que representen la lira i la cítara i altres cordòfons d'un estil semblant. Entre altres coses, suposem que degut a la recuperació i el gust per la temàtica mitològica, sobretot, dels pintors adscrits al corrent artístic anomenat Simbolisme. Orfeu, un personatge que és heroi i a la vegada víctima també inspirà els

artistes simbolistes a l'hora de representar la lira o l'arpa. De la mateixa manera, els artistes també han anat representant diferents episodis del mite en escenes melancòliques i poètiques. Per exemple, Gustave Moreau (1826-1898) ens ha deixat molts exemples que fan referència al mite d'Orfeu i en totes elles apareix un cordòfon que a vegades sembla una lira i d'altres una cítara. També Apol·lo, déus, semideus, herois i muses conformaran tot un món ple de símbols on la lira serà protagonista tant en les arts plàstiques com en la literatura.

En aquest intent, els artistes adscrits al moviment simbolista escenifiquen diferents episodis de la mitologia i representen personatges enigmàtics, com els que apareixen a la fig. 139 o a la fig. 142.



Fig. 139. *Hope.* Wats, F. (segle XIX-XX). Tate Gallery Britain. Londres.



Fig. 140. *The death of Orpheus.* Lévi, H. L. (segle XX). Art Institute. Chicago.



Fig. 141. *Sappho.* Pradier, J. (segle XIX). Musée d'Orsay. París.



Fig. 142. Point, A. (segle XIX). *Lady with unicorn.* Col·lecció particular.

La figura 142, pintura d'Armand Point (1860-1932) presenta un instrument de característiques singulars. La lira compta amb una important caixa de ressonància des d'on parteixen dos braços asimètrics units per un travesser corbat superior amb clavilles ben detallades des d'on se subjecten les cordes. Un tercer braç en forma de coll i cap de cigne li permet al músic subjectar-se amb la mà i mantenir l'instrument en vertical. Tots els elements que envolten l'escena van creant una atmosfera enigmàtica reforçada per l'unicorn que, als peus de la figura femenina, l'acompanya. Les lires representades a Mallorca mai despleguen tanta fantasia com aquest exemple.

Els cordòfons observats en totes les pintures són prou diferents per les característiques formals i l'estructura, i encara que a l'exemple (fig. 139) de Frederick Watts (1817-1904) no puguem veure si l'instrument consta d'una caixa de ressonància i de quin tipus seria, intuïm que hi podria ser per la posició de la mà dreta del personatge

subjectant la part inferior de l'instrument i per la posició del cap que reposa damunt d'ell. Aquest model de cordòfon recorda l'instrument que Félix Cagé reproduí també en el segle XIX en el sostre del teatre principal de Palma (fig. 87).



Fig. 87. *Al·legoria de la música*. Cagé, F. (segle XIX). Teatre Principal. Palma. Detall.

A la figura 140 de Henry L. Lévy (1840-1904) que representa el dramàtic moment de la mort d'Orfeu, podem veure com el travesser del cordòfon se situa a la part central dels braços que el formen i té un orifici ressonador circular a la caixa de ressonància. Tot i les diferències en l'estructura, l'instrument de l'exemple de la fig. 140 i l'exemple de la fig. 145 coincideixen en un orifici circular semblant a la caixa de ressonància. Únicament el travesser de la figura 145 està col·locat més a la part superior de la lira.

L'instrument representat a la fig. 141 és el que s'adscriu més clarament amb el que entenem per lira (quatre cordes tensades entre el travesser i la caixa de ressonància en forma de closca de tortuga), tal com apareixia a la Grècia clàssica, i que els dibuixos de Ghezzi recullen en els seus dissenys (Rostirolla, 2010, p. 164). Algunes de les imatges seleccionades de la lira podríem dir que són més imaginatives i si es vol, més atrevides i ambigües. En realitat són variants d'un mateix instrument de corda que, a vegades anomenem cítara, i que sovint apareix en la pintura i a l'escultura com a símbol, emblema o atribut de les figures femenines, en aquests casos, més que com un instrument per ser tocat i fer música.

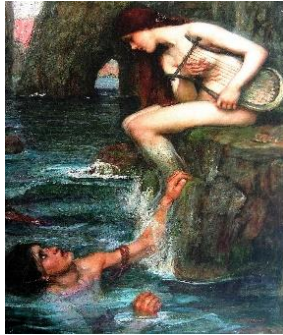


Fig. 143. *The Siren.*
Waterhouse, J. W. (segle XIX-XX).
Col·lecció particular.



Fig. 144. *The Roman Widow.*
Rossetti, D. G. (segle XIX-XX).
Museo del Arte de Ponce.
Puerto Rico.



Fig. 145. *Girl with lyre.*
Schumutzler, L. (segle XX).
Col·lecció particular.

Per exemple, a la fig. 144 es presenta un cordòfon de braços i travesser totalment rectes enramellat de flors. Aquest instrument seria un híbrid o un cordòfon difícil de classificar. En canvi, l'instrument que porta *The Siren* (fig. 143) de John W. Waterhouse (1849-1917) es catalogaria dins el prototip de lira amb caixa de ressonància, en aquest cas plana, i travesser a la part superior de l'instrument unint els braços. Una vegada més imitant el cànon de lira clàssica.

D'aquests exemples anteriors ens interessa, especialment, l'èmfasi que posen els artistes en el significat que s'amaga darrere les formes. El Simbolisme és un corrent artístic i literari que més que interessar-se per la realitat en si mateixa intenta suggerir idees, valent-se d'unes imatges de les quals es poden descobrir uns significats a través de les formes, objectes, línies i colors. Els artistes simbolistes, a més de fer una mirada cap a la tradició clàssica també desenvolupen mitjans nous i sovint abstractes per tal de representar una realitat psicològica i una idea més espiritual que física. Per això, aquests artistes mostren predilecció pel món inefable i oníric, somnis i visions que donen forma a les seves obres artístiques.⁴¹ A més, el Simbolisme va trobar suport en la poètica literària contemporània sobre tot en Mallarmé (1842-1898), en el sentit que la pura fonètica de les paraules genera imatges més enllà del seu significat habitual. El Simbolisme influirà i serà un dels components essencials del modernisme també en la

⁴¹ A l'apartat del present treball que fa referència al significat simbòlic desenvoluparem aquest punt en més detall. Valgui aquesta petita referència per justificar l'exposició de les obres dels artistes simbolistes aquí representades. De fet, s'han seleccionat aquelles obres d'art on la presència de l'arpa o la lira forma part dels contextos i pel significat simbòlic que se'n pot extreure.
<https://www.theartstory.org/movement/symbolism/>.

pintura i en l'arquitectura (Argan, 1984, p. 96-97). A Mallorca podem veure peces modernistes sobretot en les arts aplicades i la ceràmica, on apareixen l'arpa o la lira (fig. 146 i 147).



Fig. 146. *Gerra amb el rei David.*
Fàbrica "La roqueta" (segle XIX).
Museu de Mallorca. Palma



Fig. 147. *Mostrador amb lira (segle XX).* Museu de Mallorca. Palma. Detall.

La lira, a la Mallorca del segle XIX, ve representada per unes quantes imatges que ja hem seleccionat a l'apartat de fitxes i classificat en prototips. Això no obstant, és interessant veure els exemples següents, obres de R. Anckermann (fig. 72) i de Pere J. Riera (fig. 81), sobretot perquè, tot i ser exemples realitzats en el mateix segle, presenten característiques totalment diferents.



Fig. 127. *Disseny de lira.* Ghezzi, P. L. (segle XVII).



Fig. 72. *Santa Cecília.* Riera, P. J. (segle XIX). Església de Sant Vicens Ferrer. Manacor.



Fig. 86. *Apol·lo.* Anckermann, R. (segle XIX). Parlament de les Illes Balears. Palma.



Fig. 148. *Disseny de lira.* Ghezzi, P. L. (segle XVII).

Les imatges aquí exposades es relacionen amb dos mons diferents i paral·lels: mitologia i religió; per una part Apol·lo (fig. 86), i per l'altre, santa Cecília (fig. 72). Veiem com, tot i tractar-se de dues lires, les dimensions de l'instrument són prou diferents. Els

dos cordòfons coincideixen en la forma sinuosa dels braços i amb l'existència del travesser superior, més o menys a la mateixa altura en ambdós exemples. La caixa de ressonància només és visible en la representació de la lira de santa Cecília, element ornamental en forma de copinya. Els dos exemples de cordòfons són comparables als dissenys, que ja havíem comentat, realitzats per Ghezzi (Rostirolla, 2010) sobre models de l'antiguitat (fig. 127 i 148). La caixa de ressonància en la iconografia de la lira de Santa Cecília té forma de petxina (fig. 72) tal com podem veure en el disseny (fig. 127), encara que de forma invertida. Els braços de la lira que es representen en el cordòfon d'Apol·lo (fig. 82) són iguals als de la lira del disseny (fig. 148), en forma de corn o de corda.

Comparant les lires exposades que provenen d'aquí i d'altres llocs de fora de Mallorca veiem un ventall de formes diferents de l'instrument pel que fa a perfil, caixes de ressonància, situació del travesser, etc., però també veiem diferències en els contextos i en la varietat de personatges que en fan ús, sigui com a atribut o com a instrument musical. La fantasia i la imaginació aportada pels artistes simbolistes a l'hora de representar l'instrument musical és molt rica. Les imatges creades pels artistes illencs segueixen la tradició, en el sentit que continuen representant els mateixos personatges amb el seu atribut, Apol·lo, santa Cecília, Orfeu. Tot i això, les aportacions de nous personatges amb la lira, com Nuredduna, marcaran la incorporació d'una novetat en la iconografia musical a Mallorca.

La iconografia de l'arpa en el segle XX-XXI a Mallorca no demostra en cap moment una ruptura amb el cànon estètic anterior ni s'assembla al que veiem a la resta d'Europa. Els exemples d'aquest cordòfon en pintura i escultura que presentàvem en aquest treball són models totalment anacrònics. Si aquests instruments no han tingut una presència a la pintura o l'escultura potser ha estat perquè els artistes s'han interessat per altres temàtiques on no tenien cabuda la representació de l'arpa, o bé per una qüestió d'inèrcia, de modes, d'estil i gustos. A finals del segle XIX, el paisatge, el retrat, el tema històric i el costumisme segueixen essent els gèneres preferits entre els artistes, juntament amb la temàtica religiosa destinada a llocs sacres. Destacarà l'obra pictòrica de Marià Fortuny (1838-1874) que tingué una gran influència francesa, Faust Morell (1851-1928) i Anckermann, essent aquests dos darrers pintors els que desenvoluparan un estil més eclèctic en la introducció sobretot del tema mitològic (Cantarelles, 1979, p. 639-640).

Tanmateix, en la representació de l'arpa i la lira, rares vegades trobem un trencament total o un agosarat atreviment en la creació de formes noves o arriscades en la iconografia musical illenca dels segles XIX-XX.

En el segle XX la ciència, la tecnologia i les comunicacions van a un ritme acceleradíssim i es dona un conseqüent augment demogràfic significatiu. Es parla de la globalització econòmica i política a nivell planetari. I tot i les proclamacions dels drets humans i la constitució de l'ONU, el segle XX és ple de conflictes bèl·lics i de desigualtat social. S'ha assistit a dues grans guerres mundials, que acabaren amb un llarg període de guerra freda. Els grans problemes planetaris, que afecten a països encara avui dia, la fam i la desigualtat no s'han arribat a solucionar mai. A més, hi ha una gran preocupació pel medi ambient i pel canvi climàtic. En el segle XXI vivim una clara revolució en el món de la informació digital i un canvi en les relacions i la comunicació, en tots els pros i contres que això implica. Hem passat de la cultura de masses, la premsa, el còmic, el cinema, a un món més individualista on la interacció humana és a través del món virtual. Internet ha passat a ser la gran plataforma de visita a tots els nivells.

Etiquetar l'art del segle XX-XXI és compromès, de fet, després de les avantguardes i de tots els moviments artístics s'ha parlat d'art actual, d'art modern, d'art emergent, contemporani, només per posar uns exemples (Argan, 1991). En aquest context i des d'una òptica molt concreta i humil volem emmarcar i analitzar la iconografia musical centrada en els dos cordòfons: l'arpa i la lira del segle XX-XXI a Mallorca.

En general, les representacions de l'arpa, sobretot en pintura, són models obsolets, totalment arcaïtzants. El cas de l'arpa d'aigua (fig. 64) és l'únic prototip d'arpa mallorquina on podem observar elements de contemporaneïtat.



Fig. 64. *Arpa quan l'aigua sona.* Obrador, M. (segle XXI). Felanitx.



Fig. 149. *Song of the wind.* Dearnley, B. (segle XX). USA.

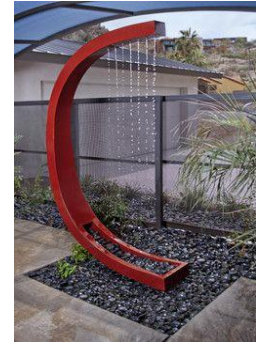


Fig. 150. *The rainharp water.* Caron, K. (segle XX). Anglaterra.

Tot i que la idea de l'instrument de l'*Arpa quan l'aigua sona* s'ajusta a la imatge de l'objecte representat, ja que coincideix més o menys amb les dimensions i la forma de l'instrument, no podem dir el mateix dels materials que constitueixen aquesta arpa, ni tampoc de la funció que se li adjudica en aquest cas. Aquesta escultura (fig. 64) representa una font que emana aigua amb un dispositiu intern condicionat a aquesta finalitat. La novetat d'aquest exemple està més en el contingut que en la forma, és a dir, podríem dir que és dels pocs casos en què l'artista demostra una intenció que aniria més enllà de la funció estrictament musical.⁴² Així i tot, i comparant aquesta obra amb altres models de fora de l'Illa veiem com la idea de l'aigua com element musical en lloc de les cordes tensades entre les parts de l'instrument no és nova ni original de l'Illa de Mallorca. La fig. 149 representa una figura vertical sinusoidal amb cordes tensades i la diferent intensitat de la força del vent serà la que farà sonar l'instrument. La fig. 150 és una estructura d'arpa oberta també amb dispositius per actuar com una font d'aigua. En ambdós casos, els elements de la natura intervindran en la producció del so de l'instrument. D'aquesta forma, el vent o l'aigua contribueixen a provocar un so diferent en aquests tipus d'arpes. La música resultant d'aquests "cordòfons" ja no és el resultat de la vibració de les cordes d'una arpa real.⁴³

⁴² A l'entrevista realitzada a Miquel Obrador, a l'octubre del 2020, l'artista va explicar que *L'arpa quan l'aigua sona* (títol d'aquesta obra, fig. 63) vol expressar un sentit filosòfic que ha de convidar a la reflexió i a la contemplació.

⁴³ Com a curiositat, mostrem una arpa d'aigua i el so que emet. L'exemple va ser exposat a la fira de Bilbao el 2014. Vegeu a: <https://www.youtube.com/watch?v=uMdnRLpHXBU>.

A partir d'altres representacions d'arpes del segle XX de fora de l'Illa de Mallorca constatem que els artistes utilitzen nous recursos que demostren imaginació i originalitat. A les figures 151 i 152 la idea de l'instrument es tradueix en una creació artística que compren la concepció del cordòfon com a part del cos humà des d'on a partir d'una extremitat superior, l'artista concep l'instrument musical.



Fig. 151. *Dona-arpa*. Kruglon, A. (segle XX). Col·lecció particular. Rússia.



Fig. 152. *El arpista*. Solares, J. M. (segle XX). Col·lecció particular.

Salvador Dalí (1904-1989) va titular algunes obres relacionades amb les arpes, per exemple: *Meditación sobre el arpa* i *El arpa invisible, fina y media*. Així i tot, a cap d'aquestes obres apareix el cordòfon. A la iconografia de l'arpa de Dalí sempre és present una crossa, el cos es representa com una caixa sonora, així i tot, en cap cas apareix l'instrument representat.

Per altra part, Man Ray (1890-1976) realitzava *Silent harp* (fig. 153) títol d'una obra de la qual no es reconeix l'arpa com un objecte o instrument musical. Pot ser la intenció de l'artista, més que representar al cordòfon tal com l'entenem, era la de combinar elements musicals com el claviller d'un violí i les cordes d'una guitarra. Per altra part, l'escrit que acompanya el dibuix, entre poètic i metafòric, al·ludeix a una inversió en les relacions entre els sentits i les accions, escoltar el color i mirar el so. L'artista catalogat com a surrealista i dadaïsta va treballar també l'art conceptual i era partidari de l'incongruent, absurd i irracional. Argan (1991, p. 441) apunta que un dels motius pels quals el surrealisme resulta un canvi radical en la història de l'art modern és perquè imatges comunes, òbvies, es combinen en un context inexplicable i incongruent, sovint absurd (fig. 153).

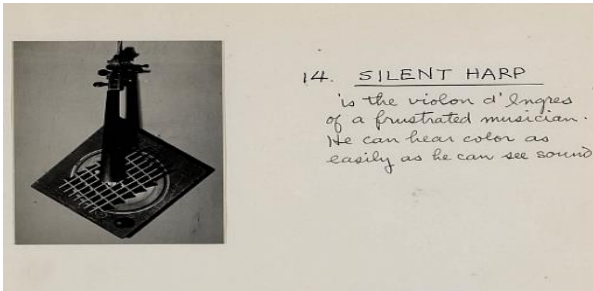


Fig. 153. *Silent Harp*. Man Ray (segle XX). Bruce Silversten Gallery. Nova York.



Fig. 154. *Arpista*. Hofer, K. (segle XX). Colecció particular.

Karl Hofer (1878-1955) pintor expressionista que s'inicià a partir d'un cert classicisme per desenvolupar més tard un llenguatge molt personal, representa una figura femenina amb l'arpa (fig. 154). L'instrument consta de caixa de ressonància, columna, deu cordes i claviller decorat amb un perfil de cara humana com a nexa d'unió amb la columna. L'arpista subjecta la columna amb una mà mentre amb l'altra toca les cordes. Tot i que podem identificar perfectament l'objecte, podríem dir que aquest exemple representa una idea que se situa entre la realitat i la interpretació personal d'aquesta realitat.

De la mateixa forma, a partir d'un llenguatge personal Marc Chagall (1887-1995) interpreta el rei David amb un cordòfon difícil de classificar, ja que algunes icones semblen lires, altres arpes, salteris, o cítars.



Fig. 155. *David à la harpe*. Chagall, M. (segle XX). Musée Marc Chagall. França.



Fig. 156. *David à la harpe*. Chagall, M. (segle XX). Musée Marc Chagall. França.



Fig. 157. *David à la harpe.* Chagall, M. (segle XX). Musée Marc Chagall. França.



Fig. 158. *David à la harpe.* Chagall, M. (segle XX). Musée Marc Chagall. França.



Fig. 159. *David à la harpe.* Chagall, M. (segle XX). Musée Marc Chagall. França.

El conjunt de pintures amb la temàtica del rei David amb el cordòfon es desenvolupa com si es tractés d'un tema amb variacions. Els instruments musicals de Chagall responen a un llenguatge avantguardista, on la idea de l'objecte interessa més que el l'objecte en si mateix. Veiem com el seu treball està ple de fantasia i al·lusions al món oníric (Argan, 1991, p. 301, 316). L'artista era jueu i molt religiós, d'aquí la seva predilecció per les qüestions bíbliques com les que veiem sobre el rei David (fig. 155-161). Tots els cordòfons representats per Chagall en aquests exemples guarden similars característiques, excepte el de la fig. 156, en què l'instrument s'allarga mostrant unes cordes llarguíssimes fins a aconseguir la mateixa altura que el personatge. Tots els altres exemples guarden una característica comuna: el bastidor rectangular de l'instrument amb un ample claviller a la part superior en forma lleugerament convexa.



Fig. 160. *David à la harpe.* Chagall, M. (segle XX). Musée Marc Chagall. França.



Fig. 161. *David à la harpe.* Chagall, M. (segle XX). Musée Marc Chagall. França.

Altres representacions de l'arpa en els segles XX-XXI són les que podem veure a la col·lecció de Josep Ros (1964) *l'illa* o *Play it again Mayren* a la galeria virtual d'aquest artista. Pintor classificat com a artista conceptual i simbolista, també ha estat simpatitzant del "lowbrow" o surrealisme pop. A la seva pàgina electrònica podem llegir com la seva obra és l'expressió d'una realitat subjectiva on cada un la transforma segons uns condicionants determinats.

En el cas de les figures 162 i 163, més que l'instrument representat sorprèn el context on s'ubica l'arpa. Una vegada més estem davant la representació d'un món oníric amb elements particulars que, tot i que el punt de partida està en les referències a la pintura clàssica europea, el tractament del tema és totalment contemporani i personal. L'arpa de la figura 162 s'ajusta a un instrument real encara que l'exemple de la figura 163 (l'arpa dins una bombolla) és un model totalment anacrònic. Es fa palès l'hiperrealisme o la tècnica figurativa del pintor, tècnica que usa per a representar un món surrealista i absurd. El joc en el contrast i l'associació dels elements suggereix idees que no deixen indiferent l'espectador.



Fig. 162. *Play it again Mayren*. Ros, J. (segle XX).
Galeria virtual "Tempus fugit".



Fig. 163. *L'illa*. Ros, J. (segle XX). Galeria virtual
"Tempus fugit".

Influenciat pel surrealisme i l'expressionisme figuratiu, Jesús Vázquez (1981) exposa una sèrie de pintures que relacionen l'instrument amb l'instrumentista, en aquest cas *Arpa y arpista* (fig. 164). L'eclecticisme de l'art del segle XX-XXI es fa evident amb la quantitat d'opcions i de maneres diferents de representar la realitat o altres conceptes. En el cas de la fig. 164 l'arpista juga amb les cordes de l'arpa i agafa la caixa de l'instrument amb el braç en un context incoherent i un tant absurd.



Fig. 164. *Arpa y arpista*. Vázquez, J. (segle XX). Artelista.

La iconografia de la lira en el segle XX-XXI fora de l'illa de Mallorca mostra maneres diferents de tractar l'instrument. Així i tot, podem veure que les representacions del cordòfon no obeeixen a un tractament totalment distint de les que es representaven a l'antiguitat. Les representacions de la lira a Mallorca, en els nostres dies, solen ser instruments que no presenten gaire ornamentació, són senzills i sense base. El cordòfon es presenta de forma clara i ràpidament copsem l'instrument perquè identifiquem i relacionem l'objecte representat a la idea que en tenim.

De fet, si comparem les representacions illenques amb les produïdes a fora de Mallorca podem veure que no hi ha grans diferències amb la idea de la lira representada.



Fig. 165. *Rei David*. Gargallo, P. (segle XX). Museo Pablo Gargallo. Saragossa.



Fig. 166. *Mermaid's song*. Ros, J. (segle XX). Galeria virtual. "Tempus fugit".



Fig. 167. *Retrato de Miguel N. Lira*. Khalo, F. (segle XX). Museo de Arte de Tlaxcala. México.



Fig. 168. *La table du musicien*. Gris, J. (segle XX). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

Dels exemples exposats anteriorment, la lira de la fig. 165 de Pablo Gargallo (1881-1934) és comparable a la mallorquina (fig. 80) de Jaume Mir (1915-2012), sobretot per les dimensions de l'instrument i les formes rectilínies dels braços; mentre que la lira

representada a la fig. 168 de Joan Gris (1887-1927), guarda semblances amb la fig. 169 de la mallorquina de M. A. Alabern (1965), mateix nombre de cordes, sense base i format similar dels braços.



Fig. 80. *Nuredduna.*
Mir, J. (segle XX).
Claustre de l'Edifici
Ramon Llull. Palma.



Fig. 169. *Nuredduna.*
Alabern, M. A. (segle
XX). Detall de
Col·lecció particular.



Fig. 92. *Orfeu.* Canet,
J. (segle XXI).
Col·lecció particular.



Fig. 170. *Àngel amb
lira.* Anònim (segle
XX). Façana d'edifici.
Palma.

En canvi, les figures 166 i 167 mostren trets força singulars. La lira que representa Frida Kahlo (1907-1954) a la fig. 167 apareix a la part superior del quadre en honor al llinatge del personatge retratat, Miguel N. Lira. És un instrument amb base i compta amb quatre cordes. Els braços estan en posició simètrica formant un semicercle i l'estructura que adopta en forma de ferradura recorda la lletra grega omega. Es pot veure un doble travesser a la part superior de les cordes. Potser és el tipus de lira més "geomètric" de tots els que veiem a l'art del segle XX, sobretot pels detalls que s'observen en la representació acurada de l'instrument.⁴⁴

Possiblement l'exemple vist a la fig. 168 de Juan Gris sigui el que s'aproxima més als models de lires que representen els artistes a Mallorca. De fet, a l'illa de Mallorca, considerarem que les representacions de la lira són una expressió artística de l'instrument entesa més com una idea que com la plasmació fidedigna d'un model real. Per altra part, i com passava amb les representacions de l'arpa d'aquesta època, aquí també veiem exemples que donen una visió totalment clàssica o arcaïtzant de l'instrument en l'exemple de la figura de l'àngel (fig. 170).

⁴⁴ Sabem la gran estima que tenia la pintora al poeta i de l'estreta relació que els unia. La dedicada elaboració en els detalls de la lira com un element més del retrat podria reflectir aquesta demostració d'afecte i admiració.

5.1 Observacions i recapitulacions sobre l'arpa i la lira a Mallorca i fora de l'illa

Després d'analitzar la iconografia de la lira i de l'arpa a través de la pintura i de l'escultura en els diferents períodes de la història a Mallorca i en alguns indrets d'Europa, hem vist com han anat variant les imatges representades en funció dels gustos, estils i disciplines artístiques.

A Mallorca podem veure com durant el segle XV la totalitat d'iconografia musical seleccionada en aquest treball s'ha donat dins l'àmbit religiós, i si la comparem amb la d'altres indrets de fora de l'Illa constatem que també es manifesta aquesta tendència. L'arpa és un element que forma part d'una gran quantitat de retaules i encara que també apareix en imatges isolades, gairebé sempre la veiem en mans d'àngels i del rei David. En definitiva, podem dir que, les arpes que es representen en el segle XV, en general, mostren unes característiques semblants a Mallorca i a la resta d'Europa. Són elements que responen a una funció determinada que, en aquest cas es tracta d'acompanyar, o formar part d'una escena religiosa. Possiblement, en realitat intenten transmetre un missatge o una simbologia, idea que ja anticipem i que anirem desenvolupant al llarg del treball. El context geogràfic o medi que envolta l'artista determinaria el producte, com pensava H. Taine (1951), o podem només centrar-nos en el tema formal com apuntava H. Wölfin (1998) fruit del canvi en la nova sensibilitat de cada època? Són moltes les teories de l'art que plantegen l'anàlisi de l'obra d'art. De fet, gràcies a aquest legat iconogràfic sabem quin tipus d'arpes existien a l'Edat Mitjana o en el segle XV, i no només a Mallorca sinó a altres indrets europeus.⁴⁵

A Mallorca no n'hi ha, d'imatges d'arpes molt ornamentades o molt treballades, com les que es representen fora de l'illa. A partir del segle XVI només a alguns indrets d'Europa podem parlar d'una evolució iconogràfica de l'instrument quant a estilització de les parts. Així i tot, els exemples vists a l'illa són d'una estètica conservadora, seguint models gòtics i amb un cert aire arcaïtzant. De fet, la pintura catalana del segle XVI seguirà més o menys el mateix cànon estètic (Ballester, 2004, p. 59). En general, a partir

⁴⁵ Potser que utilitzar les fonts iconogràfiques com a eina útil i determinant per tal de saber o reconèixer quins tipus d'instruments existien en el passat no és suficient. En aquest sentit és interessant l'aportació d'Edmundo Camacho (2014) referint-se al mètode iconogràfic en l'estudi de l'arpa a la Nova Espanya. La seva aportació manté la importància i la idoneïtat de les fonts iconogràfiques per a la reconstrucció de la història de l'arpa en terres de la Nova Espanya, (Universidad Nacional Autónoma de México).

del segle XVII ens trobem amb un ventall d'opcions iconogràfiques que es mouen entre la imaginació i la fantasia. A Mallorca però, els artistes es decanten per representacions de models anacrònics més que de la intenció d'interpretar o crear la idea d'un instrument real. La iconografia de l'arpa a Europa, en canvi, presenta unes característiques formals i estilístiques més d'acord amb els models funcionals existents.

De fet, les imatges recopilades de fora de Mallorca en els segles XVI-XVII i XVIII mostren molta més diversitat i s'ubiquen en escenes mitològiques i paganes en reiterades ocasions. Per altra part, els personatges mitològics amb l'arpa o la lira com atribut no apareixen a la iconografia mallorquina fins al segle XVIII. Per tant, és a través d'aquests instruments, l'arpa i la lira, que podem observar el fort poder i la gran influència de l'església a l'art de Mallorca, del que ja apuntàvem en pàgines anteriors, i que perdurarà, més o menys, fins al segle XX. De fet, en els segles XVI i XVII el principal comitent era el poder eclesiàstic. Els "artistes" reunits en gremis s'associaven sota una estricta disposició jeràrquica que havia de garantir el compliment de les disposicions, fins religiosos, socials o d'altra índole (Gambús, 1987, p. 157). Aquest domini per part de l'església no es reflecteix d'una forma tan acusada a l'estranger, on podem veure l'arpa i la lira representades en altres àmbits i formant part de contextos i gèneres diferents. En aquest sentit, estaríem d'acord amb la idea que les obres d'art són el resultat, o millor dit, guarden una concomitància amb els processos socials i la ideologia de les classes dominants. I també amb la idea que Estat i Religió es condicionen mútuament i condicionen l'expressió cultural del moment.⁴⁶

Les arpes dels segles XIX-XX fora de l'illa no formen part de programes iconogràfics de temàtica religiosa com succeeix a Mallorca on semblen més una còpia del passat que la representació d'un model real. Tampoc no veiem cap imatge d'arpa transgressora o atrevida en el sentit estètic i artístic en la iconografia mallorquina com

⁴⁶ En aquest sentit hem de fer referència a les diferents metodologies que els estudiosos de l'art han apuntat, J. Burckhardt (1983), A. Hauser (1968) i Pierre Francastel (1979). Tots ells són figures destacades dins la sociologia de l'art que coincidien en la idea de la influència del context sociopolític i econòmic de l'artista i l'art, en general. Així i tot, cada teòric es distingeix dels altres en matisos. Per exemple, Francastel pensava que Hauser i Antal partien de principis socials generals i els aplicaven a grups d'obres diferents. Per a Francastel, l'artista tradueix en la seva obra d'art la seva visió del món, de la societat on viu (Ocampo, Peran, 1991, p. 204). És aquest el sentit que ens interessa ressaltar del significat de l'art mallorquí, donar una explicació del perquè la gran majoria d'obres que hem estudiat, amb l'arpa com a element protagonista, forma part de temàtiques religioses. Per tant, és evident que el paper de l'arpa dins l'art a Mallorca podríem dir que és el resultat d'una societat que ha estat influenciada per l'església i per una política que li ha interessat conservar i mantenir el suport a aquesta entitat.

les que ofereixen els artistes europeus, més arriscades i imaginatives. Els artistes estrangers presenten unes icones que trenquen amb l'academicisme i abandonen els programes iconogràfics que havíem vist en segles anteriors. Els contextos religiosos i mitològics ja no són els escenaris elegits a l'hora d'introduir l'arpa com a element acompanyant o inspirador.

En les manifestacions artístiques dels segles XX-XXI l'arpa passa a ser un element protagonista a vegades absent, també es representa formant part del cos humà. En altres ocasions, l'instrument serà l'esbós d'una idea en la qual es substituirà la seva funció musical per una d'orgànica, i l'artista la transformarà físicament en una font per la qual emanarà aigua.

Quan parlem de l'evolució de la lira a la iconografia, ens mouen paràmetres i referències diferents. Tots els models de lira que hem vist en aquest treball són singulars, no trobem cap instrument igual, ni a Mallorca ni a fora de l'Illa.⁴⁷ Per altra part, el context on s'ubica la lira, en general, està lligat a la mitologia, excepció feta de la representació d'un àngel en el segle XVI i d'una santa Cecília en el XIX. Gairebé tots els exemples estudiats en aquest treball són representacions de la lira en mans d'Apol·lo, muses, al·legories, Nuredduna, músics, Orfeu, o com una icona isolada formant part de trofeus instrumentals.

És a dir, després de fer una anàlisi formal i compartiva dels instruments a través de la pintura i l'escultura a Mallorca i d'alguns de la resta d'Europa, coincidim amb la idea que exposa Christian Rault (2014, p. 17) segons la qual la gran majoria de representacions musicals no valen per si mateixes en el sentit que no es pretén que siguin rèpliques fidels d'un objecte amb tots els seus detalls. Més aviat es tracta de la representació d'una idea, d'un significat condicionat pel context on es desenvolupen.

5.2 Síntesi de l'estudi iconogràfic

Després d'estudiar els diferents comportaments de la lira i l'arpa mallorquines que es manifesten en la iconografia i les que observem a l'exterior de l'illa, podem constatar

⁴⁷ De fet, Murray Wright, constructor de lires, està en actiu en l'actualitat i segueix construint lires de tots tipus, fins i tot una lira contrabaix. Segons el constructor, aquest tipus de lira té el so més dur que cap altra lira construïda i l'ha anomenada "the Lioness". Informació del mateix autor per correu electrònic (març del 2019).

que les representacions de l'arpa mantenen més punts divergents que no pas la lira. A les taules 6 i 7 veiem els punts en comú i els trets distintius.

Taula 6

Esquema de l'estudi de l'arpa a Mallorca i a fora de l'illa

ARPA A MALLORCA	ARPA FORA DE L'ILLA
Apareix en contextos religiosos	No sempre
Els personatges pertanyen a l'àmbit religiós	No sempre
No es veu una clara evolució organològica	Gairebé sempre
No existeix correlació entre l'estil artístic i l'instrument representat	Sí que es veu una relació

Taula 7

Esquema de la lira a Mallorca i fora de l'illa

LIRA A MALLORCA	LIRA FORA DE L'ILLA
Apareix en algunes escenes religioses	Gairebé mai
Adopta multitud de tipologies	També adopta multitud de tipologies
Atribut de personatges mitològics i religiosos i d'altres índole	Atribut de personatges mitològics i pagans
Forma part de trofeus instrumentals o com element isolat	Forma part de trofeus instrumentals o com element isolat

Per altra part, no sempre es pot establir una clara relació, ni una evolució organològica dels instruments reals a través de la iconografia, especialment a Mallorca. Estem davant pintures i escultures que, per una part ens han donat testimonis de com devien ser els instruments en temps remots, però aquests testimonis no formen part d'un fil conductor que demostrï una continuïtat en l'evolució formal dels cordòfons estudiats. Al llarg del temps, hem vist com aquell testimoni s'ha anat transformant amb un altre concepte, que és la idea que té l'artista dels instruments i la forma de representar-los, on el resultat artístic és una representació totalment personal i subjectiva. De forma conscient o inconscient, els artistes de fora de Mallorca presenten l'arpa amb uns detalls que l'aproximen a models reals, dels quals es podria deduir una evolució formal de l'arpa. En canvi, els artistes de Mallorca es guien per altres inquietuds

a l'hora de representar l'arpa, el record, la imaginació, la fantasia, la còpia, o d'altres motius.

En les representacions de l'instrument vistes a Europa, a diferència de les localitzades a Mallorca, a través del retrat es representa l'arpa com l'element musical que atorga elegància i distinció al personatge retratat, lluny de connotacions religioses. A Mallorca, l'encaix de l'arpa en un context religiós demostra la forta influència que aquest instrument ha tingut al llarg dels segles i de com l'església sabedora, segurament, d'aquest fort simbolisme que despertava l'arpa s'ha anat apropiant del seu poder facilitant-ne la representació. Possiblement, el poder eclesiàstic va anar delegant als artistes aquesta idea que es detallarà en la iconografia al llarg de la història, per exemple la funció de l'art com a eina pedagògica en el romànic. Recordem el poder terapèutic de la música mitjançant l'arpa del rei David, o l'instrument en mans d'àngels, símbols de bondat, missatgers celestials; o la música que s'executa a través de l'arpa i que pot projectar una santa Cecília, casta i pura, influència que només pot ser redemptora i salvadora. L'església no podia renunciar a aquesta eina tan potent de seducció i influència.

Referent a la lira, tot i que ha estat atribuït de dos àngels i algun exemple de santa Cecília en el context iconogràfic illenc, l'instrument a Mallorca es mou al voltant del gènere mitològic, és l'atribuït d'éssers mítics, i es pot puntualitzar que aquest vincle, liramine, es dona a Europa, en general, des de l'antiguitat fins a l'actualitat. En canvi, a Mallorca, a part de l'exemple del segle XVI, les representacions proliferen en el segle XIX, XX i XXI.⁴⁸

És difícil parlar de l'evolució d'un instrument quan la seva presència en el món real és tan estèril, en el sentit que la lira no forma part de programes de concert, ni existeix en el pla d'estudis de la gran majoria de conservatoris. Els exemples que observem a Mallorca són tan diferents i interessants com els que veiem a la iconografia europea. L'exuberant iconografia de la lira en la mitologia i l'absència d'aquesta en els temes religiosos ens planteja altres qüestions. La lira s'ha relacionat amb personatges

⁴⁸ En un article de Nicolás (1993) i referint-se a l'ús iconogràfic de l'arpa i la lira en el segle XIX, exposa que la revalorització de l'art medieval en el segle XIX seria un motiu a considerar i que explicaria per què les arpes representades en la iconografia responen a models triangulars, és a dir, anacronismes. Per altra part, assistim al que ja apuntàvem en aquest treball, l'arpa se sol representar en temàtiques cristianes i la lira apareix, en canvi, associada a personatges grecollatins pagans (p. 237).

pagans, encara que l'església ha intentat cristianitzar Orfeu, mimetitzant-lo amb el rei David. Recordem que l'art cristià medieval comptava en fonts diverses d'inspiració, l'Antic Testament i les fonts clàssiques i que en el paleocristià la figura de Crist era representada per altres formes simbòliques, un exemple era la figura del Bon Pastor. Els exemples iconogràfics trobats en la Catacumba de Domitila, o en una imatge de l'Orfeu cristianitzat del Museu Arqueològic d'Istanbul, serien testimonis d'aquesta metamorfosi (Porrás, 2007). Partint de la idea que la lira és un instrument molt evocat en el món clàssic a diferents indrets d'Europa, Mallorca no serà una excepció i la lira serà representada en les temàtiques mitològiques i per personatges pagans creats per la pròpia cultura illenca, com Melesigeni i Nuredduna.

Sobre les preguntes que ja hem formulat en pàgines anteriors del perquè la lira deixa de representar-se en la iconografia religiosa, o del perquè és tan comú en temes mitològics ens hem de remuntar a la caiguda de l'Imperi romà i a la imposició del cristianisme. La iconografia grecoromana no arriba a desaparèixer, però es transforma en altres significats adaptant els mites, els déus i els herois que representen el bé i la seva lluita contra el mal. D'aquesta manera Perseu passarà a ser sant Jordi, i en lloc d'un monstre marí s'enfrontarà a un dragó, Posidó esdevindrà sant Nicolau, protector dels navegants (Carmona Muela, 2000, p. 206-207). En el segle XVIII amb el descobriment de Pompeia i Herculà es revifa l'interès per la cultura clàssica i s'investiga la mitologia grega primitiva. La figura de Winckelmann (1717-1768) defensor de la imitació dels clàssics com únic camí per arribar a la grandesa serà un dels referents en la historiografia de l'art i el seu pensament i idees tindran una gran influència.⁴⁹ Potser, aquesta tendència que es va estendre per tot Europa podria ser un dels motius de la marginació de l'estètica jueva i musulmana a favor de la neoclàssicallatina. Recordem que de totes les representacions de l'arpa i la lira que hem anat estudiant durant aquesta tesi només hem vist un exemple musulmà del segle XII-XIII (l'arpa de l'arqueta, fig. 29). De la mateixa forma que es varen anar transformant els elements de la cultura grega, la lira i la cítara, instruments propis de la cultura clàssica es varen deixar d'utilitzar en el món occidental.

⁴⁹ Sobre l'autor és rellevant veure una introducció i un estudi preliminar de la traducció de la seva obra a càrrec de Diego Antonio Rejón de Silva: *Historia de las artes entre los antiguos* (2014). Una altra obra de referència del mateix Winckelmann seria *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, traduïda per Salvador Mas (2008).

A la Bíblia s'atribueix al rei David un cordòfon anomenat en hebreu kinnor, cordòfon traduït pel terme llatí cithara. Quan la vertadera kithara grecoromana va deixar de tocar-se després de la caiguda de l'Imperi, el seu nom es va anar usant en els textos llatins però l'instrument va quedar buit de contingut. D'aquí que els artistes interpretessin el cordòfon de moltes formes distintes (Álvarez, 1993, p. 204).

En definitiva, i per tal de concloure l'episodi dels cordòfons en la iconografia, volem apuntar que així com hem vist una clara evocació al món clàssic per una part, i una gran influència de l'església per una altra, en moltes de les imatges que hem anat estudiant, vegem com també aquesta tendència es pot reflectir en la poesia. Ja anticipem que els poetes estudiats en aquest treball (Costa i Llobera i Joan Alcover) manifestaren clares conviccions i una profunda fe religiosa (Costa i Llobera exercí de capellà) així com una forta influència del món greco-llatí en la seva obra poètica. Tanmateix, primer intentarem desvelar el significat dels instruments musicals, l'arpa, la lira, i la simbologia dels personatges que els porten com a atribut.

6. El significat simbòlic de l'arpa i la lira a la iconografia mallorquina: al·legories, àngels, santa Cecília, rei David, Orfeu, Apol·lo, muses i Nuredduna

Etimològicament la paraula simbologia ve del llatí *symbolum*, del grec *σύμβολον*, de l'arrel grega “-logia” (tractat, ciència, estudi) i vol dir “llançar amb” o “ajuntar amb” (Coromines, 1980). També llegim que símbol és allò que, convencionalment, coneixem com a signe d'una cosa, però a diferència del signe, el símbol és una imatge que es pren com a motiu figuratiu d'una altra, degut a l'analogia que es percep entre elles.⁵⁰ Per a Cooper (2004) el simbolisme és un instrument de coneixement i un dels mètodes més antics i fonamentals per revelar aspectes de la realitat que escapen a d'altres mitjans d'expressió. El símbol treu a la llum una altra realitat sense desaparèixer ell mateix, sinó combinant les dues realitats.⁵¹ Eliade (1983) afirma que el simbolisme afegeix un nou valor a un objecte o a una acció, sense atemptar contra els seus valors propis, immediats o històrics. Cirlot (2004, p. 21) apunta que el símbol és un vehicle universal i particular. Universal perquè transcendeix a la història i particular perquè correspon a una època precisa. El mateix autor menciona Erich Fromm (1900-1980) i l'obra *Le langage oublié* (1953, reeditat el 2016) on s'estableixen tres tipus de símbols: a) el convencional, b) l'accidental i c) l'universal. El primer constitueix la simple acceptació d'una connexió constant, el segon es refereix a condicions transitòries, casuals; i el tercer es regeix per la relació intrínseca entre el símbol i allò que representa (Cirlot, 2004, p. 36). L'omnipresència de símbols a l'art egipci, per exemple, és totalment reconeguda i és un estudi molt valorat pels treballs de recerca, fins al punt que l'art pot ser vist com un sistema de símbols. Per altra part, el discurs s'amplia amb el terme “semiòtic”, la teoria dels signes, que sovint s'usa com a sinònim del mot “símbol”. Citat per Cirlot (2004, p. 78), Müller (2015) també coincideix en el fet que el simbolisme és una forma primària del pensament a Egipte i es manifesta no només en les representacions de l'art i l'arquitectura sinó també en altres àmbits de la vida, com per exemple, en els rituals religiosos. El símbol estaria

⁵⁰ Vegeu a: <http://www.diccionari.cat/lexicx.jsp?GECART=0124711>.

⁵¹ Vegeu a: <https://www.encyclopedia.cat/ec-gdlc-e00124711.xml>.

compost per signes no convencionals que conformarien diferents maneres estilístiques d'expressió, establint diferents categories (forma, color, material, entre d'altres).

Quan en aquest treball tractàvem el tema de la metodologia al·ludíem a les aportacions de Cassirer (1967), exponent de la idea simbòlica i de com la seva obra aborda el tema que aquí ens interessa ressaltar. Cassirer planteja que la raó és un terme inadequat quan volem entendre les formes de la vida cultural humana en tota la seva riquesa i diversitat, perquè totes aquestes formes són formes simbòliques. Per tant, en lloc de definir la persona humana com un ésser racional, l'autor la defineix com un ésser simbòlic. Plantegem aquesta idea com a reafirmació de la importància del fet simbòlic en la vida cultural de tots els temps, idea que també és present a través de la iconografia.

Observant l'arpa o la lira en els diferents programes iconogràfics a Mallorca podem formular una sèrie de qüestions: són representacions dels instruments musicals o són objectes simbòlics? A vegades, associem fàcilment l'objecte a la imatge, i ens demanem: per què l'artista ha triat representar aquests instruments i no uns altres?, o per què determinats personatges estan gairebé sempre associats a l'arpa o la lira? Per què apareixen els mateixos instruments en determinats contextos? Què ens volia dir l'artista fent aquesta tria d'entre tots els instruments musicals? En la intenció d'analitzar el significat d'aquests instruments musicals i esbrinar la seva simbologia també veurem quins són els personatges que es relacionen amb l'arpa i la lira en la iconografia de Mallorca. Per altra part, estudiarem alguns exemples del context europeu per així tenir una informació més completa.

6.1 Simbologia de l'arpa a la iconografia musical

En la iconografia musical podem veure com l'arpa es representa, en molts casos, com un instrument simbòlic dotat d'un significat profund, en opinió d'alguns estudis consultats.⁵² Una primera accepció li confereix un estat elevat en el sentit que l'arpa comunica el cel amb la terra mitjançant una doble via que implica l'ascens de l'ésser humà i el

⁵² Els estudis consultats de Cooper (2004), Cirlot (2004), Revilla (2007), entre d'altres, apareixen referenciats durant el present treball. Així i tot, comentar que vaig tenir l'oportunitat d'assistir a unes conferències organitzades per la UAB i tutelades per Jordi Ballester (03-06-21) i en una de les ponències sobre les dones i les muses, Dinko Fabris va parlar del contingut simbòlic del llaüt. Referint-se a la simbologia de l'arpa va reconèixer la complexitat del tema, però va apuntar que, en realitat, la lira és un dels instruments amb més contingut simbòlic.

descens de la divinitat. Aquesta transició és també una via cap a l'altre món a través de la mort (Cooper, 2004, p. 27-72). Cirlot (2004, p. 95) també exposa un significat semblant on l'arpa s'identifica amb l'escala mística i tendeix a ser un pont entre el món terrestre i el celestial. Per això, els herois de l'Edda volien que es deixés una arpa a la seva tomba propiciant així el trànsit cap a l'altra vida (Revilla, 2007, p. 58). L'arpa també es veu com a símbol de tensió, de transcendència i d'amor a la vegada que provoca sofriment a l'ésser humà a l'espera de la mort, durant tots els moments de la seva existència a la terra. En aquest sentit, es podria explicar la presència de l'arpa en l'obra *El jardí de les delícies* del pintor flamenc H. Bosch on apareix una persona martiritzada entre les cordes d'una arpa. D'aquesta forma veiem com el cordòfon determina la intensitat del sentit general del so com a portador de sofriment, de formes i de forces. Podem deduir, a través de la simbologia de l'arpa, com s'atorga un sentit de dualitat a l'instrument. Per una part, i com ja hem vist, l'arpa té connotacions elevades i sublimes que l'acosten a la divinitat, i per altra part, manté una relació amb el sofriment actuant com un instrument de tortura. També observem l'arpa com a instrument suggeridor, que incita als plaers carnals, o almenys guarda un lligam de context amb el tema, com veiem en la representació del pecat de la luxúria (*Els set pecats capitals* de H. Bosch). Això no obstant, l'arpa és un element de contrast. Mentre l'instrument apareix representat en mans d'àngels també el podem veure en mans de personatges demoníacs, com s'observa en els quadres de H. Bosch.⁵³

El significat de l'instrument s'amplia en noves propostes i s'entén l'arpa com a símbol de curació, dotat d'una funció terapèutica quan la porta el rei David i també de connotacions màgiques i encisadores, si la porta Orfeu. Altres significats són, l'arpa com a emblema, símbol de la música a través de les representacions de santa Cecília o de les muses i d'al·legories. Per altra part, el motiu ornamental de l'arpa en la decoració d'objectes, a les baranes d'orgues, en els trofeus instrumentals i en obsequis i premis és una altra accepció de l'instrument. En aquestes darreres representacions, normalment, associem la idea que tenim de la música amb l'instrument o la icona representada, és a dir, en aquest sentit, l'arpa també funcionaria com a símbol de la música. A la fig. 171 veiem com l'element ornamental de l'arpa reforça el sentit simbòlic i musical del piano. A la fig.

⁵³ Sobre aquesta idea, Cristina Bordas, en el mateix seminari (3-06-21) va mencionar els exemples que aquí esmentem per tal d'il·lustrar l'ambivalència i la dualitat simbòlica que representa l'arpa en la iconografia.

172 la representació de l'arpa ocupa el centre de la ceràmica com a motiu simbòlic de la música, reforçat per la clau de sol i les notes musicals.



Fig. 171. Piano-arpa (segle XX). Col·lecció particular.



Fig. 172. Plat de ceràmica (segle XX). Felanitx.

6.2 Simbologia de la lira a la iconografia musical

La lira és el símbol de la unió harmoniosa de les forces còsmiques i a la vegada representa la relació entre la terra i el cel per la seva pròpia estructura (Cirlot, 2004, p. 286). La lira és un instrument màgic que, encanta, fascina i sedueix en mans d'Orfeu, de fet, la gran majoria d'exemples iconogràfics coincideixen d'adjudicar aquest cordòfon a Orfeu. Cooper (2004, p. 106) apunta que la lira simbolitza l'ordre que hi ha en el cosmos. Les set cordes de l'instrument es corresponen amb el nombre dels planetes de l'univers. Altres estudis sobre la simbologia d'aquest instrument fan referència a l'harmonia que expressa l'amor i s'identifica en general amb la bona entesa entre les persones (Revilla, 2007).

La lira també forma part dels mites i de la cultura grega. Veiem com es manifesta el contingut simbòlic d'aquest instrument a través de *Fedó* (Plató, c 428-347 dC, trad. 2014) i altres filòsofs. Els escrits del segle V normalment mencionen la lira en relació a les activitats escolars, entre alumnes i professors. En general, segons aquests escrits antics, la lira simbolitzava l'educació, i cantar acompanyat de la lira propiciava el sentit de la justícia, la moderació i el coratge. La lira apareix com un element persuasiu, tranquil·litzador i educatiu, que estaria vinculada a la lluita entre els contraris i a la vegada a la lluita

entre les parts.⁵⁴ També, relacionada amb l'arc, la lira tindria connotacions cruels i de venjança (Castello, 2019, p. 47). Si ja mencionàvem la importància de les relacions numèriques (proporció, harmonia, entre d'altres elements) quan parlàvem de Pitàgores, ara constatem que el concepte de la música a través de la lira s'amplia i es transforma en poder sanador amb una finalitat ètica de purificació i salvació (Castello, 2019, p. 59).

En l'estudi de la lira, Vergara (2013, p. 145) coincideix amb la idea simbòlica que, ja donaven a l'arpa Cooper i Cirlot (2004) quan presentaven l'instrument funerari com a símbol del trànsit entre la vida i la mort, com a ritual i ofrena. Per altra banda, Ballester (2015, p. 68-69) referint-se a un mosaic que apareix a la façana del Palau de la Música en el tema de l'Orfeo català i el seu estendard també constata que la simbologia de la lira és l'evocació de la música, és a dir, un instrument que des de l'antiguitat representa simbòlicament el poder i la capacitat sobrenatural de la música. L'autor ens remet a un article de Rostirolla (2010), on es fa visible la importància de l'instrument a l'època antiga a través de les figures d'Homer, Orfeu, i les muses.

Referent als dos cordòfons, l'arpa com a element evocador de la poesia vuitcentista resulta un element inspirador i s'associa a la seducció, a l'amor i al tema místic. A més, podem relacionar aquests instruments amb dues estètiques distintes que es donen en el segle XIX. Ja hem vist que per una part, l'arpa evoca el Romanticisme cristià-medieval i la lira es connecta amb la mitologia neoclàssica (Nicolás, 1993, p. 235-238). De fet, és interessant veure la relació que s'estableix a partir d'unes pintures d'autors francesos (Ingres, Gérard, Girodet), en que apareix el mític personatge d'Ossian, arpista de la llegenda d'origen celta, i on també es vincula l'instrument amb el tema romàntic del nacionalisme.⁵⁵ En l'article esmentat anteriorment, l'autora associa l'ús de l'arpa als àngels i al tema religiós; en canvi, la lira i la cítara van lligades a personatges mitològics i a l'legories grecolatines paganes. Un altra qüestió seria el de la individualitat de l'arpa en les arts plàstiques, i l'exemple que proposa l'autora s'ubica en el Teatre de

⁵⁴ En el poema *Illiada* (Homer, trad. 2003) Aquil·les es mostra cruel i venjatiu amb Hèctor però a la vegada és capaç d'acompanyar-se amb la lira i delitar-se amb la música a través del cant i de l'instrument. Podem constatar l'oposició entre els contraris: duresa, fermesa, còlera – serenitat, dolcesa, tendresa, [...]. "El retrat homèric d'Aquil·les és el d'un jove de gran bellesa: cabell ros, ulls desperts i veu poderosa. No coneix la por i la seva passió és la lluita. És violent i sobretot estima la glòria. Però el seu caràcter també és dolç i tendre. És músic, sap mitigar les preocupacions amb la lira i el cant". (Grimal, 1994, p. 43).

⁵⁵ En parlar de poesia, es veurà més endavant, com també s'associa la lira al sentiment o a l'expressió nacionalista, sobretot en el poema de "La deixa del geni grec" de Costa i Llobera.

Múrcia, on l'instrument apareix en un pla molt destacat i en mans d'una musa. També es representen la lira i la cítara que, en aquest cas, serien símbols de les arts i de la música.

En alguns estudis s'associa a la lira i a la cítara a Eros i Cupido, Plutarc (s-I dC) *Amor docet Musicam*, on la música es transforma en imatge només a partir d'un aforisme (Sanclemente, 2016). Per altra banda, veiem com en una representació de Rubens i centrada en el mite d'Orfeu es mostra un model de lira allunyat del model clàssic de *lira chelys*. L'exemple que representa Rubens el podríem associar a un tipus d'instrument relacionat amb les lires vistes en l'heràldica renaixentista o barroca, segons l'estudi. Tanmateix, i en paraules de l'autor, l'instrument té un caràcter mitològic, i la reconstrucció d'una ficció només podrà conduir a una altre ficció, bella però incerta (Blecua Morales, 2012, p. 27-28).

L'instrument també simbolitzava l'amor i la passió, ja que Eros es representava sovint amb una lira. En altres ocasions, en les descripcions de les muses quan apareixen portant diferents instruments, si l'atribut és la lira, s'interpreta com a símbol de la inspiració creativa. Així com passava amb l'arpa, la lira també és un motiu que simbolitza reconeixement quan l'objecte representat s'utilitza com a premi i obsequi. En aquests casos, la lira simbolitza la música com idea abstracte i general.

Es pot explicar, com anècdota, que el pare de Goethe (1749-1832) orgullós dels progressos literaris del seu fill arxivés tot el que li semblava de qualitat. Per això, no era casual que ell mateix hagués elegit la lira, símbol de les muses i de les belles arts, pel disseny de l'escut d'armes de la família (Safranski, 2015, p. 30). Les figures 173 i 174 representen dues lires, instruments musicals escollits com a representació de la música. La lira ornamental del piano (fig. 175) també, com succeïa amb l'arpa, és una motiu que reforça la idea de la música, en sentit abstracte i genèric.



Fig. 173. Trofeu en forma de lira (segle XX). Premi obtingut per la Banda de música de Felanitx.



Fig. 174. Trofeu en forma de lira (segle XX). Premi obtingut per la Banda de música de Felanitx.



Fig. 175. Piano-lira (segle XX). Col·lecció particular.

Per tancar l'apartat de la simbologia de la lira afegirem un petit tast de *Lo somni* de Bernat Metge (1346 aprox. 1413) en la intenció clara d'argumentar el poder de la música i la influència que han tingut els cordòfons aquí estudiats al llarg del temps. Una vegada mort el rei Joan I, anà al purgatori i la seva penitència va ser:

[...] aquest hom qui te la rota entre les mans, ab molta discordança me fa denant sons desplaents e lluyants de bon temps e mesura, e finalment, de tota melodia [...].⁵⁶

El text anuncia que la música interpretada amb el cordòfon que tocarà Orfeu (Bernat Metge també cita Orfeu a *Lo somni*) no provocarà cap plaer a l'oient, és a dir, els sons que emanaran de la lira seran dissonants, desplaents, i fora de temps i mesura. Aquest serà el tipus de música que acompanyarà al rei Joan I en el purgatori. Una vegada més ens trobem simbòlicament davant els efectes de la música, i en aquesta ocasió la música té la funció de castigar l'oient. La música, a través d'aquest tipus de cordòfon, tindrà

⁵⁶ *Lo somni* va ser escrit el 1399. Bernat Metge fingeix un diàleg entre l'autor i el recentment mort Joan I amb el recurs literari de la visió en somnis. La mort sobtada del rei des del punt de vista religiós era terrible ja que no havia rebut les atencions pertinents i acostumades perquè la seva ànima pogués anar al cel. En el somni el rei és al purgatori i l'acompanyen Orfeu i Tirèsies. Orfeu toca una rota. Sobre el concepte de la música i l'efecte dels contraris es pot veure un altre exemple, quan Bernat Metge pregunta al rei Joan I on és, ell respon que és al purgatori pels seus pecats venials (la cacera, la música i l'astronomia), però que el seu destí és el paradís. El cordòfon és allà un instrument de càstig. La rota que apareix a *Lo somni* és un cordòfon de la família de les arpes, salteris, arpes-cítars. Van Schaik (2005, p. 66) estableix una relació de noms diferents aplicats al mateix cordòfon (cítara i salteri) a l'Edat Mitjana. Entre les variants veiem que Notker Teutonicus (segle XII) també anomena rota en aquest mateix cordòfon de l'Edat Mitjana. A la figura d'Orfeu ja hem vist com se li atribueixen diferents cordòfons, lires, arpes, cítars, en aquest cas també la rota.

l'efecte contrari al que el mite ens té acostumats, i a la vegada es demostra que se li atorga un poder immens.

6.3 Simbologia dels personatges amb l'atribut de l'arpa i la lira

Podem veure representats amb l'arpa i la lira els següents personatges: al·legories, àngels, rei David, santa Cecília, Orfeu, Apol·lo, muses, Melesigeni i Nuredduna. L'anàlisi d'aquests personatges portadors dels cordòfons que aquí presentem parteix d'un estudi general per la necessitat d'emmarcar i contextualitzar les representacions mallorquines. Tanmateix, analitzarem algun cas iconogràfic que ha esdevingut concret per la seva singularitat. De fet, volem remarcar que algun exemple de fora de Mallorca ha estat adient per establir una metodologia comparativa en relació amb les representacions illenques.

Al·legories. El terme al·legoria ve de la paraula grega ἄλλη + ἀγορεύω que vol dir “parlar”+ “un altre”, és a dir, parlar d'alguna cosa (Coromines, 1980). Les al·legories són representacions gràfiques o artístiques, també imatges poètiques i literàries que simbolitzen una idea. Algunes vegades veiem en aquest treball que les al·legories es representen en personificacions. Cirlot (2004) apunta que l'al·legoria resulta una mecanització del símbol i la seva qualitat dominant arrela fins a convertir-se en signe. De fet, algunes al·legories s'han anat construint de forma conscient amb finalitats escenogràfiques o literàries. A la Grècia clàssica veiem figures antropomòrfiques que representen al·legories que varen tenir diferents funcions. Aquesta concepció després passà a Roma i d'aquí a totes les èpoques de la història. A l'Edat Mitjana s'usaven al·legories en literatura, sobretot en textos religiosos, encara que la novel·la al·legòrica per excel·lència podria ser *La Divina Comèdia* de Dante (Cattermole, 2014). Per això, es parla de lectura al·legòrica quan a un text li donem una significació oculta més enllà de la literal. En el pla artístic podem parlar d'al·legories quan una figura humana és substituïda per una idea o un concepte. Tot i que les al·legories no són símbols, pròpiament, es basen en un cert material simbòlic. Es pot dir que una al·legoria materialitza una idea abstracta. I donat que les figures humanes difícilment poden representar tanta abstracció s'han anat creant els atributs que les acompanyen (Cirlot, 2004). Un atribut és un objecte que defineix o precisa el concepte

d'al·legoria. Els atributs poden ser objectes reals o convencionals amb la finalitat de donar a conèixer el personatge-al·legoria. D'alguna forma estan units a un sentit, a una significació. Així podem veure representada l'al·legoria de la justícia a través d'una figura femenina que sosté una balança o l'al·legoria de la primavera manifestada en deesses, vegetació i efebs. Esteban Lorente (2002, p. 375) concreta l'al·legoria de la música a partir de muses portadores d'arpes o lires i diferents instruments musicals. Altres estudis plantegen l'al·legoria com la personificació en forma, generalment, humana acompanyada d'atributs característics d'una virtut o vici, d'un ésser abstracte, col·lectiu o d'un resultat moral (Revilla, 2007, p. 27). A continuació, en la intenció de donar una mirada comparativa a algunes obres de l'exterior de l'illa i també de Mallorca i per tal d'exemplificar i aprofundir en el concepte d'al·legoria comentarem algunes imatges on es representa l'arpa o la lira.

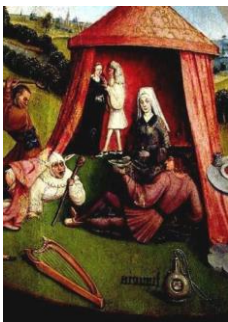


Fig. 176. *Los siete pecados capitales* Bosch, H. (segle XV)..
©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid. Detall.



Fig. 177. *Al·legoria de la música.*
Anckermann, R. (segle XIX).
Palau Sanç. Valldemossa.



Fig. 178. *Al·legoria de la música.* Rusiñol, S. (segle XX). Cau Ferrat. Sitges.



Fig. 179. *El Jardín de las delicias.* Bosch, H. (segle XV).
©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado. Madrid. Detall.

Per exemple, a l'escena de l'Al·legoria de la luxúria (fig. 176) detall de l'obra *Els set pecats capitals* de Hieronimus Bosch (1450-1516) veiem representada una arpa com un element més del conjunt on es manifesta aquest vici o desviació moral, la luxúria. L'instrument resta a terra, ha estat tocat o potser encara no, però hi és i forma part del context on es mouen els personatges. L'arpa és un instrument musical que, en aquest cas, podríem dir esdevé símbol quan contribueix a suggerir o induir a cometre el pecat

de la luxúria. A l'època medieval s'assisteix a un ideari moralista que solia anomenar a la luxúria "la música de la carn" (Gámez, 2017, p. 126).⁵⁷ De fet, H. Bosch representa l'arpa en altres pintures com són el tríptic de *Les temptacions de Sant Antoni*, *El judici final* i *El jardí de les delícies*. En aquest detall (fig. 179) l'arpa és emprada com un instrument de tortura.⁵⁸ En un altre context l'arpa agafa el protagonisme creant una atmosfera bucòlica a *L'Al·legoria de la música* de S. Rusiñol (1861-1931). Aquesta al·legoria és un exemple on la música es representa a través d'un cordòfon inspirat en l'antiguitat, tot i que el detall dels cabells lligats a l'arpa recorden l'estètica preraphaelita i simbolista (fig. 178).⁵⁹

R. Anckermann evoca *l'Al·legoria de la música* a partir d'una figura femenina, d'estil grec, talment una cariàtide (fig. 177). A la part inferior de la imatge podem veure uns quants instruments, entre ells una lira. En aquest exemple els instruments formen part d'un conjunt musical, com si es tractés d'un trofeu instrumental. La lira i els altres motius són el referent simbòlic que canalitzen la idea de la música en una al·legoria que es personifica en una figura femenina.

Un antecedent clar d'aquest tipus de metàfora seria una de les al·legories musicals dels gravats catalans de la segona meitat del segle XVIII. En aquests tipus de gravats s'aprofundeix en els programes iconogràfics dels seguicis protagonitzats per divinitats on la figura d'Apol·lo amb el seu atribut, la lira, simbolitzarien poder i grandesa, és a dir, l'exaltació de la monarquia. Al costat d'Apol·lo també es representen les muses per tal

⁵⁷ Vegeu les aportacions de Gámez (2017) a l'article "La iconografia del pecado en la obra bosquiana" on, sobretot, menciona el llaüt i la gaita, instruments musicals que també apareixen en *El jardí de les delícies* de H. Bosch amb clares connotacions sexuals.

⁵⁸ En l'estudi d'Ane Alonso (2014-2015) sobre *El jardí de les delícies* s'explora el significat dels instruments musicals a la taula de l'infern. El motiu del perquè l'arpa apareix com un instrument de tortura es remunta a una clara tradició moralista de la música. Aquesta tendència s'evidencia en el pensament de l'antiguitat clàssica (Plató a la *República* estableix clares referències en aquest sentit). La música ideal estaria relacionada amb l'harmonia del cosmos, en canvi la música instrumental és entesa com a art mecànica ocupant un nivell inferior. Aquestes idees varen ser heretades per la tradició cristiana que en algun moment de la història condemnà la música instrumental en favor de la vocal. Mckinnon (1987) apunta que el cristianisme primitiu en l'intent de descartar els costums musicals del paganisme va anar eliminant i condemnant l'ús d'instruments musicals en el culte. Aquesta tendència es va donar a l'Edat Mitjana durant un llarg període de temps influenciant i orientant l'opinió pública general. H. Bosch selecciona i utilitza alguns instruments musicals en determinades escenes, a vegades un mateix instrument, l'arpa, es vincula amb el pecat de la luxúria i en una altra escena de la taula *Els set pecats capitals* forma part d'un cor celestial. En canvi, a l'infern, taula d'*El jardí de les delícies* l'arpa es relaciona amb la tortura, i a *Les temptacions de Sant Antoni* el mateix instrument apareix en mans d'un ésser demoníac.

⁵⁹ Sobre aquest exemple vegeu l'article de Ballester (2018), estudi de les pintures i els escrits de Santiago Rusiñol on compara els diferents models de cordòfons i les possibles influències del pintor Miquel Utrillo en la representació del panell que evoca la música. Aquest exemple, juntament amb les al·legories de la pintura i la poesia es localitzen a Cau Ferrat, Sitges.

de destacar alguns aspectes d'interès i contextualitzar el tema mitològic (Esteve, 2012, p. 53-60).

A Mallorca comptem amb dos exemples d'aquest tipus d'iconografia, la de Fèlix Cagè, en la representació d'Apol·lo en el sostre del Teatre Principal de Palma i la de l'Apol·lo d'Anckermann localitzat a l'hemicicle del Parlament de les Illes Balears, també a Palma. Ambdós exemples estaven destinats a decorar espais de gaudi i a atendre les necessitats lúdiques d'una classe social privilegiada.⁶⁰

En el mateix programa iconogràfic obligatòriament hem de parlar del conjunt escultòric dels jardins de Raixa format per Apol·lo i les muses (fig. 180).⁶¹ Raixa constitueix l'exponent més clar de la personalitat artística d'Antoni Despuig, que va elegir la finca com a zona de descans i, a la vegada, seu de la seva col·lecció arqueològica (Cantarelles, 1977, p. 80). Segons els estudis realitzats per Carbonell (2004), el promotor del conjunt escultòric de Raixa volgué recrear una concepció apol·línica del cosmos a través dels jardins d'aquesta possessió.⁶² La idea inspiradora d'aquest tema mitològic s'havia popularitzat molt entre els gravadors del segle XV, Guillaume le Signerre (actiu a Milà entre 1496 i 1523), per exemple, va imprimir un dels llibres de Franchino Gaffurio (1496) il·lustrant el frontispici amb les muses i planetes, tots ells presidits per Apol·lo (fig. 181). L'escalinata apol·línica de Raixa, apunta Carbonell (2004, p. 66-67), simbolitza el fluid vital i vibrant d'una activitat còsmica representada pel so descendent dels brolladors d'aigua on cada replà seria un nivell celestial que correspon a una escala musical i a un so concret. L'Apol·lo i les muses dels jardins de Raixa són el resultat d'aquesta connexió entre la música i l'art on a través d'aquestes disciplines, l'escultura i l'arquitectura, es representa *l'Al·legoria de la música*.

⁶⁰ Les *Al·legories de la música* de R. Anckermann decoraven els murs i llunetes del sòtil a la sala de ball de l'antic Círculo Mallorquí de Palma que, avui dia és el Parlament de les Illes Balears. El que abans era la sala de ball ara és l'hemicicle dels parlamentaris.

⁶¹ Raixa és una finca situada en el municipi de Bunyola. Era una alqueria islàmica i en el segle XIII va ser propietat del comte d'Empúries. Durant l'Edat Mitjana va passar a mans de la família Sureda de Sant Martí i Safortesa-Tagamanent que la va reconstruir a principis del segle XVI. La possessió es va cremar en temps de la Germania (1522) i el 1660 el primer comte de Montenegro, Ramon Despuig i Rocaberti la va comprar i convertir en una possessió emblemàtica de la família. Durant el segle XVIII els diferents comtes la reformaren i l'ampliaren. Vegeu a: <https://europeanhistoricgardens.eu/portfolio-item/raixa-3/>.

⁶² Antoni Despuig i Dameto (1745-1815) va ser el promotor de la remodelació de Raixa inspirant-se en les vil·les italianes, que eren el seu referent estètic i cultural. L'evocació a l'antiguitat clàssica era el seu objectiu, sobretot, tenint en compte que ell passà part de la seva vida a Itàlia i els models renaixentistes varen ser la seva font d'inspiració. En la reforma del conjunt arquitectònic Despuig va comptar amb els arquitectes Eusebio Ibarreche i Giovanni Lazarinni.



Fig. 180. Els jardins de Raixa (segle XIX). Bunyola. Detall.

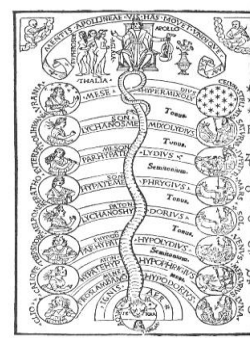


Fig. 181. Còpia del gravat de G. De Signerre (segle XV). Adaptat del llibre *La imatge de la música en les Illes balears* (2004).

Un darrer exemple on l'escultura està al servei de l'arquitectura és la representació de l'*Al·legoria de la música* en el relleu d'un medalló a la façana de l'edifici de l'Arxiu del Regne de Mallorca a Palma. Una figura femenina sosté una lira on es pot llegir la paraula "Música" a la part superior de la imatge (fig. 182). Sobre l'al·legoria de les arts lliberals veiem com moltes vegades la música també està representada per l'arpa. Robledo (2012, p. 37) referint-se a l'*Al·legoria de les arts lliberals* de Miguel March (1633-1670) presenta la música com intermediària entre el saber humà i la pietat on l'arpa és l'instrument protagonista, com a al·legoria de la música.⁶³ En el mateix estudi se cita a Martianus Capella (segle XVI) que considera l'astronomia i la música com a germanes, tot i que a la música la situa en el cim del saber humà.



Fig. 182. Al·legoria de la música (segle XX). Façana de l'Arxiu del Regne de Mallorca. Palma.

⁶³ En aquest article se cita el compendi teòric sobre l'arpa i l'òrgue de Diego Fernández de Huete (segle XVIII) que l'arpa era considerada símbol de la monarquia ja que es relacionava el so consonant dels acords de les cordes amb el caràcter del governant. En la mateixa línia, el pintor testimonia l'extraordinària importància que tenia l'arpa en la cultura espanyola d'aquella època, no només en l'àmbit de la pràctica musical sinó també en el pla ideològic. A través d'aquesta pintura al·legòrica, March sembla recordar-nos que l'origen del món és l'harmonia musical transmesa a través de la tradició pitagòrica-platònica (Robledo, 2012, p. 36).

A manera de conclusió es pot dir que, les al·legories presentades en aquest treball, relacionades amb l'arpa o la lira a Mallorca fan referència a la música. Totes elles estan representades per figures femenines, muses, o el déu Apol·lo. L'arpa o la lira formen part d'un programa mitològic juntament amb altres instruments musicals. En un dels exemples, l'arpa oberta constitueix un duet amb l'aulos, i la lira es presenta com l'atribut d'Apol·lo en dos dels casos. També veiem la lira formant part d'un trofeu instrumental i en altres contextos apareix de forma isolada. Normalment, la lira en mans d'una figura femenina pagana, és associada a l'al·legoria a la música.

Els àngels. El terme català àngel i el llatí *angelus* etimològicament signifiquen "missatger". Entre els grecs també s'anomena *angelos* els éssers enviats per tal de transmetre un missatge (Coromines, 1980). Podem definir els àngels com a éssers espirituals i benèfics que executen la voluntat divina, personificats amb els noms propis de Gabriel, Miquel i Rafel, la iconografia els mostra sovint alats i d'aparença femenina, a vegades estan representats com a nins o adolescents. (Revilla, 2007, p. 39).

Els àngels, en la tradició cristiana són éssers sobrenaturals i apareixen en qualitat de protectors, guardians i també portadors de missatges (Varillon, 1966, p. 294). La primera vegada que la Bíblia menciona els àngels ho fa en boca de la serp que incita Eva a menjar de l'arbre prohibit, i diu: "Déu sap prou bé que el dia que en mengeu se us obriran els ulls i sereu com els àngels que coneixen el bé i el mal" (Gn 3:5). Per altra part, la primera menció de la música angèlica la trobem en un dels anomenats apòcrifs de la Nativitat segons els estudis de Santos Otero (1996), informació recollida a la vegada per Perpiñá (2011, p. 399-400) en què s'interpreta la intervenció d'un cor angèlic quan es narra l'anunci del naixement de Crist als pastors (Llc 2, 13-14). Tanmateix, s'ha de dir que l'estudi prossegueix amb la idea que les primeres imatges de la Nativitat amb música angèlica són d'origen bizantí i que exerciren una gran influència sobre la literatura i les arts plàstiques de l'Edat Mitjana.

En el Mediterrani oriental l'ocell fou durant molt de temps el símbol de l'ànima. Després quan s'afegiren ales al cos humà es va anar creant un ésser immaterial, irreal, i

a la vegada bell (fig. 184).⁶⁴ D'aquesta manera la civilització grecollatina va llegar al món cristià un motiu que s'adaptava a les necessitats decoratives més diverses i es prestava, per la seva espiritualitat, a transmetre els sentiments de l'ànima. De fet, els distints tipus d'àngels de l'art cristià reflecteixen amb fidelitat les principals figuracions de la *Nike* o Victòria grecoromana, figura femenina, alada, de vestimentes llargues i aferrades al cos (Galbís, 1995, p. 58).

Una de les característiques, encara que no definitiva ni exclusiva dels àngels, són les ales, tot i que la Bíblia no els n'atribueix. A la teofonia de Betel, Jacob veu àngels sense ales que pugen i baixen per una escala, enllaç entre la morada de Yahvé i la terra (Gn 28:12).

Sobre la funció dels *demons* de la tradició grecoromana (dimoni bo, paraula derivada del llatí *daemon, daemonis*, que etimològicament significa "distribuïdor", cal dir que era la de donar allò bo o dolent segons li correspon a cada persona. També a les altres religions no cristianes, els àngels tenen la funció de guardar les persones mentre viuen i acompanyar-les en el seu viatge al més enllà. Plató concedeix al dèmon custodi la missió de portar l'ànima a l'Hades. A la funció psicopompa o de conducció de les ànimes al més enllà, l'església va tractar d'assumir-ho i cristianitzant-ho, concedint a la figura de Sant Miquel aquest benefici d'acompanyant (Guerra, 1978).

La idea que els àngels són missatgers de Déu, intermediaris entre Déu i les persones, i intermediaris entre el cel i la terra també és present en els estudis de Cooper (2004, p. 18). El mateix autor es refereix també als nou cors o jerarquies d'àngels: serafins, querubins, trones, denominacions, virtuts, potestats, principats, arcàngels i àngels.

En el segle V-VI ja es varen definir i codificar els cors angèlics pel teòleg i filòsof Pseudo-Dionis Areopagita (S. V-VI dC) (González, 2009). En l'obra *El Llibre dels àngels*, Eiximenis (2003) també parla d'aquesta jerarquia, i s'atribueix als àngels la dedicació a la lloança de Déu mitjançant el cant i la música, alhora que s'estableix un contacte i límit entre l'espai celestial i sagrat i el natural o profà. Per altra banda, aquests textos mencionen la intervenció dels àngels com a auxiliars de la còlera divina, missatgers de Jahvé o protectors dels homes de bé, sense precisar la seva aparença. A l'evangeli segons

⁶⁴ L'exemple aportat fa referència a un dels àngels que conformen la volta de la Catedral de València, datat de finals del segle XV, i restaurat el 2004. Destaca d'aquesta imatge la cura en els detalls de la representació de l'àngel, els colors dels vestits i de les ales així com la talla de l'arpa que l'àngel toca amb les dues mans.

Sant Marc la funció angèlica és la de servir Déu. En canvi, a *L'Apocalipsi o Llibre de la revelació* apareixen els set àngels sonant trompetes (Ap. 8, 9) i a cada cop de trompeta li succeeix una devastadora tempesta o un cataclisme fatal (Mira, 2004). Això no obstant, Mirimonde (1975) assenyala que la font que va inspirar els artistes a introduir àngels músics en les seves obres va ser la *Legenda auria*. Aquest text escrit per un dominic genovès del segle XIII, Jacopo da Varazze, va gaudir de molta popularitat i èxit, d'aquí la seva profunda influència en la iconografia musical. Els estudis de Perpiñá (2011), ja citats anteriorment, també coincideixen amb la influència d'aquesta obra en les representacions iconogràfiques d'àngels músics acompanyant la Coronació de la Verge.

En opinió de Cirlot (2004, p. 68) els àngels són símbol d'allò que és invisible, de les forces ascendents i descendents entre l'origen i la manifestació. Mentre que els artistes de l'art gòtic han sabut expressar l'aspecte protector i sublim de l'àngel, els del Romanticisme han accentuat millor el caràcter supraterranal. La concepció de l'àngel, respon a la necessitat d'omplir el buit que esdevé entre un Déu totpoderós, transcendent i la insignificança de la persona tan allunyada de Déu (Revilla, 2007, p. 39).

Són nombroses les imatges de la Verge i el Nen envoltades d'àngels i aquests són, en molts casos, músics instrumentistes. Ballester (1989-90) en referència a les manifestacions iconogràfiques de la Verge i el Nen explica que aquestes representacions esdevenen símbol de la relació Mare-Fill, així com símbols de l'atemporalitat i la divinitat. De fet, quan la imatge de la Verge apareix envoltada d'àngels músics, aquests s'identifiquen amb el món celestial. Els àngels músics, continua l'autor, simbolitzen aquest món supraterranal (p. 371-372). Altres estudis (Winternitz, 1979) defensen que els instruments musicals són els elements més significatius des del punt de vista simbòlic, perquè il·lustren nombrosos temes espirituals i filosòfics.

El sentit simbòlic dels àngels també es reflecteix en les aportacions de Lacasta (1992, p. 109-156) a partir de les teories aristotèliques del coneixement de la persona enfront de la natura i la concepció de l'àngel com símbol protector i sublimació d'allò que és invisible, amb l'única finalitat orientada cap a la vida eterna i salvació de l'ànima. L'autor estableix la relació entre simbologia i realitat, on també afirma que una de les parts més importants de l'art iconogràfic medieval és el simbolisme de les imatges. És de gran rellevància també l'aspecte pedagògic i educatiu mitjançant la narració, que, en definitiva, és un dels objectius de l'art romànic (Lacasta, 1992).

En aquest treball s'han recopilat les representacions dels àngels que toquen l'arpa i la lira, en la pintura i l'escultura arreu de Mallorca. Creiem que la simbologia de l'àngel com a ésser benèfic, missatger, mediador, protector, acompanyant, transmissor, sublimador d'allò invisible, està prou constatada i queda encara reforçada per la connexió i relació amb la simbologia donada als instruments o atributs, l'arpa i la lira, dels quals ells, en moltes ocasions també, en són portadors.

Els primers àngels mallorquins amb l'arpa que, formen part de la iconografia de la Catedral de Palma i situats en el presbiteri, simbolitzarien éssers benèfics, protectors i sublimadors d'allò invisible ja que custodien el perímetre que delimita l'altar, ubicació sagrada on es realitzen els actes més importants de les celebracions litúrgiques. Els àngels de les pintures mallorquines del segle XV, també guarden el caràcter benèfic, així com el d'acompanyants i protectors, de fet, es mostren formant part de les escenes marianes, acompanyant la Mare de Déu i el Nen Jesús. El símbol de l'àngel missatger, mediador o transmissor es pot relacionar amb les escenes de l'Anunciació, Nativitat i en el tema de l'Ascensió, contextos en els quals els àngels també mantenen la simbologia de protectors, acompanyants, benefactors i portadors de la divinitat.

L'Àngel amb lira del segle XVI (fig. 67) no forma part de cap programa iconogràfic, apareix en solitari i tampoc ens consta que formi part d'un retaule major. El fet de portar una lira com a atribut ens diu quelcom més que la idea que ens oferien els àngels portadors d'arpes, vists fins aleshores. Al caràcter benefactor que intrínsecament se li atribueix a l'àngel li hem d'afegir, en aquest exemple, un component humà i pagà que està representat per la mateixa encarnació en una figura humana que, amb el cabell al vent i afectat per la natura sembla reflectir un caràcter desafiant. L'instrument clàssic, la lira que l'acompanya, simbòlicament, apareix com un element persuasiu, tranquil·litzador, vinculat a la lluita entre els contraris i a la vegada a la lluita entre les parts. En realitat podríem parlar de contrast, donat per l'element cristià (l'àngel) i el motiu pagà (la lira). Aiximateix, si l'humanisme ens acostava a l'estètica clàssica i als valors grecollatins, en aquesta imatge (fig. 67) es poden veure reflectides aquestes influències. El simbolisme dels àngels dels segles posteriors representats en la iconografia mallorquina participen d'aquests comportaments ja mencionats anteriorment: missatgers, mediadors, protectors, transmissors, sublimadors d'allò que és invisible, i tots ells portadors d'arpes. A altres indrets també, com aquest exemple (fig.

184) podem apreciar un àngel de grans ales i que toca un instrument molt treballat en els detalls ornamentals que formen el bastidor. L'excepció en aquets cas ve marcada pels àngels del segle XIX representats en una pintura de gran format a Lluç, els quals porten una varietat de cordòfon semblant a la lira que podria ser una cítara (fig. 183).



Fig. 67. Àngel músic. Oms, M. (segle XVI). Museu de Mallorca. Palma. Detall.

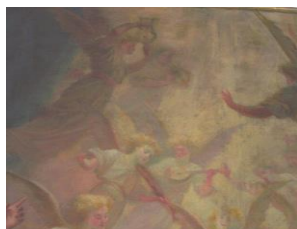


Fig. 183. Adoració al Nen Jesús amb àngels músics. Torres, S. (segle XIX). Església del Santuari de Lluç. Escorca. Detall.



Fig. 184. Àngel músic. Paolo de S. i Pagano, F. (segle XV). Capella Major de la Seu de València. Detall.

El rei David: David apareix documentat per primera vegada a l'Antic Testament (1S 16:12-17:4). Un mal esperit pertorbava el rei de Saül i els homes que el servien li van recomanar buscar algú que sabés tocar la lira.⁶⁵ Li recomanaren el fill de Jessè, David, que a més de saber tocar el cordòfon era un home valent i un bon guerrer, també era intel·ligent i tenia bona presència. Quan el mal esperit s'apoderava de Saül, David tocava la lira, Saül es trobava més bé i el mal esperit s'allunyava d'ell. La Bíblia situa David, cronològicament, devers el 1000 aC, per tant, veiem com ja antigament s'adjudicava a la música un poder terapèutic, un efecte sanador. De totes les referències al rei David que apareixen en el llibre de Samuel m'interessa tractar amb més detall les que expliquen la seva faceta d'instrumentista i de compositor de càntics perquè són les que el relacionen amb la música (2S 21:13-22:3).

El rei David ha estat representat per diferents disciplines artístiques en un llarg període de la història però especialment eloqüent és la iconografia de l'Edat Mitjana i renaixement per la quantitat i varietat de les imatges. Entre els estudis que s'han interessat per la iconografia del rei David, com els de Donet (2019) i Zingel (1957), veiem que les opinions en el tractament simbòlic del personatge són variades. Van Schaik (2005, p.

⁶⁵ L'edició que hem fet servir per referenciar el rei David és *la Bíblia* dels Monjos de Montserrat (1989). Aquesta versió parla de la lira, però altres versions citen l'arpa. La iconografia normalment mostra el rei David amb l'arpa, tot i que també se'l pot veure amb la lira o amb d'altres instruments. A la façana de las Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela podem veure el rei David portant una viola d'arc.

39) apunta que en la recerca iconogràfica de l'Edat Mitjana podem veure tres formes generals de representacions del rei David: (1) David subjectant l'arpa sense tocar-la o com un objecte separat d'ell, (2) David tocant l'arpa i (3) David afinant l'arpa.

En funció de cada tipus de representació Van Schaik estableix una relació simbòlica que, pot ser de poder, d'imposició d'un ordre en el microcosmos i ordenant el macrocosmos (explicació que tindria les seves rels en la filosofia grega) o simplement com una reflexió de la realitat. Segons l'autor aquesta idea tindria les seves fonts en la filosofia grega, concretament, en la teoria de Pitàgores (c 586-490 aC) en què els nombres són el principi bàsic de totes les coses i les coses es poden relacionar entre si de certes maneres i a la vegada poden ser expressades en nombres. De fet, els grecs parlaven de les relacions numèriques en el moviment dels estels, en les estacions, en els elements i en la música. Aquesta imposició de l'ordre en el microcosmos, com apunta Van Schaik, és un element que denota una estreta relació o afinitat amb la idea de l'harmonia de l'ànima i la seva relació amb els intervals musicals consonants, com exposava Plató. En la interpretació del David tocant l'arpa hi trobaríem un paper anàleg a la idea exposada pels filòsofs grecs de l'harmonia de l'ànima (Van Schaik, 2005, p. 40). Rodríguez (1994) fa referència a diferents pensadors com Filó d'Alexandria (25 aC-50 dC) que comparteix la idea d'una relació entre un ordre harmònic de l'ànima i el cosmos, així com Clement d'Alexandria (c 150- c 215 dC) que a través de la figura de David, connecta l'organització del macrocosmos amb el microcosmos. Sant Isidor de Sevilla (560-636) recull el pensament clàssic en la seva obra *Originum Etymologiarum Libri XX* coneguda com a *Etimologies* (2004, p. 435) en la qual explica a bastament el sentit del poder de la música a través del tema del David músic i de com la música mou els afectes i provoca a l'ànima diferents sensacions, de la mateixa forma que aplaca els ànims alliberant els esperits immunds. Guido d'Arezzo en el seu tractat de teoria de la música *Micrologus* (c 1027) ja es pronunciava referent al tema de Saül-David confirmant la importància de la saviesa divina com a forma d'obtenir i entendre el poder de la música i de com gràcies a aquest poder podem entendre matèries que sempre han estat un misteri. La hipòtesi que el David músic de l'Antic Testament està clarament influenciat per l'Orfeu de la Grècia clàssica es formula en alguns estudis (Rodríguez, 1994, p. 331-338). Això no obstant, veiem que no sempre es dona una correspondència entre els dos personatges. Tampoc no és el propòsit d'aquest estudi aprofundir en la seva possible relació. Caldria estudiar en profunditat

els exemples concrets per demostrar la influència de la figura mítica en les representacions del personatge bíblic.

El significat simbòlic del rei David amb l'arpa referit al salteri de l'Abadia de *Saint Albans* (Anglaterra) desperta diferents hipòtesis (Marchesin, 2012, p. 152-162). Per una part, les miniatures del salteri suggereixen la idea d'un programa iconogràfic deliberadament coordinat per descriure tots els aspectes de la música durant el segle XII amb la finalitat d'expressar el *Verbum Dei*. Aquestes representacions mostren el rei David en escenes i cordòfons diversos que poden suggerir diferents significats. David és representat com a salmista i no com a rei. En aquest sentit la figura de David seria la de proclamar i estendre la paraula de Déu, en el sentit pedagògic del terme. El rei David també es representa com a pastor, profeta, compositor, i mestre de "la veritat" en la vida terrenal, un model de músic perfecte amb l'objectiu d'expandir la història sagrada. La hipòtesi final de Marchesin (2012) és que el David representat en el *St. Albans Psalter* cobreix tots els aspectes teòrics i pràctics de la música medieval monàstica.

El David està representat com a pastor, guerrer, músic, salmista, profeta i artista. La veu de David tipifica la veu de la saviesa imposant la llei matemàtica en el món i anunciant la veu de Jesucrist per construir la seva església, explica Van Schaik (2005, p. 175). El rei David es considera la personificació de la música sacra i se li atribueix l'arpa com a element iconogràfic-musical fins i tot en algunes èpoques en què la presència d'aquest instrument, en el culte, no semblava imposar-se (Galbís, 1995, p. 64).

La simbologia del rei David "mallorquí" és fàcilment comparable a qualsevol rei David que la iconografia d'altres indrets pugui oferir. A Mallorca, des del segle XV fins al XVIII i XIX, les representacions del rei David pertanyen al músic en l'exercici de tocar l'instrument. Aplicant la teoria de Van Schaik estaríem davant la segona categoria de representació del músic que simbòlicament seria la imposició d'un ordre en el microcosmos. Per altra part, el rei David tocant l'arpa simbolitza el poder terapèutic de la música, a través de la qual s'allunyaven les ires i els mals esperits, per així donar pas a la calma i la quietud en el cos de Saül, tal com deia el Gènesi.



Fig. 185. *Rei David*. Anònim (segle XV). Església de Calahorra.



Fig. 186. *Rei David*. Anònim (segle XVIII). Adaptat del llibre *La Imatge de la música en les Illes Balears* (2004).

Apol·lo: Parlar d'Apol·lo és parlar de mites. A l'antiguitat els mites eren les llegendes que es contaven i es transmetien sovint oralment entre generacions. Eren relats sobre l'univers, sobre la natura, metàfores que intentaven explicar i a vegades justificar situacions o conflictes que succeïen a la realitat. Les fonts clàssiques a les quals sovint ens remetem quan parlem dels mites són Homer (VIII aC), Hesíode (VIII aC), Virgili (70-19 aC) i Ovidi (43 aC-17 dC).⁶⁶

A Apol·lo se li atribueix la mateixa significació que el sol des del punt de vista simbòlic i espiritual. El nom procedeix d'*Apolió* que significa "el fons del lleó" i expressa la profunda relació del sol amb el signe zodiacal de lleó (Ciriot, 2004, p. 87-88). Apol·lo era fill de Zeus i Leto i va néixer en una illa estèril anomenada Ortígia. Zeus li va regalar una mitra d'or, una lira, i un carro estirat per cignes. Són moltes les aventures i llegendes que parlen d'Apol·lo i de les batalles que lliurà fins a apoderar-se de temples i santuaris (Grimal, 1994, p. 35). Es representa Apol·lo com un déu molt bell, alt i ben plantat, de fet va tenir molts amors amb Ninfes i mortals, tant homes com dones. Un dels mites més populars fa referència a Apol·lo i Dafne, i la història és la següent:

El déu, orgullós d'haver derrotat la serp pitó, se'n va riure d'Eros que, enfadat, el va ferir amb una fletxa per la qual ell, Apol·lo, va quedar totalment enamorat de Dafne. En canvi, a Dafne l'encanteri li va produir l'efecte contrari. Un dia, Apol·lo perseguia Dafne desesperadament i quan estava a punt d'agafar-la, aquesta va demanar ajuda al seu pare que la va convertir en un llorer. Ovidi explica aquesta metamorfosi amb detall a la seva obra.⁶⁷

⁶⁶ Tomassini (2009, p. 6) apunta que ni Hesíode ni Homer expliquen el mite d'Orfeu en les seves obres.

⁶⁷ Vegeu la traducció de López Vega (2002).

Tanmateix, la gesta més interessant per la relació amb la música és la història d'Apol·lo, Hermes i Màrsies. Mentre Apol·lo feia de pastor i cuidava els bous, Hermes li va robar els animals, però Apol·lo va quedar tan impressionat per l'habilitat que demostrava Hermes amb la flauta que el déu li va regalar els bous a canvi de la flauta. Màrsies, el sàtir, va trobar una flauta de la qual Atenea s'havia després, perquè li provocava un aspecte desagradable deformant-li la fesomia de la cara. Màrsies va desafiar Apol·lo amb la pretensió que era millor músic que el déu amb la lira. Apol·lo va guanyar el desafiament i ell mateix va escorxar Màrsies després de penjar-lo a un pi (Grimal, 1994, p. 37).

Com a déu de la música i de la poesia, Apol·lo era representat en el Parnàs des d'on presidia els concursos de les muses. El llorer era la planta apol·línica per excel·lència, tot i que, les funcions i els símbols que el representen són molt nombrosos. El déu va ser adoptat per Roma pel seu poder sanador amb motiu d'una epidèmia (Revilla, 2007, p. 46). Descobrim una vegada més la màgia de la curació a partir dels poders de la música. Apol·lo, Orfeu i el rei David són tres personatges que, a través dels seus atributs, l'arpa o la lira, desenvoluparen aquest poder terapèutic.

La iconografia relacionada amb el déu és complexa ja que els atributs que l'identifiquen són variats: la lira, l'arc i les fletxes, el trípode, els cignes, la corona de llorer i alguna vegada el dofí. Com a músic, trobem els primers testimonis a la Grècia arcaica, tant en solitari com en companyia de les Muses. No obstant, la iconografia d'Apol·lo i les Muses es va consolidar en el període clàssic i la ceràmica pintada va esdevenir el suport idoni per a les representacions d'aquestes divinitats (Rodríguez López, 2004, p. 469-470).

A Mallorca ja hem parlat dels dos exemples del déu Apol·lo, un en els jardins de Raixa (fig. 75) que a la vegada forma part del conjunt escultòric amb les Muses constituint *l'Al·legoria de la música*, i l'altre, *l'Apol·lo* del Parlament de les Illes Balears a Palma (fig. 188). En ambdós casos el déu està representat amb la lira. En els jardins de Raixa, ja mencionat quan parlàvem de les al·legories, s'adopten els valors simbòlics del conjunt arquitectònic, on l'escultura al servei de l'estructura arquitectònica dels jardins forma tot un discurs on es perfila l'afirmació del poder senyorial en un context pagès i com espai destinat a la contemplació i retrobament de l'ésser amb la natura, configurada per les muses i el déu Apol·lo (Román, 2005, p. 199). L'Apol·lo del Parlament, tot i formar part d'un conjunt ornamental es representa amb la corona de llorer, símbol de glòria, de victòria i èxit, i la lira, com a atribut, a la mà esquerra. Un tercer exemple que representa

Apol·lo amb la lira el podem observar en el sostre del Teatre Principal de Palma, on aquesta vegada apareix conduint un carruatge estirat per cavalls (annex 2, fitxa 12).



Fig. 187. *Apolo, God of light, Eloquence, Poetry.* Meynier, Ch. (segle XVIII). The Cleveland Museum of Art. Ohio.



Fig. 76. *Apol·lo.* Anònim (segle XVIII). Jardins de Raixa. Bunyola. Detall.

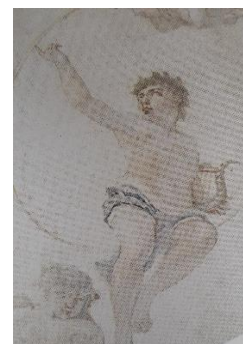


Fig. 188. *Apol·lo.* Anckermann, R. (segle XIX). Parlament de les Illes Balears. Palma.

Muses: Les muses eren les nou filles de Júpiter i Mnemòsine i són conegudes amb els noms de: Clío (musa de la història), Euterpe (musa de la música), Talia (musa de la comèdia), Polímnia (musa dels himnes i de la geometria), Melpòmene (musa de la tragèdia), Terpsícore (musa de la dansa), Èrato (musa de la poesia lírica), Urània (musa de l'astronomia) i Cal·líope (musa de la poesia èpica). Solen estar representades per dones joves i belles formant un seguici encapçalat per Apol·lo en el Parnàs, la seva residència habitual (Revilla, 2007, p. 420). Les muses ostenten el pensament en totes les seves formes, atorgant eloquència, saviesa i dolcesa. Poden ser interpretades de tres formes diferents: en sentit abstracte com a imatge simbòlica del do profètic, de fet simbolitzen entusiasme, inspiració i facultat poètica. La segona accepció seria la concreta, és a dir, les muses són imatge de la poesia, la música, etc. I la darrera interpretació fa referència al fet que les muses són concebudes com a personificacions i considerades, llavors, divinitats (Rodríguez López, 2004, p. 467-468). Alguns estudis concreten l'origen del culte a les muses a la seva estreta relació amb la natura, ja que en la seva forma més primitiva foren nimfes de les muntanyes, de les aigües, i dels cursos fluvials. El culte de les muses es va anar estenent per tot Grècia, tot i que va ser molt important a Delfos, on les analogies de les seves funcions amb algunes de les del deu Apol·lo s'anaren fusionant. El nombre de muses, tot i que, ja hem dit que eren nou, pot variar en funció de la font. Per exemple, a Lesbos se'n coneixien set, de muses, i en altres tradicions n'apareixen quatre. A l'època hel·lenística es va desenvolupar molt més artísticament el tema de les

muses, i es va generalitzar la idea que cada una de les nou muses fos considerada com a patrona de la inspiració dels poetes. Per altra part, és nombrosa la iconografia referent a les muses en l'art romà, en canvi es dona un gran buit iconogràfic a l'Edat Mitjana. Referent a la recerca de la inspiració en el Renaixement italià del segle XVI i de la relació amb les muses veiem com Èrato, musa de la poesia lírica i les cançons, té com atribut la lira. Les representacions de la lira o el llaüt, així com Cupido amb la torxa a la mà, serien símbols de la poesia i de la música (Zwilling, 2015). De fet, en el renaixement i en el context del pensament humanístic, assistim al retorn al gust per la temàtica mitològica i tornem a veure gravats i pintures que fan referència al tema, aquesta tendència o recuperació continuarà fins als nostres dies.

La relació entre Apol·lo i les Muses s'assenyala en els *Himnes Homèrics*, concretament en de les *Muses i a Apol·lo*, i també a la *Ilíada I*, en què se cita la lira tocada per Apol·lo i el cant de les muses.⁶⁸ Un dels primers exemples iconogràfics en què apareixen els noms identificant les muses el trobem a la ceràmica François al Museu Arqueològic de Florència. Justament amb aquest exemple en què també apareixen déus i deesses es veu la importància de l'art de la música entre els grecs en el marc de les celebracions matrimonials així com en altres aspectes de la vida social (Rodríguez López, 2004, p. 470-484).

Un exemple de la representació de les muses portadores d'instruments musicals s'observa en les escultures del Palau de la Música de Barcelona. Entre els instruments figuren arpes, lires, kithares, (anomenada indistintament lyra, kithara o rota). Mentre que la lyra o rotte fa referència a la música alemanya, altres instruments, com la kithara o lyra, evocarien la música tradicional de l'est de l'antiga Grècia, on les quatre cordes de l'instrument ens remetien al tetracord que és la base de l'escala musical (Cazurra, 2002, p. 116-126). L'autora formula relacions entre el tipus de vestit i l'instrument musical de cada musa marcant diferents nacionalitats. En el mateix estudi també s'estableixen unes particulars categories musicals a partir de cada família instrumental, així els cordòfons s'associen amb l'art musical, els aeròfons amb la música folklòrica i els instruments de percussió amb la dansa.

⁶⁸ Vegeu l'Himne XXV (traducció de J. Maragall, 1913). Vegeu, també, la versió de M. R. Llabrés (2009).

A l'illa es localitzen diferents exemples de Muses, les que acompanyen Apol·lo a Raixa, les que apareixen a les pintures d'Anckermann, i les representades en el sòtil del teatre principal de Palma de F. Cagé. Totes elles porten l'atribut de l'arpa o la lira. Els cordòfons dels exemples mallorquins són instruments poc comuns, sobretot per les seves característiques formals ja que cap d'ells s'assemblen entre si. Mentre que la musa Euterpe toca una arpa oberta, la musa dels jardins de Raixa porta una lira amb caixa, que podria ser una cítara, car els braços de la musa impedeixen veure la totalitat de l'instrument. La musa representada en el sòtil del teatre principal de Palma sosté un cordòfon tipus lira únic, de moment, a Mallorca.

En els següents exemples veiem com es representen diferents lires en mans de muses en un context europeu.



Fig. 189. *Apollo und die Musen*. Von Hess, H. M. (segle XIX) Neue Pinakothek. Munich.



Fig. 190. *Musa*. Anònim (segle III aC). MANN



Fig. 191. *Epione*. Ferenc, I. (segle XX). Miskolc. Hongria.

Orfeu és un músic poeta que forma part de la mitologia grega. Són moltes les referències sobre aquest tema i el mite s'ha convertit en un dels més obscurs i més carregats de simbolisme que es registra en la mitologia hel·lènica.⁶⁹ A les tragèdies d'Eurípides (480 aC-406 aC) trobem Orfeu nou vegades i a l'obra d'Èsquil (525 aC-456 aC) una, en ambdós autors es fa al·lusió al poder de la música que ostenta el mite (González, 2001, p. 53). La llegenda d'Orfeu es coneix des d'èpoques remotes i ha anat evolucionant fins a convertir-se en una vertadera teologia que a la vegada ha generat molta literatura, sovint esotèrica (Grimal, 1994, p. 391). Orfeu era fill d'Èagre a les aportacions de Grimal, en canvi en altres estudis com el de García Gual (1997, p. 251) llegim que era fill d'Apol·lo,

⁶⁹ Vegeu el recull de fonts sobre el mite d'Orfeu i la música en la tesi doctoral de Molina (1998).

però ambdós autors coincideixen amb el nom de la mare, Cal·líope (una de les nou muses). Orfeu és el músic per excel·lència que canta i toca la lira o la cítara i la seva música és capaç de commoure les feres del bosc, els peixos, les aus, els arbres i fins i tot les roques. La màgia de la seva música suavitza el caràcter de les persones més esquives (Grimal, 1994, p. 391).

Orfeu va participar en l'expedició dels Argonautes i tranquil·litzà els tripulants amb la seva música aconseguint vèncer el cant de les sirenes que intentaven seduir els Argonautes. Però el mite més famós i el més interpretat seria la mort d'Eurídice, el descens d'Orfeu al món dels morts i el fallit rescat de la seva estimada. Ovidi (43 aC, 17-18 dC) a les *Metamorfosis* explica com una serp mossegà Eurídice provocant-li la mort. Orfeu va poder baixar a l'Hades per rescatar la seva esposa gràcies al so de la seva lira que encantava tots els éssers que la sentien. Li varen permetre veure-la i endur-se-la'n, la condició era que ell no podia girar-se per veure si ella el seguia, però Orfeu no va poder resistir-se i es va girar. Eurídice va morir per segona vegada i definitivament.⁷⁰

Si abans veiem com la música del rei David a través de l'arpa o la cítara tenia una influència terapèutica sobre el rei de Saül, ara constatem una força encara més gran. La música d'Orfeu exerceix tal poder sobre éssers animats i inanimats, que fins i tot és capaç de desafiar la mort, seduint els déus infernals.

La idea de perdurabilitat o també d'immortalitat es podria deduir de la darrera part de la llegenda d'Orfeu quan és assassinat per les muses (bacants, dones tràcies, en altres versions) que, geloses o ofeses per la indiferència que demostra Orfeu cap a elles el destrossen i tiren el seu cap i la lira al riu. Les seves restes viatjaran i arribaran a Lesbos on el cap i la lira seguiran fent música per sempre, i la seva tomba adquirirà la funció d'oracle. Molina (1997) considera que el recull de llegendes sobre el protagonista forma un mite sobre la música. L'autor cita a Fritz Graf (1987) el qual afirma que el sentit del mite és explorar els límits del poder de la música (p. 288). Molina menciona a la vegada

⁷⁰ La Cultura occidental ha conegut el mite d'Orfeu a través dels textos llatins de Virgili i Ovidi. En aquest treball citem les referències del mite d'Orfeu explicat a *Les Metamorfosis* d'Ovidi (llibre desè) en la traducció del text llatí feta per Ana Pérez Vega (2002). No farem constar totes les versions i edicions del mite d'Orfeu ja que no és la intenció del treball fer una anàlisi comparatiu del mite. Altres versions poden aportar petites diferències en detalls, però la trama gairebé és la mateixa. Per altra part, Orfeu sempre s'associa a un cordòfon, en la majoria de casos aquest instrument musical és la lira. De fet, la lira és l'atribut amb el qual sol ser representat en la iconografia.

a Bernabé (2002) i assenyala que la història d'Orfeu és bàsicament un mite de transgressió perquè el personatge intenta traspasar les fronteres entre la natura i la persona (p. 289). Més endavant l'autor afegeix que, el fet que Orfeu tingui la capacitat d'encantar animals salvatges i altres prodigis simbolitza la unitat amb la naturalesa (p. 304). Per altra part, l'arribada del cap i la lira a Lesbos significaria, primer, el retorn a la unitat, i segon, la immortalitat. Orfeu no va poder vèncer la mort d'Eurídice però el so constant de la seva lira i del seu cant donen força i perdurabilitat a la música, és a dir, ell si va poder vèncer a la mort.

Tot i que aprofundir en tots els aspectes d'Orfeu no és tampoc l'objectiu d'aquest treball, sí que hem de fer al·lusió a l'Orfeu-poeta, encara que sigui només pel caràcter interdisciplinari del treball ja que també tractarem la poesia de Costa i Alcover. L'atribució a Orfeu d'una tradició poètica ha estat estudiada per Bernabé (2002) que es remunta a testimonis significatius com és Plató, Hèrodot i Museu. No és el tema d'aquesta tesi determinar si les obres literàries escrites per poetes reals varen ser atribuïdes a Orfeu, o per què aquests escriptors varen renunciar a l'autoria dels seus propis poemes en benefici d'Orfeu.⁷¹ En tot cas, és evident que aquesta qüestió ens demostraria també la transcendència, el poder i la gran influència del mite.

Les representacions més antigues del personatge daten dels segles III i IV dC i també el trobem a les il·lustracions dels manuscrits bizantins des del segle VI al XII. Rossli (2008) apunta que la identificació entre Orfeu-David en la iconografia de l'art jueu i cristià referent al fresc de Dura-Europos (pintures realitzades en el 244 dC) ha estat molt polèmica, però està clar que l'aproximació iconogràfica entre Orfeu i David de Dura-Europos no és l'únic testimoni d'art jueu. A Gaza també descobrim un mosaic de David-Orfeu (p. 183-184). L'autor fa una aproximació a la relació, o inclús a l'assimilació, de la figura d'Orfeu per l'art jueu i el cristià. L'autor apunta que Orfeu ha estat per als jueus hel·lenitzats i també per als primers cristians un artista i un teòleg, però el que ha estat des de sempre i fins a l'actualitat és un poeta, un cantor i un músic extraordinari. Per això

⁷¹ Sobre el personatge d'Orfeu-poeta, els estudis d'Alberto Bernabé han aportat diferents idees. Un dels temes tracta de si hi havia literatura escrita abans d'Homer o de si Orfeu era un personatge real. La hipòtesi planteja que algun poeta es feia passar per Orfeu o tal vegada alguns dels poetes posteriors es varen inspirar en l'oracle en nom d'Orfeu. Recordem que la lira i el cap d'Orfeu reposaren a Lesbos, restes que seguiren fent música i recitant poesia. Possiblement, això explicaria per què els grecs i alguns testimonis posteriors pensaven que existia poesia escrita de la mà d'Orfeu (Bernabé, 2002, p. 64).

i en part, es prestarà tan fàcilment a l'aproximació d'un altre personatge il·lustre, David (p. 179). Roessli, en el mateix article, anota que tot i que la imatge del músic està pintada en una casa pagana de la "Vil·la d'Orfeu" (segle V dC) la indumentària i el nimbe o aurèola envoltant el cap del músic marquen la diferència i confirmen la identitat del rei David (p. 186). Possiblement la figura d'Orfeu va penetrar dins l'art religiós del judaisme hel·lenístic i romà on va ser assimilat i transformat en la figura de David. Calderón de la Barca (1600-1681) va escriure *El Divino Orfeo* (1634) on també apareix el mite d'Orfeu transformat en divinitat, convertit en Crist i estableix relacions al·legòriques i simbòliques entre el mite pagà i el cristià.

Sobre l'Orfeu com a símbol cristià també trobem estudis que en parlen (Álvarez, 2017) i de com aquesta figura va anar mutant en altres corrents religiosos com la jueva i la islàmica. Per descomptat, el corrent cristià també el va fer seu a través de la iconografia, mimetitzant la imatge del mite amb el rei David, el Bon Pastor i Crist (p. 2476).

A la iconografia veiem representat Orfeu gairebé sempre com un jove (mosaics d'Esparta, Sardenya, Trípoli, Roma, a les catacumbes, entre d'altres exemples) en canvi el rei David, en general, és representat com un home major, amb barba i vestit amb túniques. No obstant, també veiem representat al personatge en reiterades ocasions a través de la iconografia dels segles XVIII i XIX sobretot en l'episodi de la lamentació del músic-poeta per la mort de l'estimada. El pas d'Eurídice pel món dels morts va ser molt inspirador sobretot en els artistes i sobretot, músics del Barroc.⁷² En les representacions dels simbolistes la figura d'Orfeu sol i mort també ha estat font d'inspiració (fig. 192-193).



Fig. 192. *Lamentation d'Orphée.* Séon, A. (segle XIX). Musée d'Orsay. Paris.



Fig. 193. *The lyre of Orpheus.* Séon, A. (segle XIX). Musée d'Art et Industrie. Sant Etienne.

⁷² Haendel, Teleman, Gluck i Haydn s'interessaren per a aquest tema a través de l'òpera. En els segles XVIII i XIX, Orfeu era un motiu ideal per protagonitzar la tragèdia d'acord amb el gust i la moda de "mourre els afectes". En aquest sentit és molt rellevant l'aportació de Rodríguez López (2016).

Les representacions de l'Orfeu en la iconografia a Mallorca estan presents en l'obra de Pau Lluís Fornés i Jaume Canet i sempre es manifesten amb el mite tocant la lira. Per tant, són referències a l'Orfeu músic i instrumentista. Les representacions de l'Orfeu de Fornés són expressions del mite-músic en què la lira apareix sempre en primer pla, com atribut i emblema del poeta-músic. És com si el pintor ens volgués dir, és la lira el que m'interessa ressaltar, el que simbolitza l'instrument o dit d'altra forma, és el poder de la música i l'efecte que produeix el seu so el que m'interessa comunicar en aquestes obres (fig. 194-195).



Fig. 194. Orfeu. Fornés, P. Ll. (segle XX). Detall.



Fig. 195. Orfeu. Fornés, P. Ll. (segle XX). Col·lecció particular.



Fig. 196. Orfeu. Canet, J. (segle XXI) Col·lecció particular.

Per altra part, les imatges de l'Orfeu de J. Canet (1966) il·lustren *Le Bestiarie* de G. Apollinaire (1880-1918).⁷³ Aquesta obra literària i gràfica és, alhora, un recull de trenta estrofes impregnades d'un fort significat simbòlic. Dedicat a Orfeu i als animals que acompanyen la seva música, l'exemple mallorquí és una versió més de l'obra del poeta francès. Cada animal simbolitza un caràcter i aspectes diferents que li són propis, però la llavor és, en definitiva, la força i el poder de la música sobre la natura (fig. 196).

Santa Cecília: Es pot dir que Cecília és la santa més important de la iconografia musical cristiana. Possiblement l'única que es representa amb instruments musicals. Normalment la veiem tocant o acompanyada de l'orgue, també es representa amb diferents instruments de vent o corda. La simbologia és clara i generalitzada a tot Occident,

⁷³ El títol original de l'obra d'Apollinaire és *Le Bestiaire (ou Cortège d'Orphée)*. La versió a la qual fem referència i que s'il·lustra amb els dibuixos de les escultures de Jaume Canet és *El Bestiari o la rua d'Orfeu*. L'edició està traduïda al català (versió bilingüe) i és de Joaquim Sala-Sanahuja, publicada el 2006.

santa Cecília és coneguda com a patrona dels músics, organistes i lutiers a partir, sobretot, del segle XV. Tot i haver estat tan popular per la seva relació amb la música, a *La llegenda àuria* no trobem cap relació de la santa amb la música.⁷⁴

Cecília era una patrícia romana que s'havia convertit al cristianisme i que va ser obligada pels seus pares a casar-se amb Valerià. A la nit de noces, la santa va convèncer el seu espòs de no tenir relacions sexuals i el convertí en un ideal de castedat gràcies a la intervenció d'un àngel. A *La llegenda àuria* (Varazze, trad. El 2016, p. 496) veiem com santa Cecília i el seu marit Valerià després de casats següen guardant la virginitat. Valerià i el seu germà volgueren ser batejats i conseqüentment varen ser condemnats a mort. Cecília no volgué renunciar a les seves creences i fou martiritzada primer amb aigua bullent i després amb una decapitació frustrada, però que tanmateix la dugué a la mort després de tres dies. Tot i que la patronia de Santa Cecília no va aparèixer fins a final del segle XV va ser molt popular i avui dia encara se celebra. Revilla (2007, p. 39) anota que la llegenda és poc consistent perquè ha donat lloc a confusions amb les traduccions dels textos medievals i sobretot per les aportacions que varen fer l'abat Lebeuf (1732), el prevere Delelaye i Dom Quentin. A *La Passió* podem llegir:

Candentibus organis Cecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens: fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar.

Segurament, l'error en la traducció de la paraula *organis* per l'orgue musical, així com el canvi de *candentibus* per *cantantibus* va provocar que a la santa se li adjudiqués una relació amb la música que no tenia i d'aquí també en sortís la patronia. Així i tot, s'ha de dir que en l'art, hem vist grans representacions de la santa amb instruments variats que han enriquit el panorama artístic, com els exemples de santa Cecília amb l'orgue de Rafael, amb el clavecí de Rubens, amb el llaüt de Gentileschi, amb el violí de Cavallino, amb el violoncel de Domenischino, i l'escultura de Maderna que representa la santa en cos incorrupte tal com va ser descobert el 1599. I també amb la lira com la fig. 197 de

⁷⁴ Aquesta obra és una col·lecció d'hagiografies de Iacopo de Varazze (ja n'hem parlat en aquest treball). Va ser molt popular i va tenir una gran difusió durant l'Edat Mitjana. Inicialment va ser coneguda com *La Legenda Sanctorum*. La recopilació dels textos va ser al voltant de 1260. La traducció al català de Joan Coromines està editada el 1976 i el 1977 a Catalunya, una altra edició és la del 2016 a Madrid.

Giovanni Battista Salvi, del segle XVIII o la de Pere Joan Riera del segle XIX a Manacor (Mallorca).



Fig. 197. *Santa Cecília*. Salvi, G. B. (segle XVIII). Galeria virtual.



Fig. 72. *Santa Cecília*. Riera, P. J. (segle XIX). Església de Sant Vicens Ferrer. Manacor.

Les imatges de santa Cecília que podem veure a Mallorca, en general, es manifesten amb la santa tocant l'orgue (fig. 198-199), en algun exemple apareix tocant l'arpa (fig. 54-200) i només en un cas, fins aleshores a Mallorca, la veiem amb la lira (fig. 72). Simbòlicament, les representacions de la santa, sigui amb un instrument o amb un altre, són al·lusions a la música en el sentit genèric del terme. A la santa, representada per una figura femenina se li ha concedit la patronia de la música, òbviament, el seu atribut ha de ser un instrument musical. La singularitat de la lira en mans de Cecília ens connecta amb el món clàssic i el gust dels artistes a evocar l'estètica grecolatina, car la lira era un instrument propi de l'antiguitat clàssica. Comparant els dos exemples de diferents indrets (fig. 72-197), veiem que són models de lires diferents i que, tot i pertànyer a èpoques distintes, els podem atribuir un mateix simbolisme. L'objecte en ambdós casos seria símbol de la música. La santa mallorquina conserva la idea casta i devota de la llegenda, amb la túnica i el mocador al cap (fig. 72), mentre que la imatge de la Cecília de Battista Salvi (fig. 197), tot i la seva mirada redemptora, mostra un aire més sensual i seductor, sobretot, per la part del tors despul·lat d'acord amb els cànons clàssics de l'antiguitat, recuperats en el renaixement. A Mallorca, les representacions de Cecília amb l'orgue i amb l'arpa responen a dones pures i virtuoses, sense ambigüitats ni altre intenció que la de suggerir una relació amb la música. Possiblement, aquesta visió pura i casta que va demostrar Cecília al final de la seva vida s'ha de relacionar amb la música des d'una altra òptica. És a dir, la música entesa com a eina purificadora, noble, pura i que d'alguna

forma s'allunya dels plaers de la carn per dedicar-se a expressions més elevades i més afins al món celestial.



Fig. 198. *Concert de Santa Cecília.*
Mesquida, G. (segle XVIII). Catedral de
Mallorca. Palma.



Fig. 199. *Santa Cecília.*
Anònim (segle XVII)
Catedral de Mallorca.
Palma.



Fig. 200. *Santa
Cecília.* Fornés, P. Ll.
(segle XX). Col·lecció
particular.

Nuredduna és l'heroïna del poema líric narratiu "La deixa del geni grec" de Costa i Llobera (1901). La història narra les gestes de la sibil·la, neta del gran sacerdot d'una tribu que habitava els alzinars del poblat talaiòtic d'Artà. L'al·lota era tinguda en gran consideració pels seus dots endevinadors. Una dia, des de les llunyanes terres hel·lèniques va arribar navegant Melesigeni, però va ser capturat per la tribu que el va encadenar amb el propòsit d'oferir-lo en sacrifici als déus.

El poeta grec Homer, també anomenat Melesigeni era un jove navegant que arribà a Hespèria (Mediterrània Occidental) i recalà a Clumba (Mallorca). Ell i vuit companys més varen ser capturats per la tribu de l'Alzina (foners baleàrics). A punt de ser sacrificats als déus, Melesigeni cantà " l'Adéu a Grècia" que fascinà Nuredduna, la profetessa indígena que, fingint una inspiració divina el va conduir a les Coves d'Artà. Quan decideixen tornar a la nau, Melesigeni vol entregar la lira a Nuredduna, però se n'adona que l'ha deixada dins la cova. Desobeint els de la seva tribu, la profetessa indígena, que havia ajudat a Melesigeni a escapar sacrificant la seva vida, moriria apedregada no sense abans haver anunciat, a tall de profecia messiànica, l'encarnació del Déu invisible que vindria a establir la fraternitat universal. Nuredduna mor abraçada a la lira, dins les coves. La tribu xenòfoba serà destruïda i amb ella fineix, segons el poema, la població dels foners (Cifre, 2001, p. 8).

Nuredduna és un símbol que sintetitza tres tradicions culturals: la clàssica mediterrània, la judeocristiana i la romànticocèltica (Alcover, 1998). Bibiloni (2007) afegeix que la heroïna serà un mite per la societat mallorquina en el futur.⁷⁵

Simbòlicament “la deixa” és la lira, l’instrument musical amb el qual Melesigeni (el geni grec, rapsode) sedueix la sibil·la. La lectura que s’ha fet d’aquesta obra, també parla de com la inspiració grega fecunda la inspiració baleàrica. La crítica entengué que la lira grega sepultada des de l’edat antiga a les entranyes de Mallorca seria rescatada i polsada segles més tard pel mateix poeta, Costa i Llobera (Cifre, 2001). El poema, tal com escriu Bernat Cifre, és la síntesi d’una triple herència: la romàntica (o celtista-ossiànica, la que es remunta a Ossian, el mític guerrer escocès del segle III dC, músic d’arpes o lires abandonades), la clàssica grecolatina (Orfeu) i la bíblica o judeocristiana (el rei David). Nuredduna sintetitza els tres mites. La seva història és el resultat de la suma, així com el resum del contingut simbòlic dels tres personatges mítics. A la vegada, la sibil·la simbolitza el foc sagrat de la raça, element comú a la majoria de cultures del Mediterrani. Costa i Llobera crea el nom de Nuredduna a partir del mot *Nur* que en llengües del Pròxim Orient significa foc.⁷⁶

Damià Pons (2007) estableix que la part més substancial de “La deixa del geni grec” és el significat simbòlic que Costa i Llobera va saber crear a partir de la ficció de l’arribada d’un grup de navegants grecs a la Mallorca talaiòtica. La sacerdotessa Nuredduna seria una “personificació de Mallorca” que anunciaria la vinguda d’un déu futur que proscriria els sacrificis humans.⁷⁷

La lira de Nuredduna, a més de recrear el poder màgic de l’instrument, evoca els valors humans i nacionals reivindicats pel Romanticisme, però revestits d’una gran influència espiritual i mística que profetitza la resurrecció i la vida eterna, (no s’ha d’oblidar que Costa i Llobera era capellà i valedor d’un sentiment profundament religiós). La lira de “La deixa del geni grec” tindrà la mateixa funció que la que tenien aquelles lires

⁷⁵ A la comunicació “La pervivència de Nuredduna en la cultura i la societat al llarg del segle XX” de Bibiloni (2007) s’analitza la influència del personatge a través de la pintura, del teatre, de l’escultura, de la música i de la societat. Fins al punt que la sibil·la s’arriba a desvincular del poema del qual n’és protagonista, va agafar dimensions simbòliques i va esdevenir un personatge atemporal.

⁷⁶ Vegeu a: <https://www.antonijaner.com/publicacions-2/miscel-lania/item/890-nuredduna-l-amant-mallorquina-d-homer.html>.

⁷⁷ Amb motiu de la ressenya del llibre sobre “La deixa del geni grec” de Manuela Alcover (2016) *Nuredduna. El gran mite de Mallorca*. Vegeu a: <https://laltramirada.cat/article/7-3-nuredduna-el-gran-mite-de-mallorca/>.

de les civilitzacions més antigues, un atribut essencial en el viatge final cap a l'eternitat, la lira establirà el pont, actuarà com a medidora. Altres opinions manifesten que la lira de Nuredduna també serà símbol de Mallorca (Bibiloni, 2007, p. 312).⁷⁸

Dionís Bennàssar (1904-1967) va pintar *La mort de Nuredduna* i altres pintures relacionades amb el tema, però no la mostra amb cap instrument. Així i tot, en el catàleg de les fitxes recollim una pintura de Dionís Bennàssar en què es pot apreciar una lira incisa entre la nuvolada d'un paisatge. Maria Antònia Cerdà compta amb una sèrie de gravats relacionats amb Nuredduna on, per una part, apareix Melesigeni com si volgués entregar la lira a Nuredduna (fig. 201), mentre que per l'altra, Nuredduna ja té la lira en les seves mans (fig. 202).⁷⁹



Fig. 201. *Nuredduna*. Alabern, M. A. (segle XX).
Melesigeni i Col·lecció particular.



Fig. 202. *Nuredduna*. Alabern, M. A. (segle XX).
Col·lecció particular.

En l'escultura, els artistes Costa i Caubet representen l'heroïna amb la lira de diferent forma, igual que Aligi Sassu, Miquel Garau i Jaume Mir. En la interpretació de les dues primeres escultures (fig. 203-204) podem observar com una de les figures, la de Remígia Caubet, guarda la lira tímidament darrere una de les extremitats i amb el cap baix sembla com si es resignés davant el destí fatal (fig. 204).

Això no obstant, la Nuredduna de Miquel Costa (fig. 203) mostra decisió i empenya, amb el cap ben alt i amb la lira aferrada al cos, com si es tractés d'un escut,

⁷⁸ Són uns quants els autors que han analitzat el contingut simbòlic del mite de Nuredduna. Possiblement, unes de les primers aportacions en adjudicar la tendència nacionalista al poema de Costa varen ser les de M.A. Bibiloni i Bernat Cifre.

⁷⁹ Aquests exemples són part de sis plecs d'una carpeta que conté 6 gravats realitzats per M. Antònia Cerdà i inspirats en el poema "La deixa del geni grec" de Costa i Llobera. Han estat duts a terme pel Grup Serra, Palma de Mallorca, l'any 1997 i en motiu del 75è aniversari de la mort del poeta. En total són 75 exemplars, signats i numerats per a l'artista, de 49.5 x 70 cm. Tècnica: aiguafort i aiguatinta.

manifesta valentia davant l'adversitat. Referint-nos en aquest darrer exemple, s'ha volgut simbolitzar el moment culminant del poema, ja que Nuredduna esdevé el símbol històric de la Mallorca de Costa i Llobera. Una Mallorca agermanada amb la cultura clàssica i el cristianisme. Aquest exemple seria l'assimilació del gran poema èpic, la lira com a símbol de la cultura clàssica i el foc de la torxa, que manté l'heroïna amb l'altra mà, com símbol de la cultura primigènica mallorquina (Bibiloni, 2007, p. 304).

Des d'una altra perspectiva, Jaume Mir (1915-2012) va representar Nuredduna amb dos instruments diferents l'aulos i la lira. L'exemple que presentem aquí és la Nuredduna amb la lira (fig. 205), la que afanyada, en tocar l'instrument, està asseguda, amb els cabells recollits i despullada, concentrada en la lira que sosté amb una mà mentre que amb l'altra la fa sonar. En aquest cas, l'autor sembla que s'ha després del relat i ha atorgat a la sibil·la el poder de l'executant, de l'intèrpret, conferint a la imatge el sentit màgic i potent que porta implícit l'instrument.

L'exemple de Miquel Garau, més fidel a l'argument, representa una figura femenina amb la intenció d'agafar la lira que resta a terra. Nuredduna amb el gest del braç en posició avançada, mira la lira que Melesigeni va deixar dins les coves (fig. 206).

Podem observar a través de la iconografia formes diferents de representació del mite i de Nuredduna.



Fig. 203. Nuredduna. Bennàssar Costa, M. (segle XX). Pollença.



Fig. 204. Nuredduna. Caubet, R. (segle XX). Palma.



Fig. 205. Nuredduna. Mir, J. (segle XX). Edifici Ramon Llull. Palma.



Fig. 206. Nuredduna. Garau, M. (segle XX). Fundació Vilallonga. Formentor, Pollença.

7. L'arpa i la lira a l'obra poètica de Costa i Llobera i Joan Alcover

7.1 Introducció

Els instruments musicals han estat elements inspiradors en l'obra poètica de molts escriptors al llarg de la història, des de l'antiguitat als nostres dies. Al principi d'aquesta tesi, quan abordàvem el tema de l'encaix de l'arpa a l'Edat Mitjana, ja fèiem referència al *Llibre d'Alexandre* (1250), com un dels exemples de literatura medieval, on apareixia aquest instrument. Els estudis de Badia (1982) també ens remeten al *Libro de buen amor* (1230), als poemes d'Alfonso X de Castella (1221-1284), i a la poesia trobadoresca de Marcabré que, en el segle XII ja escrivia: [...] És com lira llausangera, / si la cua li talleu/ [...] (Badia, 1982, p. 51).

En altres casos, l'arpa o la lira apareixen a títols de llibres o reculls de poemaris, *Arpa suave* (Mulet, 1948), *El arco y la lira* (Octavio Paz, 1956, edició del 2005), *El arpa olvidada* (Vega, 2002), *El arpa invisible* (Caraballo, 2021). Del segle XIX són "L'arpa" (*Pàtria*, 1888, edició del 2002) de Verdaguier (1845-1902); la Rima VII (edició del 2006) de Bécquer (1836-1870) on l'arpa té un paper destacat, només per citar uns exemples. A més a més, hi ha exemples a la poesia "Los tres sospirs de l'arpa" amb la qual Antoni Camps i Fabrés (1822-1882) obtingué la flor natural al 1861, i que estava focalitzada en la trilogia romàntica de Fe, Pàtria i Amor.⁸⁰ A l'article "L'arpa i la cítara: la relació entre Verdaguier i Pedrell" (Bonastre, 2002) s'evoquen dos instruments, un poeta i un músic. Aquest seria un exemple més de l'aliança simbòlica entre la poesia i la música (l'arpa, símbol de poesia; i la cítara, símbol de la música), si bé el més important en aquest article és la relació poeta-músic. El fet de citar els dos cordòfons ens suggereix un lligam entre aquests i els personatges, vincle que ja s'estableix en el títol de l'article. Tanmateix, l'arpa també serà un símbol romàntic en la poesia de l'exili de Cernuda (1902-1963) i alguns estudis defensen la idea que l'arpa o la lira de Cernuda simbolitzen al mateix poeta (Insausti, 2004).

Tal com veiem en la iconografia, també en la literatura trobem exemples de fora de Mallorca que relacionen el tema de la poesia amb la música a través de la simbologia

⁸⁰ Vegeu a: <https://www.encyclopedia.cat/ec-gec-0014080.xml>.

de l'arpa o la lira. Aquest fet es constata en el Romanticisme europeu de Hölderin (1770-1843), Leopardi (1798-1837) però, sobretot, en el Romanticisme anglès d'autors com Coleridge (1772-1834), Shelley (1792-1822), Keats (1795-1821), o del francès, De Musset (1810-1857), tots ells citats per Insausti (2004, p. 67-69).

Per una altra banda, l'al·lusió constant a l'arpa o la lira en la poesia de Rubén Darío (1867-1916) també testimonia el simbolisme dels instruments que, en aquest cas, no només es reencarnen en el poeta, sinó que en són l'ànima del poeta. Igualment, quan apareix la lira en la seva obra simbolitza la paraula del poeta (León Domínguez, 1986, p. 256-260).

De fet, en la tradició europea l'associació lira-poeta ha quedat lexicalitzada en la majoria de llengües occidentals fins a provocar una reducció semàntica que se sintetitza en el mot "lírica" que equival a poesia. No obstant, quan indaguem en el significat de "lírica" trobem que, per una part, és un dels gèneres fundacionals de la literatura universal, per l'altra, consisteix en l'expressió dels sentiments per part de l'autor a través de les paraules (Guerrero, 1997).

A l'obra de Costa i Llobera i Joan Alcover observem que els cordòfons, l'arpa i la lira, tenen una presència destacada. No només apareixen moltes vegades en els seus poemes sinó que, fins i tot, en són protagonistes. "L'Arpa" i "El poder de l'arpa" són els títols assignats a dos poemes de Costa i Llobera, i "La deixa del geni grec", del mateix autor, és un poema narratiu on "la deixa" és una al·lusió clara, com veurem, a la lira.

Per tant, notem que les figures de Costa i Llobera i Alcover no són un fet aïllat en el panorama literari d'escriptors que optaren per prestar una atenció especial a la lira i l'arpa. Anteriorment, hem parlat de *Lo somni* de Bernat Metge, referint-nos a la simbologia dels cordòfons. També en el *Tirant lo Blanc* (1490) trobem referències a l'arpa relacionades amb els cavallers, i lluny dels arquetips del renaixement, el protagonista, Tirant és un cavaller d'armes, no està preparat per tocar l'arpa ni altres instruments, però sí per disposar de l'espasa i altres armes ofensives (Gómez Muntané, 2010). En el segle XVI, Garcilaso de la Vega (1503-1536) en la seva vocació de músic i poeta i com a home "renaixentista" ja escrivia sobre la lira, i a través d'aquest instrument apel·lava al poder de la música:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento [...]

Versos extrets de la cançó “A la flor de Gnido” en què el poeta desitjava que el seu cordòfon tingués el poder de la lira d’Orfeu (Calvo, 2011, p. 2). En les paraules de Garcilaso de la Vega, no només la lira tindrà una influència sobre la natura, sinó que també se li atorga el poder terapèutic de mitigar la ira, com ja veiem a l’antic testament. Tot i que, en aquest cas, la ira es relaciona amb elements de la natura. Això no obstant, i focalitzant l’atenció en el segle XIX, ja que Costa i Alcover en són contemporanis, ens centrarem en la seva obra, no sense abans conèixer alguns aspectes de les seves vides.

7.2 L’arpa i la lira a l’obra poètica de Costa i Llobera

7.2.1 Apunts biogràfics de Miquel Costa i Llobera

La biografia de Costa i Llobera és prou coneguda i se n’han fet diversos estudis (Torres Gost, 1936; Pons i Marquès, 1954; Perelló, 2000; Sampol, 2007). Per això, en aquest apartat ressenyarem únicament unes poques dades que ens semblen rellevants. Costa i Llobera (Pollença 1854 - Palma 1922) fill d’una família terratinent de Pollença, va quedar orfe de mare als 11 anys i va ser el seu oncle matern qui li despertà l’interès pel món dels clàssics, clara referència de molts dels seus poemes. Així mateix, a la costa de Formentor on passava els estius, trobà la inspiració en el paisatge, també motiu temàtic d’alguns dels seus poemes.

Costa i Llobera va estudiar a Palma, Barcelona, Madrid, i també viatjà a París i Roma. De la primera etapa de la seva vida com escriptor és el llibre *Poesies* (1885), precisament un dels poemes més coneguts “Lo pi de Formentor” (1875) és d’aquesta primera època. En el mateix any (1885) inicia els seus estudis de teologia a Roma i el 1890 retorna a Pollença ja ordenat sacerdot i doctorat en teologia. *Líricas*, escrit en castellà el

1899, és un recull de poesia i *De l'agre de la terra* (1897) i *Tradicions i fantasies* (1903) són dos volums de poesia narrativa que escriu quan va tornar a Mallorca.

El 1902 obté el títol *Mestre en Gai Saber*, títol honorífic atorgat pel consistori dels Jocs Florals de Barcelona. El 1904 presidirà, ell mateix, els Jocs Florals a Mallorca i dos anys més tard ho farà a Barcelona. Aquest any també publica *Horacianes* (1906), el recull de poemes més important. El 1907 viatja a Terra Santa i s'edita *Visions de Palestina* (1908).

L'any 1919 va ser nomenat membre corresponent de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC). Per altra part, va traduir textos de Petrarca (1304-1373), Virgili (70 aC- 19 dC), Victor Hugo (1802-1885), Dant (1265-1321), i entre 1912 i 1922, es dedicà a la traducció dels Himnes de Prudenci (348-413).

Des del punt de vista cronològic la seva poesia s'emmarca dins el corrent modernista, però divergeix dels postulats estilístics ja que en cap moment mostra una actitud rebel, contestatària, envers els gustos de la societat burgesa del moment. Més aviat, Costa i Llobera s'integra fàcilment en els cercles mallorquins sense adoptar cap forma discordant. Tanmateix, la seva obra representa l'assimilació dels corrents més innovadors de l'Europa del segle XIX. De fet, rep influències de Victor Hugo (1802-1885), Lamartine (1790-1869), Manzoni (1785-1873), Baudelaire (1821-1867), Laconte de Lisle (1818-1894), Carducci (1835-1907), entre d'altres, i a la vegada es converteixen en fonts d'inspiració que afectaran les constants temàtiques i formals en la seva obra. De la mateixa forma, el poeta, adaptarà els metres clàssics a la poesia catalana, i tal com apunten alguns estudis, el seu estil literari es mourà entre dues constants estètiques: el Romanticisme i el Classicisme (Perelló, 2000, p. 12-13). En altres paraules, l'obra de Costa i Llobera acull una gamma de llenguatges estètics que respiren vitalisme així com una defensa de la capacitat humanitzada de la poesia i una consideració de l'art europeu com una síntesi, en clau goethiana, de l'esperit romàntic i clàssic (Pons, 2007, p. 6).

Per a Margalida Pons (2004, p. 12), Costa i Llobera és un poeta amb una altíssima consciència històrica capaç de posar en segon terme l'expressió subjectiva per crear una pròpia tradició.

Costa i Llobera cultivà poesia i prosa, traduccions, articles, crítiques, necrològiques, pròlegs, parlaments, sermons panegírics..., alguns escrits en castellà i la majoria

en català. De tota la seva obra ens hem centrat en la poètica, però hem sintetitzat l'obra completa en la taula 8:

Taula 8

*Obra literària de Costa i Llobera*⁸¹

POESIA	TRADUCCIONS	OBRES RELIGIOSES	ALTRES
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Poesies</i>, 1885 - <i>De l'agre de la terra</i>, 1897 - <i>Líricas</i>, 1899 - <i>La deixa del geni grec</i>, 1900 - <i>Tradicions i fantasies</i>, 1903 - <i>Horacianes</i>, 1906 - <i>Poesies</i> (edició ampliada), 1907 - <i>Visions de Palestina</i>, 1908 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Els Himnes</i> (Prudenci), 1924. Traduccions realitzades entre 1921 i 1922 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Via crucis</i>, 1907-1908 - <i>Sermons panegírics</i>, 1916 - <i>Novenari de la Puríssima</i>, 1926 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Obres completes</i>, 1923

A través de la poesia de Costa i Llobera i precisament en els poemes on apareixen els instruments musicals es pot entreveure el seu ideari estètic que, algunes veus han fet palès a través d'articles i estudis. Per exemple, Llovet (2008) ens remet a les *Horacianes*, on precisament destaca els versos de “[...] la docta lira i [...] de la cítara grega”, per a demostrar la revolució estètica classicitzant de l’obra de Costa i Llobera, que finalment afirma, sembrarien les bases del noucentisme.

Bosch (2007) parla de la poesia dispersa de Costa i Llobera i apunta que aquest tipus de producció es pot dividir en sis apartats: autobiogràfic, paisatgístic, classicista, patriòtic, de circumstàncies i religiós. Tot i que aquesta aportació no fa cap referència als instruments musicals, la citem per la classificació temàtica on trobem localitzats els mots analitzats. Sampol (2007, p. 145) afegeix que Costa i Llobera pretenia traslladar en català la lira d’Horaci, i que ara també pretén fer el mateix amb l’arpa del salmista. És aquesta varietat temàtica on veiem com la lira i l’arpa apareixen, per una part en un context clàssic (Horaci) i per l’altre en el religiós (el salmista), i en ambdós casos amb una

⁸¹ L’obra literària de Costa i Llobera apareix seleccionada de manera diferent, depèn de les edicions. Per exemple, una de les classificacions agrupa les poesies en: primerenques, tardorals o tardanes, poesies no recollides en cap volum. Aquesta és una de les altres opcions.

intencionalitat d'enaltir la llengua. Tant l'arpa com la lira ja havien convergit en el sonet dedicat a Fray Luis de León:

[...] Es de antiguo marfil tu docta lira
Tal que el Vate de Ofanto la admitiera
Mas son del arpa de Salem austera
Las cuerdas con que a Dios canta o suspira. (A *Líricas*, 2004).

El fet que, en els poemes d'homenatge a Costa i Llobera, els poetes posteriors facin servir sovint les paraules *arpa*, *cítara* i *lira* és indicatiu de la importància simbòlica que tenen aquests instruments en el poeta pollencí, ja que formen part de l'imaginari que la posteritat recorda. Per exemple, Llorenç Moyà (1949, p. 180-181), escriu “[...] Castell de somni es torna l'Illa tota / on l'arpa vessa un torrental de veus [...]”; i Jaume Vidal Alcover s'expressa dient “[...] aquest empara'm manlleu a l'èxtasi; / que l'obra teva trempi ma cítara [...]”, (poema inèdit); igualment, Josep M. Llompart (1987, p. 221-224) exposa, “[...] per a dòricament dreçar les eles a tall de cordes sagrades sens dubte d'una lira [...]” (Pons, 2004, p. 29-34).

Cal destacar l'empremta que Costa i Llobera ha deixat en alguns poetes insulars de postguerra, per les clares referències als cordòfons, Marià Villangómez (1913-2002), Cèlia Viñas (1915-1954), Blai Bonet (1926-1997), Llorenç Moyà (1916-1981), Jaume Vidal Alcover (1923-1991), i Josep M. Llompart (1925-1993), són uns quants poetes que opten per aquest tema en algunes de les seves obres. En concret, destacaríem l'obra de Llorenç Moyà per les clares al·lusions a Melesigeni i Nuredduna (protagonistes de “La deixa del geni grec”) i a l'arpa, eco del poema “L'Arpa”, entre altres exemples, a partir dels quals Moyà mostra el seu esperit més tradicional i mimètic, influenciat clarament per Costa i Llobera (Pons, 2004, p. 16).

Per acabar aquest apartat citarem uns versos de Costa i Llobera on l'interès es focalitza en l'arpa:

L'arpa era antiga que en els jorns de glòria
Davant els reis en el castell sonava:
Encara dins la pols d'aquelles cordes
Notes dormien de dolçura pàtria. (*Primeres poesies*, 2004)

7.2.2 Anàlisi i síntesi de l'aportació de l'arpa i la lira en la poesia de Costa i Llobera

Després d'haver analitzat l'obra poètica de Costa i Llobera ens trobem amb trenta-sis exemples on s'evoca l'arpa, la lira i alguna vegada, la cítara i el salteri. De fet, l'arpa se cita catorze vegades, dinou la lira, vuit la cítara i dues el salteri. En alguna ocasió trobem en el mateix poema dos dels instruments mencionats. Aquests elements, apareixen en diferents contextos i plens de significat gràcies a l'ús del llenguatge poètic. De fet, hem vist com en la iconografia aquests cordòfons també cobraven un significat més enllà de la simple representació formal. La cítara i el salteri només els citem com a instruments testimonials perquè són cordòfons de la mateixa família instrumental que l'arpa i la lira i, si més no, participen del mateix significat simbòlic.

No entrarem a analitzar què és poesia, ni aprofundirem en les diferents figures retòriques que aquest tipus de disciplina implica perquè la tesi se centra en la iconografia i en la simbologia dels instruments musicals i no en la literatura, tot i les referències obligades. Tot i això, que les imatges o els mots de l'arpa i la lira apareguin representats en diferents contextos els confereix un caràcter complex, i a la vegada interessant per la possible connexió que es pot donar entre ells, sobretot, simbòlicament. Per tant, és el significat que els poetes donen a aquestes paraules allò que ens interessa determinar. I com també succeeix en la iconografia, aquest significat que aventurem i proposem pot coincidir o no amb la voluntat de l'artista. Dit d'una altra forma, una vegada presentada l'obra d'art, independentment del que l'artista ha volgut comunicar, pressuposem que l'observador també pot fer la seva pròpia interpretació.

Després d'obtenir la informació sobre l'obra poètica hem establert la via d'estudi dels cordòfons que tot seguit detallarem. Tal com hem fet amb l'anàlisi iconogràfica dels instruments musicals, també s'han elaborat unes graelles on apareixen diferents camps

de classificació (autor, poema, data, instruments, entre d'altres) i que figuren en els annexos d'aquest treball. El Gall Editor és l'editorial que hem fet servir per consultar i analitzar els poemes, això no obstant, s'han revisat altres edicions per comparar i ampliar la informació, si era necessari. S'ha completat la graella amb altres camps que hem anomenat: context, referències i significat simbòlic. Pel que fa al context ens referim al moment i lloc en el qual es movia el poeta a l'hora d'escriure el poema analitzat. Les referències fan esment a altres autors o obres que es relacionen amb el poema estudiat i òbviament, el contingut simbòlic dels mots "arpa" i "lira" és el significat profund, el sentit subliminar dels mots. Aquesta adjudicació simbòlica ha anat variant de poema a poema, però a vegades, s'ha repetit el mateix contingut simbòlic en exemples distints.

A la taula 9 següent veiem quatre columnes formades per les referències a l'arpa i a la lira i dues columnes més amb nombres. Aquests nombres coincideixen amb els de les fitxes del catàleg que hem assignat a cada poema. Alguns exemples participen del mateix significat simbòlic i per aquest motiu, en alguna casella, estan representats dos o més nombres.

Taula 9

La lira i l'arpa i el seu possible significat a la poesia de Costa i Llobera.

POEMA	LIRA	POEMA	ARPA
2, 8, 9, 32, 33	- Símbol de la poesia, font d'inspiració, capaç de comunicar allò que el cor pressent	1, 17, 21, 9	- Símbol de la llengua i inspiració poètica
4	- Obsequi de la mallorquinitat, crit per a ser escoltat. Desig d'unió entre els pobles mallorquí i català	3	- Símbol de gran valor, capaç de commoure, que desperta compassió
5	- Veu dels clàssics (com l'arpa) - Símbol de la nova civilització d'un ideal superior	5	- Símbol de la veu dels clàssics (compartit amb la lira)
6	- La cultura grega impregna la baleàrica. Símbol de la llengua	15, 18, 32	- Símbol de la inspiració poètica
7	- Consol i conhort, llegat, herència cultural. Símbol de consol, per la pèrdua de l'estimada (Orfeu)	16	- Símbol de les lletres, expressió d'allò que és difícil d'expressar
9	- Símbol de poesia	17	- Símbol de la poesia, de les lletres i de la llengua
11	- Inspiració poètica, "alta poesia"	20	- Símbol de la música, acompanyant celebracions. Sentit simbòlic d'optimisme, de poder, triomfalista (compartit amb la lira)
13	- Símbol de poder, oposició entre contraris, transformadora de l'art	21	- Símbol de la cultura catalana i de la llengua

14	- Perfecció i majestuositat	23	- Vinculat al món celestial, relació mística, angèlica (compartit amb el salteri)
19	- Comiat, testimoni del que mai morirà. Representació metonímica del poeta	24	- Emblema del que és apreciat i valuós. Poder de captivar i commoure cels i terres. L'únic que s'enduu en contrast amb la lira "la deixa", que és el que queda
25, 27	- Aliment que Déu proveeix. Sons delicats per celebrar i agrair. Delicadesa i suavitat	35	- Instrument sensible al dolor, solitud de cor, símbol de la mort. Unció independent que pot sonar per ella mateixa
29, 30	- Inspiració per escriure. Instrument dels clàssics	36	- Docta lira. Capaç de ser un instrument complet, mimètic amb l'arpa
32	- Poesia, saber, eines i instruments que inspiren. L'arpa es relaciona amb el cristianisme i la lira amb el món pagà (compartit amb l'arpa)		
33	- Poesia, paraules, versos, inspiració (compartit amb la cítara)		

En aquesta anàlisi s'han establert uns significats simbòlics dels cordòfons citats en els poemes i veiem com una de les constants que es repeteix és que l'arpa i la lira (també la cítara i el salteri) són símbols de la poesia i de la inspiració poètica. Per altra part, constatem una relació simbòlica d'aquests cordòfons amb el poder, la perfecció, la majestuositat, el sentit valuós, el triomf i l'optimisme; i per contra, aquests instruments estan associats a la delicadesa, al desig, a la música, la comunicació i als valors humans i místics. A la vegada, s'estableix un lligam amb el més enllà, amb la mort, amb el dolor i la solitud del cor, amb la veu dels clàssics, amb la idea d'una nova civilització i d'un ideal superior, amb l'aliança entre la bellesa i el seny, i finalment amb la llengua i la cultura clàssica. Possiblement, en la poesia de Costa i Llobera, si l'arpa i la lira són símbols de la llengua, sigui aquesta relació o accepció la que distingeix a aquests dos cordòfons del significat que els adjudiquem en altres disciplines. En el sentit que, a vegades en la poesia, l'arpa i la lira "parlen" soles (emeten música fins i tot quan estan abandonades, pel pur contacte amb el vent, i en el record).

Sigui com sigui, és evident que la simbologia d'aquests instruments en la poesia de Costa és rica amb molts matisos. Ens atreviríem, fins i tot, a dir que aquests mots en els versos cobren uns significats que difícilment es poden transmetre en altres disciplines.

El llenguatge poètic ens endinsa en el contingut del poema i ens remet o condueix a una significació. És a dir, la mateixa paraula pot tenir un significat en un poema

distint d'un altre poema i constatem com no és tan simple la relació entre els elements, perquè alguns d'ells tenen múltiples significats. L'arpa i la lira en funció del context on es mouen cobren un matís distint. D'aquesta forma llegim lira i pensem en poesia, amb inspiració, amb amor, desig, poder, noblesa, depèn del context on s'ubiquen les paraules.

Revisant la taula 9 sobre les referències a l'arpa i la lira en la poesia de Costa, indistintament, proposem que aquests instruments musicals siguin possibles símbols d'inspiració en els següents poemes: 1, 2, 8, 9, 15,17, 18, 19, 21, 32, 33, 36; d'evocació de la cultura clàssica en els poemes 7, 19, 10, 5 i 22; símbol del dolor, enyorança en els poemes 35 i 10; símbols espirituals i místics (reforçats per les imatges de la cítara i el salteri) en els poemes 36, 23 i 34. Altres idees que fan referència a la comunicació, a la bellesa, a la música, els trobem en els poemes següents: 20, 13, 26, 3, 36, 28. I per acabar suggerim el símbol de la llengua en els poemes 6, 1, 17, 21, 16.

Per altra part, la cítara i el salteri també participen dels següents significats: 8- símbol de poesia i de la veu dels clàssics. 12- Noblesa, dignitat. Oposició entre els contraris (apol·lini i dionisiac). 22- Símbol de l'admiració i el bon saber. 23- El salteri com a símbol místic. 28- símbol del desig i anhel del poeta. 31- Símbol de capacitat de comunicar i transmetre confiança. 33- Símbol de la poesia i la inspiració. 34- Símbol d'alts valors humans i místics.⁸²

7.3 L'arpa i la lira a l'obra poètica de Joan Alcover

Així com en la poesia de Costa i Llobera s'han fet estudis sobre la simbologia de l'arpa i la lira (Cifre, 1999; Sunyer, 2007; Bibiloni, 2007) en la poesia de Joan Alcover els treballs consultats són sobretot referits a l'arpa (Perelló, 2005; Valriu, 2007; Pons, 2007). Alcover també introdueix altres instruments musicals en la seva obra literària, com també havia fet Costa i Llobera, però la majoria de vegades l'arpa i la lira són els més citats. Alcover va escriure en castellà i també en català i s'observa que tant l'arpa com la lira apareixen en ambdues llengües. Encara que d'Alcover només es varen publicar dos reculls poètics en català, *Cap al tard* i *Poemes bíblics* (Perelló, 2000).

⁸² Per tal de comprovar les propostes simbòliques que adjudiquem a cada poema, vegeu [l'Annex 3 del catàleg de poemes de Costa i Llobera](#) del present treball.

7.3.1 Apunts biogràfics de Joan Alcover

La biografia d'Alcover, com la de Costa i Llobera, també és prou coneguda i per això només citarem alguns detalls que considerem més importants.⁸³ Joan Alcover (Palma, 1854-1926 Palma) va ser poeta, assagista i polític. Fill de pare mallorquí i mare catalana serà condeixeble de Costa i Llobera i deixeble, a la vegada, del poeta romàntic Josep Lluís Pons i Gallarza (1823-1894). Es va llicenciar en Dret Civil i Canònic a Barcelona el 1878 i més tard també inicià una breu carrera política en el partit lliberal del seu amic Antoni Maura que va culminar amb el càrrec de diputat de les Corts (1893).

Per altra part, Alcover exercí primer la carrera d'advocat, guanyà les oposicions a relator de l'Audiència Territorial de Palma i el 1911 accedí a la categoria de magistrat. La seva vida i la seva obra va estar molt marcada pel dolor i la tragèdia humana, ja que de dos matrimonis i cinc fills només li sobrevisqué el petit.

Alcover inicià la seva carrera poètica utilitzant la llengua castellana *Poesías* (1887), *Nuevas poesías* (1892), *Poemas y armonías* (1894), *Meteoros*, i també *Poesías, apólogos y cuentos* (1901), però a la maduresa només emprà el català, *Cap al tard* (1909) i *Poemes bíblics* (1910). Va esdevenir juntament amb Costa i Llobera un dels poetes més destacats de Mallorca. El 1909 fou proclamat *Mestre en gai saber* i el 1919 obtingué el premi *Fastenrath*. Des del 1916 fou membre corresponent de la secció filològica de l'Institut d'Estudis Catalans. El 1904 fou nomenat membre corresponent de la Real Academia Española i en el mateix any imparteix la conferència "Humanització de l'Art" a l'Ateneu Barcelonès on expressava la seva concepció artística. El 1906 presenta la ponència "La llengua catalana és entre nosaltres l'única expressió possible de l'escriptor artista", i ho fa en el Congrés Internacional de la Llengua Catalana. Entre 1909 i 1925 participa en homenatges i conferències i en el 1916 és elegit president dels Jocs Florals de Barcelona i membre de l'Institut d'Estudis Catalans (Perelló, 2000, p. 14-15).

⁸³ Sobre Joan Alcover es poden consultar diferents fonts bibliogràfiques, des de Miquel dels Sants Oliver (1903), Montoliu (1922), Pons i Marquès (1954), Llompart (1964), Mir (1975), entre d'altres, fins a les més recents de Perelló (2000), M. Pons (2007) i també, Ripoll (2007), D. Pons (2007). Altres comunicacions fan referència als dos poetes, Costa i Llobera i Joan Alcover, justament en el 150è aniversari del seu naixement i que es varen recopilar en el recull publicat per l'Abadia de Montserrat al 2007. Aquí hi trobem comunicacions i articles de Camps i Arbós, Capellà i Soler, Graña Zapata, Rosselló, Sampol, Castellanos, Dolç, Bosch, entre d'altres. Algunes aportacions no consten a la bibliografia perquè fan referència a altres temes que no tractem en el present estudi.

Des de finals de 1895 fins a principis de 1920 Alcover organitzava tertúlies a casa seva els diumenges de capvespre, a les quals assistien les principals personalitats del món cultural i artístic, des de Miquel dels Sants Oliver, Costa i Llobera, Joan Lluís Estelrich, Joan Torrandell, Antoni Noguera, Rubén Darío, Santiago Rusiñol, entre d'altres. En algunes ocasions hi assistiren Josep Carner i Josep Pla, l'autor d'*Homenots*, on fa constar l'esperit obert d'aquelles tertúlies així com de la descripció de l'amfitrió: "Aquell senyor diminut, ponderat, exacte, correctíssim, [...] es transformava en la conversació, instantàniament, sobretot quan la conversació s'entaulava sobre la poesia, la música o en qualsevol problema d'ordre general de l'esperit" (Pla, 2009, p. 41).

Castellanos (2007, p. 203) apunta que la poesia castellana d'Alcover, com la de Campoamor, beu de les fonts de Leopardi i Carducci, i es podria definir com una poesia de caire realista burgès. L'autor creu que la poesia en castellà d'Alcover és molt diferent de la que escriu en català. Per exemple la poesia castellana seria superficial i poc profunda, per contrast la poesia en català destacaria per una gran humanització. En canvi, altres estudis són de l'opinió que la llengua no té cap influència en la qualitat de la seva poesia (Llompart, 1964; Perelló, 2006). Així i tot, Alcover era un enamorat de la literatura clàssica castellana i això el va marcar molt. Com altres escriptors de la seva època es va veure en la dualitat d'escriure tant en castellà com en català, i com ell mateix va explicar "Mallorca no té ni el castellà en els llavis, ni el mallorquí en el cor" (Alcover, 1901, p. 290).

L'obra completa de Joan Alcover es pot sintetitzar a la taula 10.

Taula 10

Obra literària de Joan Alcover

OBRA CATALANA	OBRA CASTELLANA
<i>Poesies</i> (1921)	<i>Poesías, apólogos y cuentos. Hojas al viento.</i>
<i>Cap al tard</i> (1909), <i>Cançons de la Serra</i> , <i>Elegies</i> , <i>Endreces</i> , <i>Juvenils</i> .	<i>Nuevas poesías</i> (1892)
<i>Poemes Bíblics</i> (1918), <i>Proverbis</i> , <i>Fantasia</i> .	<i>Poemas y armonías</i> (1894)
<i>Vària</i>	<i>Meteoros</i> (1901), <i>Hojas de álbum</i>
<i>Composicions no recollides en cap llibre</i>	<i>Poesies castellanes no recollides en cap volum</i>
<i>Espurnes</i>	<i>Traduccions al castellà</i>
<i>Poemes solts</i>	<i>Traduccions al castellà no incloses en cap volum.</i>
<i>Traduccions al català no incloses en cap llibre</i>	<i>Poemes d'ell mateix traduïts al castellà</i>

Alcover va escriure conferències, discursos, assajos i també va traduir al castellà part de la seva obra poètica escrita en català. Els poemes que hem seleccionat amb els mots “arpa” o “lira” pertanyen a tota l’obra poètica en ambdues llengües.

La seva teoria literària i el seu ideari es fa evident en els assajos i conferències que, essencialment es troben en: “Humanització de l’art” (1904), “Reacció literària” (1910) i “L’art segons Tolstoi” (1921). En tots ells defensa la sinceritat, la realitat i la claredat com a base de la seva estètica literària. Alcover es pronunciava per un art humà, humanitzat, que s’havia de posar a l’abast de tothom i que havia de ser part de la vida pràctica i ordinària (Arnau, 1981, p. 12).

Per concloure l’apartat, esmentarem unes paraules d’Alcover en la seva conferència llegida a l’Ateneu Barcelonès el 1904: [...] “En coses d’art, senyors, jo som partidari de la llibertat absoluta. Que cadascú faci el cap viu, i si ens impressiona i ens esclafa no cal demanar quina bandera porta. Jo crec més en els individus que en les escoles; més amb les armes de l’escola es defensa la llibertat contra la tirania de l’escola [...] L’art és, abans que tot, contemplació desinteressada i pura. L’ànima humana és naturalment contemplativa, i, si bé ho considerem, sols llavors, quan s’entrega al natural estímul de la contemplació, l’home realitza el fi substancial de la vida”.

Interpretem un sentit alt i profund de l’ideari artístic d’Alcover i a la vegada s’aprecia una justificació de les seves tendències a l’hora d’escriure en castellà i la gran influència que també va rebre d’artistes estrangers. Per acabar el discurs, Alcover menciona en les darreres frases la lira que, endevinem símbol de la inspiració, de la poesia, de l’autenticitat, i en definitiva de l’obra d’art. Alcover, diu:

En bona hora posem a la lira noves cordes; vaporitzem la forma per fer-la flexible i delicada; sorprenguem els secrets de laboratori; anotem les impressions subtils i fugitives; aclimatem a casa nostra els elements exòtics de la nadiu originalitat. ¿Voleu triomfar fora Catalunya? Sieu catalans. ¿Voleu esser universals? Conserveu l’aire de família (Alcover, 1976).

7.3.2 Anàlisi i síntesi de l’aportació de l’arpa i la lira en la poesia de Joan Alcover

Una anàlisi de l’obra poètica de Joan Alcover permet localitzar vint-i-cinc poemes on podem observar que les paraules arpa, lira, i a vegades, cítara s’han usat en diferents ocasions. Veiem que l’arpa apareix a catorze poemes, mentre que la lira a deu. La cítara

és present a dos poemes i a un d'ells comparteix context amb l'arpa. A la taula 11 hem relacionat el nombre del poema del catàleg amb la significació possible, o simbolisme aproximat. Alguns exemples coincideixen amb la mateixa simbologia i per això han quedat agrupats en dos o més nombres.

Taula 11

La lira i l'arpa i els seu possible significat a la poesia de Joan Alcover

POEMA	LIRA	POEMA	ARPA
3, 4	- Símbol de poesia, d'inspiració artística, de la cultura grega, atribuït de les muses i de l'antiguitat	2	- Símbol del record i de la poesia d'un temps passat. Símbol romàntic de la cançó (Perelló, 1999, p. 161)
7	- Símbol capaç d'alentir i animar, efecte que provoca l'art. Capacitat de sortir a la llum	6	- Símbol sanador, terapèutic (compartit amb la cítara)
9	- Un instrument reial, de rang superior	8	- Símbol d'una emoció, d'un sentiment, en aquest cas trist, apagat
12	- Símbol de música i poesia	10, 11	- Símbol de la música en sentit general, relacionat amb els àngels i la divinitat
14	- Símbol de poesia i capaç de cantar a l'amor	13	- Símbol de comunicació, de poesia. Transferència entre l'instrument i la persona
16	- Símbol d'instrument acompanyant al cant i a la música	15	- Símbol d'emoció, de sentiment, eco d'una emoció, batec, dolor, desesperació
20	- Símbol capaç de comunicar emocions (compartit amb la cítara)	17	- Símbol de rima i poesia, d'amor, motivació, anhel
25	- Símbol de joventut perduda	18	- Símbol que és sensible a les emocions i als sentiments
1	- Símbol de les lletres, dels versos, de llibertat. Oposició entre els contraris: toga de lletrat enfront de la poesia	21	- Símbol de relacionar-se amb éssers sobrenaturals, que humanitza, provoca somnis i deliris
25	- Símbol de joventut perduda	22	- Símbol de la puresa de l'art, música i immortalitat. Símbol de la veritat, capaç de superar el materialisme i la mediocritat artística
		23	- Símbol d'enyor i generositat
		24	- Símbol de conhort i consol

A la taula 11 hem destriat els possibles significats simbòlics de l'arpa i la lira en la poesia d'Alcover. Observem que l'arpa és símbol de comunicació, d'immortalitat, conhort, consol, transmissora d'emocions i posseïdora d'un sentit terapèutic; la lira, en canvi, és

símbol de poesia, com ja ho havia estat en l'obra dels poetes europeus, i també símbol d'inspiració artística, de la música, comunicadora i símbol de la joventut perduda.

A la vegada podem establir la classificació de l'anàlisi en uns quants temes. La inspiració poètica i musical a través de l'arpa i la lira es proposa en els poemes: 1, 3, 4, 12, 14, 16, 10, 11, 15, 18, 21. El tema de la comunicació de sentiments, entre ells el dolor i l'enyor a partir d'aquests cordòfons se suggereix en els poemes: 2, 8, 13, 17, 20, 23, 24, 25. El poder sanador o terapèutic dels instruments apareix en els poemes: 7, 6, 5. Altres temes relacionats amb l'arpa com és el poder d'humanització i d'amor l'intuïm en el poema 21, o el tema de la immortalitat i la capacitat de l'arpa de crear constel·lacions apareix en el poema 22. La Cítara representa un instrument acompanyant en els poemes 5 i 6. En els cas del poema 6 té el mateix significat que l'arpa de David, un sentit sanador i terapèutic.

El sistema de classificació i anàlisi dels poemes s'ha fet de la mateixa manera que en la poesia de Costa. S'han utilitzat graelles amb diferents camps, tal com es pot consultar a l'annex 4 del catàleg dels poemes de Joan Alcover en el present treball.

8. Simbologia de l'arpa i la lira en la poesia de Costa i Llobera i Joan Alcover

Els noms de Joan Alcover i Costa i Llobera convergeixen en la cruïlla del nou-cents i són essencials en els canvis en la cultura de principis del segle XX. No podem oblidar que ambdós varen ser cabdals en la recuperació de la llengua catalana, sobretot, en un moment en què a Mallorca no era molt comú escriure literatura culta en aquesta llengua, tot i el context cultural de la renaixença. Per tant, a part de l'interès que suscita la seva obra, ja sigui per la qualitat literària o per l'aportació simbòlica dels cordòfons que ens interessin, hem de reconèixer que els dos poetes mallorquins contribuïren en la reivindicació de la llengua, eina bàsica per a la comunicació i l'expressió en tots els sentits. De fet, que els dos poetes participessin en el I Congrés Internacional de la Llengua Catalana, demostrava la proclamació del seu suport a la normalització de la llengua i cultura catalana. Joan Alcover en aquest Congrés del 1906 deia:

Jo l'estim i la vener, eixa llengua, pels títols que la il·lustren, pels records que l'ennobleixen, per l'ànima que hi vibra; però sobretot la vull i la preferesc per ésser la nostra

En el mateix Congrés Internacional de la Llengua Catalana de 1906 Costa i Llobera també feia referència al mateix tema:

Per això Mallorca i ses illes adjuntes, encara que petites i modestes de cabdals i de força, conserven avui entre variants i degeneracions, el sentit intern, el geni de la llengua catalana

Tot i que l'obra d'ambdós és singular i divergent en molts aspectes, hi ha un seguit de trets comuns que esdevindran els paradigmes estètics de l'anomenada "Escola Mallorquina", de la qual formen part nombrosos autors, com per exemple, Emília Sureda, Maria Antònia Salvà, Miquel dels Sants Oliver, entre d'altres (Llompart, 1996). Els dos poetes, Costa i Llobera i Joan Alcover, apunta Llompart (1996, p. 7-8), sentien una certa reticència a ser encasellats en els corrents modernistes de la fi del segle XIX. Potser se sentien més identificats amb l'incipient noucentisme. D'altra banda, les influències vingueren més d'Horaci, Leconte de Lisle, Carducci, Leopardi, Hugo, de Musset, Baudelaire i d'alguns simbolistes més avinents. Així i tot, una de les característiques comunes en

ambdós poetes va ser l'interès pel paisatge. El paisatge vist des de perspectives diferents, mentre Costa i Llobera evocava un paisatge de soledat, diàleg testimonial entre el poeta i la naturalesa, Alcover l'animava amb figures, s'integrava en ell i harmonitzava amb ell (Llompart, 1996, p. 8).

Analitzant la poesia dels poetes on s'evocuen els cordòfons que aquí hem anat estudiant, veiem que coincideixen en alguns eixos temàtics com són les referències al món clàssic. Per exemple, en l'evocació a la cultura llatina (Horaci, Orfeu), en "La deixa del geni grec" de Costa i Llobera, i en el poema "Lálage" d'Alcover.

Un altre eix temàtic seria les dedicatòries a la memòria i el reconeixement d'artistes, poetes, lletrats als quals admiren (Verdaguer, Cabanyes, Quadrado, Marià Aguiló, es reflecteix en l'obra de Costa i Llobera; i Rubén Darío, Teodor Llorente, Guillem Moncada, als amics del Saló Beethoven, en la poesia d'Alcover. Per altra banda, l'al·lusió als personatges bíblics, la preocupació per a la inspiració i l'evocació als símbols lul·lians a través de "Miramar" es constaten en ambdós poetes.

Pel que fa a la introducció dels instruments musicals i la seva simbologia en la literatura catalana i castellana, en general, i especialment en la poesia, i com també observàvem en la iconografia, l'arpa i la lira, juntament amb la cítara, són instruments propis dels déus, símbols dels poetes, de la poesia, de l'harmonia còsmica, dels mites i dels efectes terapèutics en les sagrades escriptures (Chevalier, 2000). Associem l'arpa i la lira a Apol·lo, a Orfeu, al rei David, a Ossian, Nuredduna, a les sirenes, als trobadors, als àngels, a les muses i a les al·legories. Anem a veure com, a través de la poesia, la simbologia d'aquests instruments i el seu significat cobra una nova dimensió i reforça l'existent, en el sentit que el llenguatge poètic pot introduir noves idees, i per tant, noves imatges.

Arnau Pons (1965) evoca la lira i l'arpa des d'unes òptiques personals relacionant l'àngel marí amb la lira:

Àngel marí, enigma

Sense cap nombre,

Has arribat polsant la lira [...] (*Intromissió*, 1991).

Tot i les connotacions religioses que s'atribueixen als àngels, en aquest cas, el poeta defuig la relació i introdueix un nou element pagà relacionat amb l'àngel, al·ludint

al caràcter marí i enigmàtic del personatge. La lira, atribuït de mites, déus i herois, ara és l'instrument d'un àngel marí.

En un altre exemple, el poeta fa referència a l'arpa:

[...] Representa el mòbil perpetu
malgrat que hom trenqui l'arpa,
perquè la mort ens queda
significada,
sense empirismes. [...] (*Intromissió*, 1991).

Tanmateix, la poesia pot desvelar altres significats que la iconografia no demostra. L'arpa, en aquest darrer exemple, enigmàtica, és present en continguts afins a la mort. Alguns exemples d'autors estrangers que citen l'arpa o la lira en els seus poemes com Emily Brontë (1818-1848), escriu:

[...] Harp of wild and dream-like strain,
When I touch thy strings,
Why dost thou repeat again
Long-forgotten things?
Harp, in other, earlier days,
I could sing to thee;
And not one of all my lays
Vexed my memory.
But now, if I awake a note
That gave me joy before,
Sounds of sorrow from thee float,
Changing evermore [...] (*Poetry*, 1990).

En aquest poema veiem com l'arpa és un instrument capaç de despertar records i emocions del passat. Els sentiments es van transformant i en aquest cas concret són de

dolor. Per altra part, Lord Byron (1788-1824), apel·la a l'arpa dels joglars i del rei David en el següent poema:

[...] The harp the monarch minstrel swept
The King of men, the loved of Heaven,
Which Music hallow'd while she wept
O'er tones her heart of hearts had given
Redoubled be her tears, its chords are riven!
It soften'd men of iron mould,
It gave them virtues not their own;
No ear so dull, no soul so cold,
That felt not, fired not to the tone,
Till David's lyre grew mightier than his throne! (*Poetry Collection*,
2017).

En el poema de Byron l'arpa i la lira apareixen com a instruments plens de significat i la força de la música es fa evident a través de les paraules i dels conceptes en els quals, fins i tot, la lira tindrà més poder que el mateix rei.

S. T. Coleridge (1772-1834) en el seu poema *The Eolian Harp* atorga a l'instrument una importància suficient per remoure pensaments i ànimes.

[...] And what if all of animated nature,
Be but organic Harps diversely framed,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast,
one intellectual breeze,
At once the Soul of each, and God of all? [...]. (*The Complete Poems*,
1997).

Aribau (1798-1862) a l'*Oda a la Pàtria* (1833) escrivia:

Muira, muira l'ingrat que, en sonar en sos llavis

per estranya regió l'accent nadiu, no plora,
que en pensar en sos llars, no es consum ni s'enyora,
ni cull del mur sagrat les lires dels seus avis!

La procedència d'aquesta lira és la dels avantpassats, de la tradició i de la llengua (Sunyer, 2007, p. 440). El símbol de la lira o de l'arpa ja es començava a vertebrar en la renaixença, de fet, Rubió i Ors (1818-1899) ja s'expressava amb aquests versos:

[...]Què has fet de ton idioma
tos jocs florals, tes justes,
les arpes i los cants dels trobadors?

A "Los tres sospirs de l'arpa" de Camps i Fabrés (1894) poema ja citat i amb el qual es va presentar als Jocs florals de 1861, llegim:

[...] En la tomba hi ha una reina,
ric mantell te per mortalla,
un ceptre d'or en la mà,
i sobre son pit una arpa [...]
I feia llarg temps que muts
vetllaven la tomba santa,
quan l'arpa donà un gemec [...]
la reina s'ha despertada! [...]
Aixeca, espòs a la reina
fills de la reina, aixequen-la
si s'ha perdut son ceptre, almenys
per consol deixeu-li l'arpa.

La informació recollida per Arqués (1987) ens remet, en aquest cas, al que podríem entendre l'arpa com a símbol de resurrecció i esperança. Vilamitjana (2014) explica com Albert de Quintana, ja en el 1868, escrivia, "[...] Dins un cementiri, l'arpa l'he penjada, coneguda com L'arpa morta [...]", poema en el qual també es parlava de llibertat

i d'esperança en el futur.⁸⁴ En aquests exemples, l'arpa esdevé símbol de la identitat atacada i silenciada, del poble català, com la llengua de la qual algunes veus havien afirmat que calia renunciar-hi (Sunyer, 2007, p. 442).

Per altra part, Verdaguer fa ús de la lira en la seva obra *l'Atlàntida* (1877) a partir de personatges extrets del món grec, com després farà Costa i Llobera a "La deixa del geni grec". La lira de Verdaguer exhala enyorança quan és penjada a un taronger després d'haver estat penjada a un salze. La lira es retroba i es restaura amb cordes d'or perquè anteriorment només tenia una sola corda, la del dolor. Ha passat el temps de l'enyorança i ha arribat el de la reconstrucció. Aquesta lira, l'hereten els fills. La lira, ara, és transmissora de tradició i legitimitat (Sunyer, 2007, p. 443). Per altra banda, un cas en què l'arpa podria ser símbol de poesia és aquest exemple de Verdaguer, *Lo Cornamusaire*.⁸⁵

Vaig a donar l'adéu a la companyona de ma vida, la dolça poesia. Per què cantar? Per què escriure més? Mos dits s'han envellit sobre les cordes de l'arpa i ja es cansen de servir; l'arpa mateixa, la darrera volta que l'he polsada, entre murmuris i sospirs neguitosos me semblà que em deia prou. Vaig, doncs, a donar-li la darrera abraçada i a penjar-la a on espere que vinguen a desvetllar-la dits més tendres e inspirats. Prou ja de versos místics; prou de poesies guerrerres; prou d'himnes a la pàtria; prou de càntics a la fe (Codina, 2003, p. 9).

En aquest escrit, Verdaguer expressa el seu neguit davant una crisi intel·lectual i poètica i utilitza el mot "arpa" per referir-se a la poesia i a la inspiració perduda.

Gratacós (2007, p. 600) expressa que la lira i la cítara són instruments divins en la concepció platònica, de fet la música era un do diví i el cantant un escollit dels déus inspirat per les muses. A *l'Odisea* l'instrument musical apareix així:

[...] i a la clavilla penjà la seva lira sonora.

[...] el cantor per la Musa inspirat, escollí de les gestes,

un cant, la glòria del qual llavors arribava al cel ample. (Gratacós, 2007).

⁸⁴ Sobre l'obra literària d'Albert de Quintana i Combis vegeu la tesi doctoral de M. Dolors Vilamitjana i Carandell (2014).

⁸⁵ De l'article "Verdaguer i Baudelaire: cara a cara". Codina (2003) ha extret el text del ms. 950, f. 84-87 de la Biblioteca de Catalunya. Se n'ha regularitzat l'ortografia i s'ha adaptat la puntualització a l'ús actual.

La lira penjada que apareix a l'*Odissea* esdevé en Verdaguer una arpa:

A l'arbre diví,
penjada n'és l'Arpa,
l'Arpa de David
en Sion aimada.
Son clavier és d'or,
ses cordes de plata,
més com algun temps,
ja l'amor no hi canta,
que hi fa set gemecs,
de dol i enyorança, / [...]
Angelets del cel,
despenjau-me l'arpa,
[...] baixau-la, si us plau,
més de branca en branca,
no s'enfloren pas,
ses cordes ni caixa,
Posau-la en mon pit,
que pugui tocar-la,
si ha perdut el so,
l'hi tornaré encara. ("Pàtria", 2002)

Ja hem vist la forta empremta que Verdaguer va deixar en els poetes mallorquins Costa i Llobera i Joan Alcover. A l'obra de Verdaguer també trobem l'arpa sagrada i l'arpa d'or a "L'Arpa" dins "Pàtria" (Verdaguer, 1965). De fet, l'arpa per a Verdaguer és l'instrument que l'acosta al passat històric, a la tradició musical més antiga i alhora té una forta simbologia religiosa. La religiositat així com el sentiment nacional són trets que l'acosten al Romanticisme, i els poetes mallorquins també tenen aquests trets comuns, sobretot, es poden apreciar en l'obra de Costa i Llobera. Verdaguer transforma l'objecte sagrat en un instrument antic i com els dos poetes illencs, Verdaguer també evoca la cítara, el salteri i per descomptat l'arpa i la lira (Gratacós, 2007, p. 602).

Mon cor és una arpa,
de cordes d'argent
com l'amor les polze
sols l'amor les sent [...];
Més si és mon cor
una mundana lira
jo arreu ne trencaré les cordes d'or.
[...] Cor de Jesús, oh cítara sagrada [...],
exurge gloria mea , exurge
*psalterium et cithara. (Salm 56, 9).*⁸⁶

En els poemes “L’Arpa” i “El poder de l’arpa” de Costa i Llobera és on es manifesta més clarament la simbologia de l’instrument. Els personatges del poema “L’Arpa” són la reina i la seva filla, la primera representa la pàtria desposseïda d’una plenitud antiga i la filla representa la renovació possible. La reina i la seva filla pugen al castell, testimoni del seu poder antic on ara tot és decadència, i a la pregunta de la filla: què resta del passat?, la reina assenyala l’arpa, com l’únic element que pot conservar vida i a més produir una música que evocarà “la dolçura pàtria”, melodia recreada per les mans de la jove que tocarà les polsoses cordes. Els darrers versos del poema no denoten canvi, només record, melancolia i enyorança d’un passat gloriós. En canvi en el poema “El poder de l’arpa”, el so de l’instrument produeix efectes prodigiosos. Les pedres del castell trencades es recomponen, les figures dels antics herois s’animen, i la reina, que semblava conformada amb la tristesa de la nostàlgia, ara contempla, encantada, la renaixença. En paraules de Sunyer (2007, p. 448), si a “L’Arpa” “assistíem al moment en què la Morta-Viva despertava, amb un final indefinit, resolt per via de suggestió poètica, a “Poder de l’arpa” la Morta ja és Viva, actua, fa renéixer - no tan sols la poesia-, i, simbòlicament, condueix l’atenció cap a l’avenir”. Inevitablement, hem de pensar amb el poder del cordòfon que

⁸⁶ Del poemari *Idil·lis i cants místics* de Verdager. Concretament els versos són extrets de *Flors del Calvari* “l’arpa”. Citat per Gratacós (2007).

ja veiem en la figura d'Orfeu, representat en la iconografia i en la literatura, així com en la màgia que es produeix a través de l'instrument musical.

En canvi, la lira tindrà un simbolisme un poc diferent en "La deixa del geni grec". És a dir, la Mallorca prehistòrica que contextualitza aquest poema no permet la lectura patriòtica, en el mateix sentit de les poesies analitzades en què l'arpa era l'instrument protagonista, car el contingut i els entorns són diferents. Així i tot, l'assumpció que Costa i Llobera fa del món clàssic i llatí a partir de "La deixa del geni grec" el connectarà amb les línies empreses per la poesia catalana del moment i es guanyarà un gran respecte, més que res perquè "La deixa del geni grec" anticipa l'oda "A Horaci" de les *Horacianes* i les tendències de la literatura catalana anaven encaminades cap a un nou Classicisme (Sunyer, 2007, p. 448).

Si a les referències a la lira, que hem observat anteriorment, veiem com la simbologia de l'instrument es mou entre els possibles significats de poesia, font d'inspiració, de poder, perfecció, pont amb el més enllà, delicadesa i eloqüència, amb "La deixa del geni grec", la lira simbolitzarà la inspiració grega que fecunda la inspiració baleàrica, en opinió de Cifre (2001, p. 8). És a dir, la nostra poesia, en origen remot i nobilíssim, segons l'autor, és filla de les núpcies líriques d'Homer i Nuredduna. En realitat, el poema seria la síntesi d'una triple herència: la romàntica (mite d'Ossian, guerrer escocès de lires abandonades) la clàssica (grecolatina, Orfeu, Apol·lo i Muses), i la bíblica (o judeocristiana amb el rei David) (Cifre, 2001, p. 8).

Podem dir que, si Nuredduna reuneix en ella mateixa tot aquest llegat i tradició on conflueixen tot els mites i tots els significats, tenim a l'illa de Mallorca un exemple carregat de simbolisme i realment digne de ser considerat a tots els nivells, literari, plàstic i artístic.

En l'anàlisi de la poesia d'Alcover, els diferents estudis situen al poeta a final del Romanticisme, passant pel Modernisme i el Simbolisme com a estètiques que d'alguna forma colpiren la seva obra (Perelló, 2007; Llompart, 1987). Veiem com l'arpa i la lira en la seva poesia també simbolitzen la poesia i la inspiració. Tanmateix, se cita Alfred de Musset (1810-1857) com un element de gran influència en determinats poemes que apareixen a *Cap al tard*. Per exemple, Perelló (2007, p. 213) explica com Alfred de Musset a "La nit de Maig" reflexiona sobre l'essència del dolor com a font d'inspiració poètica, en un diàleg entre Musa i poeta. La Musa anima el poeta a polsar les cordes de la seva

lira al ritme del seu dolor. De fet, Alcover i de Musset varen coincidir en la pèrdua de persones estimades molt properes i reflecteixen aquests sentiments a través de la seva obra.

En paraules d'Alcover:

El so de l'arpa és l'eco d'un ritme interior;
ritmes hi ha que semblen cruixits de branca morta [...]
A tots un dia o altre ens fer la tempestat
Mes del dolor no ens toca a tots la part mateixa.

L'arpa i a vegades la lira són els instruments amb els quals Alcover s'inspira per tal d'expressar els seus sentiments i emocions més íntimes, profundes i intenses, en aquest cas, el dolor. En la mateixa intenció d'expressar el dolor, Alcover diu: "Sóc un home devastat", recollit per Garcés (1974).

Dins la mateixa línia que Perelló, Soldevila (2004) classifica els dos poetes, Costa i Llobera i Joan Alcover entre el Classicisme i la Modernitat. Només en algun poema d'Alcover podem veure una influència clàssica, característica que el distingeix de la poesia de Costa i Llobera, en el fet que la seva obra poètica sí que està impregnada d'una forta influència clàssica. Per exemple, el poema "Lálage", és, possiblement, l'únic poema on Alcover evoca l'època clàssica com a referent i font d'inspiració. El poema es basa en l'època neroniana contada per Suetoni (c. 70 dC 126) i Tàcit (54 dC 120). L'autor cita uns versos de Suetoni on apareix la lira, instrument característic de l'època clàssica:

Entre meuques, mims i histrions
Herculi jovenívol la lira sona
i el coregen femelles i homes,
imitant el bronzir del rusc.

La lira i la cítara que apareixen en el poema "Lálage", per exemple, tenen una funció d'entreteniment, són instruments funcionals que recreaven l'ambient en un context clàssic. Bosch (2007, p. 187) explica com Lálage era l'estimada d'Horaci i quan

riu i parla ho fa dolçament, de fet, aquest nom, de procedència grega, es relaciona amb “renou suau, murmuri”.

Per a Rubén Darío, poeta molt admirat pels dos poetes mallorquins, ja apuntàvem que l’arpa representa no només el poeta en sí mateix sinó que és símbol de l’ànima del poeta. Una altra accepció seria que l’arpa simbolitza l’evasió a través del temps, la fugida cap a un altre lloc exòtic i el retorn a l’antiguitat clàssica (León Domínguez, 1986, p. 254).

En relació a la poesia d’Alcover, valguin uns versos de Querol (1964) on apareix la lira. La lira simbolitza la poesia que al final es relacionarà amb l’ànima del poeta (Castellanos, 2007).

El débil numen que mi verso inspira
Nunca osó ambicionar más noble palma
Que traducir fielmente con la lira
La efusión de mi alma.

Una característica que distingeix els dos poetes referint-nos a la simbologia de l’arpa i la lira, i sobretot a la lira, és aquesta accepció lingüística que Costa i Llobera li atorga al mot. La lira com a símbol de la llengua i d’una cultura perduda però que es retrobarà i es recuperarà no la trobem en Alcover. De fet, si analitzem els eixos temàtics de la poesia dels dos poetes veiem punts de connexió, així com d’altres que els distingeixen. Els dos parlen del paisatge, de l’amor i de la mort, de l’enyor, del reconeixement d’altres poetes, dels clàssics i de la inspiració. No obstant, en la poesia de Costa i Llobera es nota una diferència clara vers la poesia de Joan Alcover, i és l’interès per la pàtria i per la llengua i la cultura pròpia de la terra. Aquest eix temàtic l’hem vist en el poeta pollencí en el poema “L’Arpa”, “El poder de l’arpa” i a “La deixa del geni grec”. Valriu (2007, p. 455) afegeix dos poemes més a aquest eix temàtic, “Amor de pàtria” i “El cavall del rei En Jaume”. Així i tot, en aquests dos darrers poemes no apareixen els dos cordòfons.

En definitiva, a la poesia de Costa i Llobera els mots arpa i lira, sobretot el d’arpa, denoten una reivindicació cultural, de la llengua, la identitat, en definitiva, d’amor per la terra. En canvi, en la poesia d’Alcover aquest mots suggereixen estats d’ànim, sentiments

i emocions. Podríem dir que Alcover traspua a través de l'evocació d'aquests cordòfons un terreny més íntim, profundament humà.

9. Conclusions

Al llarg del treball ens hem formulat algunes preguntes, i trobar les respostes, sobretot en un tema interdisciplinari, a vegades, no resulta fàcil. Hem tractat el tema iconogràfic, musical, simbòlic i poètic. Després d'analitzar les imatges de l'arpa i la lira en la plàstica a Mallorca constatem diferents comportaments d'aquests instruments musicals. Observem que les representacions iconogràfiques dels cordòfons vists en els segles XIV-XV s'ajusten més a models reals que els representats posteriorment. Una primera idea seria pensar en el concepte "temps". És evident que a l'Edat Mitjana la idea del temps era totalment diferent de la que tenim avui dia. El temps que s'invertia en la feina manual, el treball artesanal i gremial, les clares directrius que rebien els treballadors unides a la poca mobilitat de la societat medieval facilitaven la dedicació, la precisió i la cura en el resultat final de les peces, instruments, mobles i motius artístics. A partir del segle XVI, les imatges dels cordòfons resultants seran més diverses, i paradoxalment, a vegades molt semblants, circumstància que unida al tema de la còpia d'altres models, pràctica comuna a partir del segle XVI-XVII, ens fa dubtar de si el tipus d'instrument musical representat era el que s'utilitzava, pràcticament, a la vida real per fer música. Per altre part, les influències estètiques, la poca tècnica o perícia dels artistes, l'intent de representar una idea, la recerca de l'originalitat per tal d'arribar a l'abstracció i la idealització de l'instrument, explicarien la raó per la qual no podem establir una clara evolució morfològica en la iconografia dels cordòfons estudiats.

Per altre part, també hem d'anotar un comportament diferent en la iconografia dels dos instruments en les imatges analitzades i per aquesta raó hem seguit metodologies de classificació diferents. En l'estudi de l'arpa, s'ha establert la classificació de l'instrument a partir de la seva evolució al llarg dels segles. És a dir, a partir dels detalls que hem observat en les imatges; per exemple, en l'augment de les dimensions, en un major nombre de cordes i nous mecanismes en el desenvolupament del cordòfon, hem constatat un canvi evolutiu. En canvi, en les representacions de la lira només hem observat i establert diferents tipologies, ja que el cordòfon ha mantingut, més o menys al llarg del temps, una estructura primigènica en referència a dimensions, estructura i poc elevat nombre de cordes. De fet, tot i que pugui variar el nombre de cordes, en la base i

la forma, pràcticament, els artistes no introdueixen nous mecanismes en la representació de la lira. Així mateix, es presenten tipologies diverses de la lira en una mateixa època, però no una suposada evolució com hem vist en la iconografia de l'arpa.

Un altre qüestió que s'ha abordat durant el treball ha estat la presència d'un sol exemple d'art musulmà a Mallorca pel que fa a la representació de l'arpa des de l'Edat Mitjana fins el segle XXI. La iconografia d'aquest model de cordòfon del segle XII (fitxa 1 del catàleg de les fitxes iconogràfiques de l'arpa), testimoni d'una cultura que va existir abans de la Conquesta, ens indica com aquella tradició, finalment, va ser substituïda per la dominant cristiana. Així mateix, fer un treball que abasta un període tan llarg en el temps ens ha permès copsar mirades diferents i veure com les entitats que ostenten el poder han pogut exercir la seva influència en tot el procés artístic. La contínua presència iconogràfica de l'arpa en contextos religiosos ens indica la forta influència que ha tingut el poder eclesiàstic en les representacions plàstiques. Si pensem en el significat que s'ha anat atribuint a aquest instrument musical al llarg del temps podem entendre l'interès que ha despertat la seva representació. La relació entre l'instrument representat i el personatge portador de l'arpa, tampoc no ha estat gratuïta, recordem, els àngels, el rei David i santa Cecília, tot un argumentari propagandístic idoni per tal de reforçar i consolidar l'ideari eclesiàstic. En canvi, la lira, exceptuant algun exemple, sempre s'ha vinculat a personatges mitològics i pagans, com si per costum el cordòfon ocupés un espai diferent i paral·lel, vinculat al món clàssic i a la tradició grecolatina. Per això associem la lira a Nuredduna, Apol·lo, les muses i Orfeu.

La relació entre música, poesia i la influència de la música en els diferents caràcters i comportaments humans ha estat un tema que s'ha tractat des de l'antiguitat clàssica. Plató a la *República* (III- 398 a, b, c)⁸⁷ ja exposava una teoria de la música basada en la influència dels cants, melodies, o de quins modes de la teoria musical eren els més aptes per a un exercici o un altre. La lídia mixta o la lídia tensa formaven harmonies que no es consideraven útils i que s'havien de suprimir, en canvi les jòniques i algunes lídies resultaven adequades i relaxants. Fins i tot, es classificaven els tipus d'instruments ideals; per exemple, per a una ciutat eren apropiats els cordòfons, la lira i la cítara, i pels pastors i gent del camp era millor la siringa. Per altra part, era convenient no admetre flautes i

⁸⁷ Vegeu la traducció d'Eggers Lan (1992) de la *República* de Plató.

flautistes en el que s'anomenava "Estat" (Plató, III-399). Homer, en el poema *Ilíada*, també explica com Aquil·leu alegrava i recreava el seu cor tocant la lira i cantant les gestes dels herois (Homer, cant IX, p. 211).⁸⁸ Possiblement una de les primeres relacions entre música i poesia èpica es troba en els escrits d'Homer, ja que els poemes homèrics conserven l'essència d'un estadi de la tradició èpica on la poesia i la música constituïen un tot inseparable (Torres-Murciano, 2018, p. 185).

Tot i tenir unes arrels llunyanes, la qüestió segueix essent actual. Quan s'explora el tema simbòlic, l'assumpte cobra interès perquè constatem com la iconografia musical es pot relacionar amb la poesia i, aquesta, a la vegada, amb la música, sense que el nexa resulti forçat. Partim de la idea que la iconografia serà un mitjà que facilitarà aquest lligam, ja que en realitat les disciplines que hem analitzat es relacionen amb la música, en la seva expressió artística i la poesia. Concretament, en el nostre estudi la música es fa realitat a partir de la representació de dos instruments musicals, la lira i l'arpa. Ja hem vist com la lira i la cítara a Grècia i més tard l'arpa a Roma eren els instruments habituals per amenitzar seguicis i celebracions. A la vegada, hem observat com aquests instruments han estat elegits per formar part de la iconografia al llarg del temps. I també hem constatat com les paraules "arpa" i "lira" formen part de la poesia del segle XIX de la mà de Costa i Llobera i Joan Alcover.

Havíem citat Octavio Paz i el llibre *El arco y la lira*, quan tractàvem de la importància dels cordòfons en els títols dels llibres, en els títols dels poemes, assajos, articles. Però ara, abordarem els plantejaments o reflexions que fa el poeta referent a la poesia a partir de tres preguntes que el mateix Octavio Paz formula i respon dient: "¿hay un decir poético –el poema– irreductible a todo otro decir?; ¿qué dicen los poemas?; ¿cómo se comunica el decir poético?". I respon: "una imagen de Heráclito... punto de partida de este libro; la lira, que consagra al hombre y así le da un puesto en el cosmos. ¿Acaso esa lira era la misma que Hermes inventó, el mismo instrumento musical con el que el Orfeo enamoró a la bella Eurídice y con el que luego engañó al amo del averno? ¿Acaso se trataba del mismo símbolo de la poesía de Apolo?" L'autor es planteja la casuística entre la poesia i la lira, de com la lira pot evocar la poesia, o de com la poesia dignifica i enalteix el poeta. Així mateix, es pregunta si es tracta de la mateixa

⁸⁸ Vegeu la traducció de Segalá y Estalella de l'obra d'Homer, *Ilíada* (2003). També s'aborda la qüestió en un article de Montero (1986) "Homero y la música" on es detallen alguns aspectes sobre el mateix tema.

lira de la qual parlaven els clàssics i els mites. Per acabar afegint: “poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal” (Valle, 2018).

En la iconografia és una obvietat pensar que la representació d’una musa amb la lira simbolitza la música o la poesia, de fet, ja ho hem vist en l’anàlisi dels personatges i els seus atributs, en els capítols anteriors. La imatge vinculada a l’arpa o a la lira ens connecta ràpidament amb una significació, i sovint associem el personatge i el seu atribut a una allau d’idees-significats que ens venen donats, ja sigui per la tradició, per la literatura, o pel bagatge cultural de cadascú. De la mateixa forma, ens sentim condicionats per tot el context on s’ubiquen aquestes imatges, és a dir, no és el mateix la iconografia musical destinada a ornamentar temples religiosos que la que es destina a edificis civils. Igualment, és diferent si els instruments representats són atributs de personatges vinculats amb la religió cristiana o estan relacionats amb la mitologia i el món clàssic.

Hem vist com a la iconografia, des de l’Edat Mitjana fins el segle XX, aquests instruments eren símbol de la música divina a través dels àngels acompanyant les escenes més importants de la vida cristiana (la Verge amb el Nen Jesús, La Nativitat, la Coronació de la Verge Maria, l’Ascensió, la Dormició). La simbologia que adjudicàvem als àngels arpistes, missatgers de la divinitat, protectors i intèrprets de la música sagrada i celestial en la iconografia es tradueix en l’obra dels poetes a través dels seus versos que evocuen els cordòfons i la idea espiritual que es relaciona amb les paraules. Alcover escriu [...] “Poseo el arpa de un arcángel, [...] en las vibrantes cuerdas se humaniza el arpa, esclava de mi amor [...]”, (poema de la fitxa 21). I en el poema de la fitxa 11, Alcover diu: “*Picadilly* me canta i me festeja / la majestat del Tàmesi pregona / que pols una arpa d’àngel, i m’espera / un atril en l’orquestra de l’Empiri [...]”. El poeta ha vinculat els cordòfons als àngels dotant els instruments musicals d’un caràcter elevat i transcendent. Per exemple, en la poesia de Costa i Llobera llegim: [...] “Fou mallorquina la sagrada lira”[...] (poema de la fitxa 4), o simplement “la sagrada lira” (poema de la fitxa 14), o “l’arpa d’or que Déu inspira” (poema de la fitxa 3). I en el poema de la fitxa 6 Costa insisteix: “Després, veus més secretes i de més alt misteri, / més dolces que les notes de l’arpa i del salteri que exhalen al Déu únic la santa adoració”, [...].

Costa i Llobera confereix a l'arpa i a la lira aquest caràcter sagrat i diví, relacionant els cordòfons amb l'espiritualitat i vinculant-los amb l'Ésser suprem. Aventurem com aquests instruments, en la poesia i també en la iconografia, coincideixen en el mateix significat. És a dir, són cordòfons sanadors, terapèutics, de conhort i consol, per exemple en els versos i referint-se a Orfeu [...] "Ell, trist, per les riberes, tot sol, aconsolava amb la sonora lira sa desolada amor" [...] (poema de la fitxa 7); o [...] "ambdós cantam d'amor amb la dolça lira / ambdós patim lo mal de l'enyorança" [...]. Una altra proposta és la simbologia de la lira com a idea d'immortalitat [...] "sobre ton buit que ens endola / ta lira aquí romandrà / i vibrarài vibrarà" [...], imaginem la perdurabilitat del so del cordòfon de forma infinita, el qual mai s'extingirà. De la mateixa manera i segons el mite, la lira d'Orfeu, després d'haver estat enterrada a l'illa de Lesbos, encara emetia sons i ho va seguir fent per sempre més.

En definitiva, aspirar a aquell ordre en el microcosmos del qual ens parlava Schaik (2005, p. 40), per finalment aconseguir l'harmonia de l'ànima que ja havíem vist com es materialitzava en la figura del rei David, representat sobretot en l'escultura mallorquina. Un rei David que la imaginaria cristiana, sobretot a Mallorca, el representa amb una arpa. En aquest sentit, recordem les connotacions sanadores que associen David amb el cordòfon, perquè ja hem vist a l'Antic Testament com el músic amb l'arpa calmava les ires del rei de Saül.

Aquesta idea de la música com a eina terapèutica es mimetitzava, per exemple, en la poesia d'Alcover: [...] "polsava l'arpa d'or dintre l'alcova / on jeia, febrilenc, el rei malalt" (poema de la fitxa 6). Del que deduïm que la música resultant de l'arpa d'or consolaria o conhortaria el rei malalt. El material del qual està feta l'arpa és l'or, element preuat i valuós, i a l'arpa, a més, se li confereix aquesta capacitat afegida de consol que la música transmet.

Ja hem vist també en la iconografia com l'arpa o la lira han estat atribuïts de les muses i de les al·legories que representaven simplement "la música" o "la inspiració", acompanyant Apol·lo, o també com imatges isolades. Alcover, en els versos extrets del poemari *Hojas al viento* (2006), escriu:

[...] Musas de Cataluña, a la que mora
al pie del Llobregat, blanca diadema
ceñid al son del arpa arrulladora
que no fueron más dignas de un poema Beatriz y Eleonora [...]

En el poema de la fitxa 34 amb el títol “Mi musa”, Costa i Llobera escriu: [...] “Ay!, aunque nunca su mirada amante / vierta en mi mente el esplendor de gloria / séame dado amarla y consagrarla pura mi humilde cítara” [...]. En aquest cas el cordòfon elegit és la cítara. El poeta referint-se a la inspiració poètica, utilitza els mots arpa, lira o cítara indistintament. I en el poema amb el títol “Col·loqui. La Musa”, Alcover (2007) cita:

[...] Per què de mi et recordes
i a l’arpa d’altre temps les mans allargues
i, tot mullant les cordes de llàgrimes amargues
com pluja d’estels d’or
solquen els rims la fosca de ton cor [...]

En aquest cas, Alcover utilitza l’arpa comparant-la a la inspiració en el diàleg que manté amb la musa. Igualment, les representacions de les muses i les al·legories simbolitzen estadis i nivells de grandesa i poder que evoquen una cultura clàssica ideal, recuperada en les figures d’Apol·lo o d’Homer. Costa escriu: [...] “l’arquer amb lira d’or, la lira dels rapsodes” [...] (poema de la fitxa 6). De fet, podem pensar amb una significació relacionada amb la poesia, amb la inspiració, amb l’eina de la paraula.

Per altra part, l’arpa o la lira en mans de santa Cecília per recordar i suggerir-nos la puresa casta i salvadora d’una verge amb l’instrument a les mans, exemple propagandístic ideal que ha fonamentat el discurs religiós, la patronia de la música i la defensa de la castedat com a gran virtut a assolir. En la iconografia hem pogut contemplar gran quantitat d’exemples en què es representa santa Cecília amb variats instruments. Costa i Llobera parla de la Santa en un sermó recollit en les *Obres completes* (1994) i precisament ho fa a partir del record d’una pintura, evoca el que li suggereix la figura virginal de Cecília, els instruments i el cor d’àngels que l’acompanya. Traslladarem aquí la definició de música que el poeta va donar, en el mateix sermó, als seus oients:

Què és la música, cristians? – És l'art bella d'expressar per medi de sons melòdics i harmoniosos les afeccions de l'ànima, de donar sortida a les profundes fonts del sentiment, afegint més força a l'expressió de la paraula, o arribant a dir lo que no té cabuda dins les formes estretes del llenguatge humà. Per tant, lo íntim, lo intens, lo misteriós, lo inefable, lo sobrenatural, lo infinit, tenen en la música el medi d'expressió més apropiat i en són els principis frontals inestroncables. (*Obres completes*, 1994, p. 594).

I així com l'arpa i la lira es manifestaven en mans de mites i herois, en la literatura hem vist com l'arpa i la lira han estat símbols de la poesia, del dolor, de l'enyor, del reconeixement d'éssers estimats, de l'anhel d'una cultura clàssica mítica i de l'evocació i la consideració clara cap a la llengua. Per exemple, de Costa i Llobera llegim a l'"Oda a Horaci":

Príncep afable de la docta lira [...]
seny i bellesa que amb ta lira formen
digna aliança" [...] (*Poesia completa*, 2004).

El poeta invoca els clàssics amb l'al·lusió al cordòfon. L'instrument lligat al poder afable, al coneixement i a la bellesa. La lira com atribut dels prínceps, conforma saviesa, categoria i dignitat.

Possiblement perquè el llenguatge, a través de la paraula, pot donar-nos la informació d'una forma, podríem dir no tan abstracte, més quotidiana, el significat simbòlic de l'arpa i la lira s'ha vist enriquit a través de la literatura. A més, es pot dir que la poesia ha estat el mitjà que ha permès matisar, endinsar-se en les emocions, fer un acte d'introspecció en els estats anímics i els sentiments dels poetes, donant un contingut subtil i a la vegada més profund a aquests cordòfons. Per exemple, quan Alcover escriu [...] "que llenci, per recobrar ma lira, la toga de lletrat" [...], es refereix a deixar d'exercir l'advocacia per a dedicar-se a l'exercici de poeta. També es pot deduir que "recobrar ma lira" pot significar tornar a aconseguir la inspiració per escriure quan potser ja l'havia perduda. En un desig de sortir de la tristor el poeta exposa: [...] "què esperes per cantar? La lira polsa / i fes-me eixir a la llum" [...], en aquest sentit, intuïm que la música a través de la lira li obrirà un nou horitzó, un nou dia, proporcionant-li una il·lusió i possiblement una esperança. Una vegada més, la música és capaç d'influir sobre l'estat d'ànim de les persones, tal com anunciaven els clàssics, i tal com Costa i Llobera

anunciava en el seu “Sermó Panegíric” a santa Cecília, la música pot arribar a dir allò que no es pot explicar amb paraules. També, hem vist la capacitat que pot tenir la música per transformar i convèncer quelcom com relatava el mite d’Orfeu.

De fet, Orfeu ha estat molt reiterat en la iconografia de tots els temps, recordem prou com els artistes mallorquins han aportat el seu gra d’arena representant-lo sempre amb la lira des del segle XIX fins al XXI. I si ens qüestionem encara la relació música-poesia, destaquem un estudi en què Orfeu és considerat símbol de l’eloqüència i la civilització. Les aportacions de Casellas (2008, p. 286) fan referència a la interpretació que Horaci va fer d’Orfeu en la seva obra *Art Poètica*, en què s’homologava música i eloqüència a través de la figura del mite, així com la seva acció encisadora sobre éssers animats i inanimats. Horaci reflecteix en Orfeu la figura del savi que mitjançant la paraula raonada convenç les persones que visquin en societat.

Per tant, no estem parlant només de música, sinó de paraules, d’eloqüència i de persuasió i sobretot, de simbologia. La música que Orfeu realitza amb la seva lira s’assimilaria a l’art de la retòrica que es fa evident en l’emblemàtica del Renaixement i del Barroc. Tanmateix, l’Orfeu representat en un emblema de Costalius (segle XVI) no respon al paper de músic sinó al del filòsof civilitzador (Casellas, 2008, p. 289).

Orfeu és representat per artistes arreu del món en diferents èpoques de la història. I així com la iconografia mallorquina ens ha donat exemples a bastament, de la mateixa forma els poetes han aportat la seva visió del mite.

Horaci, Orfeu, Apol·lo, la lira, l’arpa, la poesia, la musa i la música són elements, entre d’altres que, finalment, hem vist reconciliats en la poesia de Costa i Llobera i Joan Alcover. De la mateixa manera, i adoptant diferents formes, podem dir que s’han representat en la plàstica. L’Arcàdia representada per artistes plàstics mallorquins del segle XXI amb la lira com element iconogràfic i simbòlic de la música també va ser font d’inspiració en el segle XIX en un poema (fitxa 27) referit a l’Arcàdia, en el qual Costa i Llobera diu: [...] Tothom aquí s’acosti, ja sia amb lo coturne / grandiloqüent, ja sia amb lira més suau [...]. En el cas del poeta pollencí, segurament, la lira es refereix a la paraula poètica, aquesta paraula pot ser carregada, artificiosa, però si és amb la lira sempre serà més dolça.

Els artífexs del relat poètic i iconogràfic han estat els àngels, el rei David, Orfeu, Apol·lo, les muses, les al·legories i santa Cecília en menor mesura, però finalment, la que

s'ha guanyat el protagonisme gràcies a la lira i a la seva simbologia ha estat Nuredduna. Sobretot, per la transcendència que ella ha tingut dins la societat mallorquina, encara avui dia. La sibil·la ha estat representada en nombroses ocasions a través de la iconografia, tant en pintura com en escultura. Ella és un personatge que només ha inspirat els artistes locals, fet que la distingeix de la resta, és a dir, Nuredduna no ha tingut la popularitat d'Orfeu o d'Àpol·lo, per exemple, que han esdevingut personatges universals. Tan sols els artistes mallorquins l'han imaginada i l'han recreada a través de la pintura, l'escultura i la música. Només la lira seria l'atribut, l'element o el lligam que tindrien en comú Nuredduna i els altres protagonistes d'aquest treball.

Per altra part, l'heroïna del poema de Costa i Llobera, ha marcat la relació més evident o més clara entre les arts a Mallorca. Ja hem vist la gran repercussió que ha tingut a diferents àmbits, social, musical i artístic.⁸⁹ El títol del poema narratiu de Costa i Llobera, "La deixa del geni grec", no dona pistes de la co-protagonista. "La deixa" es refereix a la lira, però és alguna cosa més que un objecte, és el llegat d'una cultura. Aquesta lira apareix en diferents moments durant el poema, per exemple: "La suprema lira, la dolça lira, la lira suspesa a son costat, salvar sa lira, la gran lira, la lira d'or, la lira dels rapsodes". Per altra part, "el geni grec" es refereix a Melesigeni, però no és tan sols un home, és el representant d'aquesta cultura superior procedent de Grècia. L'instrument musical i el personatge masculí, gairebé no han estat representats en el seu context pels artistes illencs, excepció feta d'algun exemple en pintura, en què la lira apareix gravada com un element isolat (annex 2, fitxa 29).

El que realment ha arribat més i ha obert les consciències mallorquines ha estat una dona, ja sigui per la seva empenta, coratge, valentia, fermesa, dots de profeta, o pel seu caràcter salvador, de sacrifici i finalment de màrtir. Nuredduna s'ha representat de formes diverses amb la penyora que li deixà Melesigeni, la lira. No sabem mai si Costa i Llobera intuïa que l'heroïna del seu relat despertaria aquest interès social i artístic entre les generacions posteriors. El que sí és clar és que el poeta va aconseguir crear un mite

⁸⁹ Vegeu la comunicació de Bibiloni (2007), on explica com la figura de Nuredduna perviu en la cultura i la societat al llarg del segle XX. També del segle XXI a través de la música, per exemple, el videoclip *Nuredduna, àlbum conceptual*, (BLAU-DISCMEDI 2020) amb música escrita per Magí Garcías Frau i amb lletres i adaptació d'Onofre Garcías.

literari i a la vegada artístic que, tot i pertànyer al segle XIX segueix viu i mou consciències i esperances en el segle XXI.

En definitiva, i recordant els objectius que ens havíem marcat al principi d'aquest treball, podem dir que presentem el recull digital més complet d'imatges (moltes d'elles inèdites i fotografiades per mi mateixa) que representen l'arpa i la lira en la plàstica a l'illa, fins a dia d'avui. La interpretació que s'ha fet de tots els elements recopilats i la tesi a la qual s'ha arribat al final d'aquest treball és fruit de l'observació, la comparació, l'anàlisi, i la reflexió dels exemples que els artistes i escriptors han ofert a través de la iconografia musical i de la poesia. Hem focalitzat l'atenció en dues imatges, dues metàfores, dues idees, en definitiva, dos instruments musicals, l'arpa i la lira.

Hem iniciat l'estudi a l'Edat Mitjana, cercant fonts, signes, exemples que ens ajudessin a entendre els diferents comportaments simbòlics de l'arpa i la lira al llarg del temps i hem vist com en el segle XIX es produïa un fet singular. Es podia vincular la simbologia d'aquests instruments musicals i la simbologia dels personatges portadors d'aquests instruments a la idea metafòrica de l'arpa i la lira gràcies a l'obra poètica de dos escriptors mallorquins. Costa i Llobera i Joan Alcover no només han estat importantíssims per a la recuperació de la cultura i la llengua catalana sinó que a través de la seva poesia i mitjançant dos instruments musicals, l'arpa i la lira, han sintetitzat i finançat les tradicions culturals més ancestrals de la nostra història. Per una part, la cultura cristiana, a través dels àngels, de Déu, santa Cecília i altres personatges bíblics i per l'altre, la cultura clàssica, a través d'Apol·lo, Orfeu, les muses i Nuredduna, tots ells amb l'atribut de l'arpa o la lira. La seva poesia, ha aconseguit ampliar, a altres nivells, el contingut simbòlic dels cordòfons estudiats, és a dir, el significat que hem pogut extreure de les imatges poètiques que ens deixen l'arpa i la lira ens connecten a estadis de significació personals i emocionals, sensacions que qualsevol lector atent pot identificar com a seves, en algun moment de la seva vida.

Per finalitzar i concloure amb els objectius marcats en aquesta tesi, podem dir:

- S'han elaborat quatre catàlegs, dos d'ells fan referència a les representacions de l'arpa i la lira a Mallorca des de l'Edat Mitjana fins el segle XXI. Els altres dos

recullen les imatges poètiques d'aquests dos cordòfons en l'obra de Costa i Llobera i Joan Alcover.

- S'ha constatat que la iconografia mostra una evolució tipològica dels instruments, tot i que es tracta d'una evolució que es dona de les representacions plàstiques, no dels instruments reals. És a dir, l'evolució formal de l'arpa a través de la iconografia és diferent a l'evolució organològica que es produeix de l'instrument en la realitat. Per altra banda, les representacions de la lira són un compendi de tipologies diverses del cordòfon.
- Hem determinat el contingut simbòlic de les imatges de l'arpa i la lira i els personatges que en són portadors, així com el significat d'aquests instruments en el context poètic de l'obra de Costa i Alcover. A la vegada, ho hem relacionat amb representacions de fora de Mallorca i d'aquesta manera hem pogut establir comparacions, contrastos i paral·lelismes.
- S'ha relacionat el simbolisme iconogràfic dels cordòfons amb el simbolisme literari dels mots poètics "arpa" i "lira" de l'obra de Costa i Alcover, el que ens ha portat a l'estudi de la relació entre les diferents disciplines artístiques, iconografia, música i poesia.

Per acabar, hem confirmat la idea que hi ha un contingut simbòlic entre els instruments representats, l'arpa i la lira en les arts plàstiques i els personatges portadors d'aquest instruments. Hem observat que el significat d'aquests instruments es connecta amb tot un món de significats simbòlics que venen de molt lluny en el temps i que al final es poden relacionar i concretar amb la interpretació simbòlica de la poesia de Costa i Llobera i Joan Alcover. En la poesia s'amplia el camp semàntic i així el simbolisme de l'arpa i la lira passa a tenir múltiples significats i matisos diferents.

Per altra part, hem vist com el simbolisme de l'arpa i la lira en les obres literàries d'alguns escriptors estrangers coincideix sovint, o si més no, es poden establir paral·lelismes amb els significats que els poetes mallorquins han donat a aquests cordòfons en la seva poesia.

Així mateix, l'empremta de la religió cristiana, la influència de l'església que ja veiem a la iconografia, es fa evident en alguns poemes, especialment en l'obra de Costa i Llobera. De la mateixa forma, són clares les referències al món clàssic a través de les representacions d'aquests instruments en la iconografia, les quals segueixen sent una

realitat avui dia. És a dir, es dona una pervivència de motius mitològics i clàssics en l'art mallorquí actual. En canvi, tret d'alguna excepció, no es pot dir el mateix en la poesia perquè les referències a l'arpa i la lira, pràcticament han caigut en desús en l'actualitat, al menys a la poesia contemporània consultada.

Potser que, en alguns casos, les imatges dels instruments representats a Mallorca demostren unes qualitats artístiques diferents dels que hem vist fora de l'illa, moltes vegades degut al mal estat de conservació dels exemples locals. Així i tot, quan hem analitzat la iconografia dels segles XVIII i XIX hem constatat com els artistes que han treballat a Mallorca, S. Torres, R. Anckermann i G. Dardanone, han demostrat un nivell artístic comparable a qualsevol exemple vist a d'altres indrets de fora de l'illa.

Finalment, després de donar per tancat aquest treball, podem afirmar que estem davant un llegat iconogràfic digne de ser reconegut i admirat. A la vegada, s'obren les portes perquè en el futur es pugui continuar investigant, amb l'esperança que les noves troballes ampliaran i enriquiran encara més el present estudi.

Referències bibliogràfiques

Alcoberro, A., Barceló, M., Belenguer, E., Cateura, P., Deyà, M., Serra, J. (2004). *Història de les Illes Balears, II*. Edicions 62.

Alcover, M. (1998). Sibil·les, magues, druidesses. *Estudis Baleàrics, LVIII*, 29-54.

Alcover, M. (1987). Pau Lluís Fornés, un manierista del segle XX. *Caligrama: revista insular de filologia, II* (2), 289-295.

Alcover, M. (2016). *Nuredduna, el gran mite de Mallorca*. Leonard Muntaner.

Alcover, J. (1901). *Meteoros. Poemas, apólogos y cuentos*. Editorial: Luis Tasso-Juan Gili.

_____ (1951). *Obres completes*. Selecta.

_____ (1951). *Humanització de l'art*. Conferència llegida a l'Ateneu Barcelonès el 1904. Extret de les *Obres completes*. Selecta.

_____ (1976). *Antologia, poesia, assaig*. Editorial Ilustrada.

_____ (1985). *Cap al tard. Poemes Bíblics*. Edicions 62.

_____ (2000). *Jardí desolat. Antologia poètica*. La Magrana.

_____ (2006). *Poesia completa*. El Gall editor.

_____ (2009). *Cap al tard*. Grup 62.

Alegret, J. (1998). Sobre les fonts poètiques franceses de Miquel Costa i Llobera. *Estudis Baleàrics, LIX*, 23-28.

Alenyar, M. (1996). Ricard Anckermann i la música. *II Jornades musicals capvuitada de Pascua. II Trobada de documentalistes musicals*. Fundació ACA.

Alonso, A. (2014-15). *Los instrumentos musicales en el Jardín de las delicias del Bosco*. [Tesi de grau, Universidad del País Vasco].

Álvarez, J. M. (2017). La representació de Orfeo y los animales en la musivaria hispana. *Revista de Estudios Extremeños, LXXIII* (3), 2459-2478.

Álvarez, R. (1982). *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la edad media: Los cordófonos*. [Tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid].

_____ (1983). El arpa cromática en la España medieval. *Revista de musicología, VI* (1-2), 135-142.

_____ (1985). Presunto origen de la lira grabada en una estela funeraria (s. VIII aC) encontrada en Luna (Zaragoza). *Revista de musicología*, VIII, 207-228.

_____ (1989). Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad. *Revista aragonesa de musicología*, V, 41-84.

_____ (1990). Las liras prehistóricas de Luna (Zaragoza) y de Saint-Symphorien de Paule (Bretaña), testimonios de una misma tipología en el Bronce Final y en la Tène. *Archeologia musicalis*, II, 134-135.

_____ (1990). Instrumentos bizantinos en una pintura medieval del Museo Diocesano de Palma de Mallorca. *Miscelánea. De musica hispana et aliis*, 43-51.

_____ (1997). Iconografía musical y organología: un estado de cuestión. *Revista de musicología*, XX (2), 767-782.

_____ (1999). El arpa-cítara (rota): Su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental. *Revista de musicología*, XXII (1), 11-48.

Alzina, J., Blanes, C., Fiol, P., Le-Senne, A., Limongi, A., Vidal, A. (1989-1994). *Història de Mallorca*. Vol. 1-2. Editorial Moll.

Ambrosius, G., Hubbard, H. (1992) *Historia social y económica en el siglo XX*. Alianza.

Andrés, R. (1995). *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J. S. Bach*. Bibliograf.

Anglés, H. (1965). *La música en España. Historia de la música*. Labor.

Apollinaire, G. (1919). *Le Bestiaire (ou Cortège d'Orphée)*. (Trad. 2006, Joaquim Sala-Sanahuja). *El Bestiari o la rua d'Orfeu*. Lleonard Muntaner.

Argan, G. C., Fagiolo, M. (1977). *Guida alla Storia dell'arte*. Sansoni.

Argan, G. C. (1984). *El arte moderno 1770-1970*. Fernando Torres editor.

_____ (1991). *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal editor.

Aribau, B. C. (2009). *Oda a la Pàtria* (1833). Antología de poesía catalana. Educació 62.

Arnau, C. (1981). "Joan Alcover", dins *Joan Alcover. Cap el tard, Poemes Bíblics*. Edicions 62.

Arqués, R. (1987). Leopardi en Costa i Llobera i M. S. Oliver. Costa i Llobera un ejemplo de la recepción neoclásica de Leopardi. *Reduccions*, XXXVI, 71-93.

Artigues, F. (2010). El rei David amb l'arpa. Un exemple d'iconografia musical a Porreres. *Actes de les III jornades d'estudis locals*, 155-164.

Azara, P. (1992). *Imagen de lo invisible*. Anagrama.

Aznar, J. (1966). *Pintura medieval española*. Summa Artis, XXII. Espasa-Calpe.

Bachelard, G. (2003). *L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. (Trad. Ernestina de Champourcin) *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica de España.

Badia, D. (1982) *Poesia trobadoresca. Antologia*. Edicions 62.

Badia, L., Bonner, A. (1993). *Ramon Llull*. Sirmio.

_____ (2013). Nova retòrica i pràctica d'escriptura en Ramon Llull. *Quaderns d'italià, XVIII*, 79-91.

_____ (2016). Ramon Llull, la ciència del seu temps i el raonament diagramàtic. *Mot so razo*, 15.

Bahamonde, A; Villares, R. (2021). *El mundo contemporáneo. Del siglo XIX al XXI*. Taurus.

Baines, A. (1995). *Storia degli strumenti musicali*. Biblioteca Universale Rizzoli.

Ballester, J. (1989). Els goigs marians i la iconografia musical. *Recerca musicològica, IX-X*, 367-372.

_____ (1990). Retablos marianos con ángeles músicos procedentes del Reino de Aragón: Catálogo. *Revista de musicología XIII (1)*, 123-202.

_____ (1993). Iconografía musical en la pintura gótica catalano-aragonesa. *Revista de musicología, XVI (6)*, 3263-3277.

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

_____ (2000). *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó (1350-1500): Els cordòfons*. Els llibres de la Frontera.

_____ (2001). Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte. *Edades: revista de historia, X*, 147-156.

_____ (2004). La cornamusa y el pastor en la iconografía catalano-aragonesa de los siglos XIV y XV. *Revista de musicología, XX (2)*, 812-831.

_____ (2004). Representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI. *Revista catalana de musicologia*, (2), 53-61.

_____ (2005). Modelos europeos en la iconografía musical del Renacimiento catalán. *Revista de musicología*, XXVIII (2), 1123-1134.

_____ (2011). Musical Iconography in Manuscript Illuminations and Sixteenth-Century Engravings: The Case of King David Playing the Harp in Guadalupe MS 89. *The Institute of Mediaeval Music*, (2), 157-173.

_____ (2015). Música e identitat en el arte modernista catalán. El Orfeó Català y el mosaico de la Festa de la música. *Imago musicae*, XXVII, 63-90.

_____ (2018). Musical Echoes, Feelings and Emotions: Total Artwork Ideals In Late 19th-Century Paintings and Writings By Santiago Rusiñol (1861-1931). *Speculum Musicae*, XXXIX, 471-495.

Batllori, M. (1955). *Vuit segles de cultura catalana a Europa*. Selecta.

Bauer, H. (1987). *Historiografía del arte*. Paidós.

Bauzá, C. (1921). *Història de Felanitx*. Tom I. (IV toms publicats pel mateix autor).

Bauzá, J. (2003). *La Iglesia Parroquial de Santa Cruz de Palma*. Guía histórico-descriptiva. Edicions Cort.

Baschet, J. (2009). *La civilización feudal-Europa del año mil a la colonización de América*. Fondo de Cultura Económica.

Bécquer, G. A. (2006). *Rimas*. Ediciones Cátedra.

Belenguer, E. (2015). *Vida i regnat de Pere el Cerimoniós (1319-1387)*. Pagès Editors.

Beltrán, F. (1979). Sagunto. Fuentes epigráficas y literarias. [Tesi doctoral, Universidad de Zaragoza].

Bennàssar, S. (1 de febrer de 2004). La pintura d'El Bosco inspira el nou llibre de poemes de Vidal Ferrando. *Diari de Balears*.

Bennàssar, L. (2018). *Iconografía musical a la pintura medieval mallorquina: el cas dels àngels músics*. [Memòria del treball de fi de grau, Universitat de les Illes Balears].

Bermejo, E. (1980). *La pintura de los primitivos flamencos en España I-II*. Instituto Diego Velázquez.

Bermudo, J. (2009). *Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 1555)*. Editorial Máxtor.

Bernabé, A. (2002). Orfeo, de personaje del mito a autor literario. *Itaca: quaderns catalans de cultura clàssica*, XVIII, 61-78.

Bibiloni, M. A. (2007). La pervivència de Nuredduna en la cultura i la societat al llarg del segle XX. *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*, 297-314. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Blanes, C., Marimon, A. (1998). *Història de Mallorca*. Vol. 3. Editorial Moll.

Blázquez, J. M. (1983). Las liras de las estelas hispánicas de finales de la edad de bronce. *Archivo español de arqueología*, LVI, 147-148.

Blecua Morales, S. (2012). *La lira en el mito de Orfeo y Eurídice. Un análisis crítico de la lira en la iconografía musical de Pedro Pablo Rubens*. [Màster, Universidad Rey Juan Carlos].

Bogdan, R., Taylor, S. J. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Paidós.

Bonastre, F. (2002). El arpa y la cítara: la relación entre Verdaguer y Pedrell. *Anuario musical*, LVII, 229-240.

Bonner, A. (1988). *Ramon Llull: Vida, pensament i obra literaria*. Empúries.

_____ (2012). *L'art i la lògica de Ramon Llull*. Col·lecció Blanquerna, 9.

Bordas, C. (1984). Instrumentos españoles de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid. *Revista de musicología*, VII (2), 301-334.

_____ (1989). Origen y evolución del arpa de dos órdenes. *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, V (2), 85-117.

_____ (1994). Bibliografía sobre iconografía musical española. *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical I*, 9-56.

_____ (1999-2001). *Instrumentos musicales en colecciones españolas*. Centro de Documentación de Música y Danza / INAEM, Ministerio de Educación y Cultura.

Bordas, C., De Vicente, A. (2005). Recopilación bibliográfica de iconografía musical española. *Music in Art*, XXX (1-2), 205-227.

Borrajo, E., Calvo Manzano, M^a. R^a., Linaje A., Maldonado, M., Villanueva, C. (1999). *El arpa románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural*. ARLU Ediciones.

Borràs, L., Malé, J. (2010). Poètiques catalanes del segle XX. *Estudis Romànics*, XXXII, 427-551.

Bosch, M. C. (1997). Presència i vivència dels clàssics en Miquel Costa i Llobera. *Estudis de llengua i literatura en honor a Joan Veny* (1), 189-207.

_____ (2007). Realitat i ficció a "Lálage" de Joan Alcover. *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*, 187-201. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Brontë, E. (1990). *Poemas*. (Trad. Rosa Castillo). Colección Torreznos.

Brotos, M. M. (2000). *Escultures de Palma*. Edicions El far.

Brown, H. M., Lascelle, J. (1972). *Musical Iconography: A Manual for Cataloguing Musical Subject in Western Art Before 1800*. Harvard University Press.

Brown, H. M. (1983). *The Trecento Harp. Studies in the Performance of Late Medieval Music*. Cambridge University Press.

Burckhardt, J. (2004). *Die Kultur der Renaissance in Italien*. (Trad. Fernando Bouza, Juan Barja). *La Cultura del Renacimiento en Italia*. Escelicer.

Byron, L. (2017). *Lord Byron Poetry Collection*. Independently Published.

Cabré, LL. (2006). Orfeu a "Lo somni": el gust per la poesia. *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 50, 249-270.

Calderón de la Barca, P. (1634). *El divino Orfeo. Auto sacramental*.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-divino-orfeo->

Calvo-Manzano, M. R. (1997). El arpa en la iglesia durante el período barroco español. *Boletín de bellas artes*, XXV, 107-158.

_____ (2000). *El arpa en la Biblia*. Fundación Arpista Ludovico. (ARLU).

_____ (2003). *El arpa en Valencia*. Fundación Arpista Ludovico. (ARLU).

Calvo, M. (2011). Garcilaso y la música. *Fundación Garcilaso de la Vega*, 1-5.

Camacho, E. (2014). El método iconográfico en el estudio del arpa en la Nueva España. *Cuadernos de iconografía musical*, I (1), 105-124.

_____ (2015). El arpa en las decoraciones del mobiliario novohispano de Villa Alta de San Idelfonso, Oaxaca. *Cuadernos de iconografía musical*, II (2), 123-134.

Camps, J. (2007). "Després, l'oblit d'immerescut silenci": Notes sobre la recepció de l'obra de Miquel Costa i Llibera i de Joan Alcover entre 1947 i 1954. *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*, 49-70. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Camps i Fabrés, A. (1894). *Poesies*. Il·lustració catalana.

Cantarellas, C. (1977-1978). Raixa, una ampliació de la idea de la villa italiana en Mallorca. *Mayurka: revista del departament de Ciències històriques i Teoria de les Arts*, XVII, 79-83.

_____ (1979). Una aproximació a la pintura mallorquina del segle XIX y su entorno. *Revista d'Estudis Històrics*, 621-642

_____ (2003). Ramon Llull en l'art i la cultura del segle XIX. *Randa*, LI, 31-49.

_____ (2005). *La pintura a les Balears en el segle XIX*. Documenta Balear.

Capellà, S. (2007). Aproximació a la lectura de M. Costa i Llobera i Joan Alcover en les citacions del Diccionari català-valencià-balear. *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*, 71-87. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Capó, J. (1973-74). Una pintura de Jaume Blanquer el Retaule Major de Sant Felip Neri de Palma. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'Estudis Històrics*, XXXIV, 345-349.

Caraballo, L. G. (2021). *Arpa invisible*. Reseñas, Diana Guemarez Cruz.

Carbonell, M., Casanoves, M. A., Company, A., Cuesta, M., Deia, M., Fullana, P., Marimon, A., Molina, R. (2004). *Història de les Illes Balears*. III. Edicions 62.

Carbonell, M., Buades, M. (2004). Al servei de la societat burgesa: el segle XIX. *Història de les Illes Balears*, III. Edicions 62.

Carbonell, X. (1986). Els instruments musicals del Betlem de l'Església de la Sang. Palma: *Estudis Baleàrics*, 10-36.

_____ (1995) *Iconografía musical. La Catedral de Mallorca*. Editorial Olañeta, 312-326.

_____ (2004). *La Imatge de la música en les Illes Balears*. Editorial Olañeta.

Carmona Muela, J. (2003) *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Istmo

Carralero, M. J. (2015) *Valoración patrimonial del arpa como instrumento y símbolo de la cultura*. [Tesi doctoral. Universidad de la Coruña].

Casellas, M. P. (2008). Orfeo como símbolo de la elocuencia y la civilización. Un estudio desde la emblemática. *Cuadernos de arte*, XXXIX, 285-299.

Cassirer, E. (1967) *Essay on man*. (Trad. Eugenio Imaz) *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura económica de España.

Castellanos, J. (2007). Joan Alcover i els corrents poètics del Modernisme. *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*, 155-175. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Castellet, J. M., Molas, J. (1979). *Antologia general de la Poesia Catalana*. Edicions 62.

Castello, L. (2019). *La lira como mito y símbolo en la antigua Grecia*. [Màster, Universidad Politécnica de Valencia].

Cateura, P. (2002). *Jaume II i les ordinacions de l'any 1300*. Consell de Mallorca, Departament de Cultura.

_____ (2005). *Mallorca en el segle XIV*. El Tall.

Cattermole, C. (2014). *La Divina Comedia a contrapelo. El dantismo alegórico de Peter Weiss*. [tesi doctoral, Universitat Complutense de Madrid].

Cazurra, A. (2002). The symbolism of the Muses of the Palau de la Música Catalana. *Music in Art, XXVII*, 116-12.

Chevalier, J. (2000). *Diccionario de símbolos*. Herder.

Cifre, B. (1999). *Costa i Llobera i el món clàssic*. [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona].

_____ (2001). *La deixa del geni grec. Miquel Costa i Llobera*. Edita Fundació Rotger-Villalonga.

Cirlot, J. E. (2004). *Diccionario de símbolos*. Siruela.

Collins, C. (2000). *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*. Cambridge University Press.

Clark, J. (2001). Lyre. *Grove Music Online*.

Codina, F. (2003). Verdaguer y Baudelaire, cara a cara: "Lo cornamusaire", una réplica de "Le vieux saltimbanque". *Verdaguer, un genio poético*, 141-152.

Coleridge, S. T. (1997). *The Complete Poemes*. Penguin Classics.

Coll, B. (1975). *Pintura gòtica. Catedral de Mallorca*. Serie monografías. Editorial Pedro Ripio.

Cooper, J. C. (2004). *Diccionario de símbolos*. Ediciones Gustavo Gili.

Coromines, J. (1980). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Curial Edicions.

Coromines, M. J. (2001-2002). *Pau Fornés o l'exuberància del color i la forma. Pau Lluís Fornés, obres 1954-2001*. Casal Solleric, 21-24.

Cortès, F. (2005). Poesía, imagen y música en los libretos de Apeles Mestres. *Revista de musicología, XXVIII* (2), 1301-1334.

_____ (2010). Joan Maragall. Una poesia feta música. *Catalunya música: Revista musical catalana*, (314), 32-33.

Costa i Llobera, M. (1943). *Tradicions i fantasies*. Les Illes D'or.

_____ (1943-1976-1987). *Tradicions i fantasies*. Editorial Moll.

_____ (1972). *Antologia lírica*. Editorial Moll.

_____ (1947-1994). *Obres completes*. Editorial Selecta.

_____ (1982). *Horacianes i altres poemes*. Edicions 62.

_____ (2004). *Poesia completa*. El Gall Editor.

_____ (2005). *Antologia poètica*. Hora Nova.

Cremades, F., Felguera, M. Turina, J. M. (1982). *Guía para el estudio de la Historia del Arte*. Cátedra.

Dabrio, M. T. (1993). Los instrumentos musicales en la pintura andaluza. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 421-429.

Davidson, Cl. (2002). *Iconography: A checklist of some useful sources for scholars and students of medieval art and drama*. Western Michigan University.

Del Rey Cabero, E. (2012). "Armónica cintura": simbología musical en el poema Cítara mía de Gonzalo Rojas. *Taller de letras, LI*, 131-149.

De Sevilla, I. (2004). *Etimologías de San Isidoro de Sevilla*. (Trad. José Oroz, Manuel A. Marcos). Biblioteca de Autores Cristianos.

Dolç, M. (1954). El color en la poesia de Miquel Costa i Llobera. *Estudis Romànics, IV*, 1-94.

_____ (1973). Romanitat de Miquel Costa i Llobera. *Lluc, 630*, 6-8.

Domenge i Mesquida, J. (1995). *Tres siglos de obras en la Catedral (s. XIV-XVI). La Catedral de Mallorca*. Editorial Olañeta, 23-36.

_____ (1997). L'obra de la Seu: el procés de construcció de la Catedral de Mallorca en el tres-cents. *Institut d'Estudis Baleàrics*.

Domínguez, M. (2015). *La colección de escultura clásica del Cardenal Despuig*. [Tesi doctoral, Universitat Autònoma Barcelona].

Donet, L. (2019). *Iconografía del rei David*. [tesi doctoral, Universitat de València]

Dorfles, G. (1972). *Símbolo, comunicación y consumo*. Editorial Lumen.

Duarte, J. E. (1998). El divino Orfeo de D. Pedro Calderón 1634-1663. [Tesi doctoral, Universidad de Navarra.

Durán, M., Marimón, A. (2004). *Del segle XVIII borbònic a la complexa contemporaneïtat. Història de les Illes Balears. III*. Edicions 62.

Durliat, M. (1960). Le portail du Mirador de la Cathédrale de Palma de Majorque Pallas (*Annales publiées par la faculté de Lettres de Toulouse*) IX (2), 245-255.

_____ (1989). *L'Art en el Regne de Mallorca*. Editorial Moll.

Eiximenis, F. (2003). *Libre dels àngels. Àngels i demonis*. (Trad. Sadurní Martí). Quaderns Crema.

Eliade, M. (1983). *Imágenes y símbolos*. Taurus.

Esteban Lorente, J. F. (2002). *Tratado de Iconografía*. ISTMO.

Esteve, J., Menzel, C. (2002). Iconografía musical de los siglos XIV y XV en la Catedral de Mallorca. *Music in Art*, 68-77.

Esteve, V. (2012). Les al·legories musicals en l'edició impresa de la màscara reial: nous models iconogràfics en els gravats catalans de la segona meitat del segle XVIII. *Revista catalana de musicologia*, V, 53-69.

Ferguson, G. (1956). *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Emecé.

Ferrà, M. (2004). *Palma a peu: ciutat passa a passa*. Editorial Moll.

Ferrà, M. (12 de gener de 2005). Una arqueta àrab (1576). *Diari de Balears*.

Forssmann, A. (2018). Descubierta un arpa griega de las más antiguas, en una tumba al suroeste de Rusia. *Historia. National Geographic*.

https://historia.nationalgeographic.com.es/a/descubierta-arpa-griega-mas-antiguas-tumba-suroeste-rusia_12962

Forteza, M., Ortiz, C. (2017). Iconografía musical de la Catedral de Mallorca. Estrategias de divulgación. *Ministerio de Economía y Competitividad*, 219-260.

Franklin, J. C. (2006). The wisdom of the lyre: Soundings in Ancient Greece. Cyprus and the Near East. *Studien zur Musikarchäologie*, V.

_____ (2016). Kinyras, The Divine Lyre. *Hellenic Studies Series*, LXX.

Freixa, M. (1991). *Introducción a la Historia del Arte*. Barcanova.

Fromm, E. (2016). *Le langage oublié*. Petite Bibliothèque Payot.

Gambús, M. (1987). El trabajo artístico en Mallorca durante los siglos XVI y XVII. *BSAL*, 157-172.

Gambús, M. (2008). L'obra de l'escultor Joan de Sales a Mallorca (1535-1538). Nover aportacions. *BSAL*, 255-280.

Gámez, J.M. (2017). La iconografía del pecado en la obra bosquiana. Anejos de estudios clásicos medievales y renacentistas. *Revista Historias del Orbis Terrarum*, XIII, 99-161, p. 126.

Gayá Nuño, J. A. (1964). *Pintura europea perdida por España. De Van Eyck a Tiépolo*. Edición Espasa Calpe.

Galdeano Aguirre, E. (2011). "El arpa de David", de Mira de Amescua. *Publicaciones de la Universidad de Navarra*, 195-207.

Galbís López, V. (1995). Aportaciones a la iconografía musical de la pintura renacentista valenciana. *Ars Longa. Cuaderno de Arte*, 57- 67.

Galán, A. (2008). Las arquetas de trovadores, canciones, música y amor. Desde Bagdad, a los trovadores medievales, pasando por Córdoba. *Revista de Arte, Arqueología e Historia*, XVIII, 77-106.

Garcés, T. (1974). L'Alcover d'Antoni Comas. *Serra d'Or*, (175), 77-78.

García, F. (2012). David músico. *Revista digital de Iconografía Medieval*, IV (8), 11-25.

García Gual, C. (1997). *Diccionario de mitos*. Planeta.

García, J. (1973). Castell de Santueri, Puig de Sant salvador. *Rutes amagades de Mallorca*, LIX.

Gombrich, E. (1950). *The Story of Art*. (Trad. 1980, Rafael Santos Torroella). *Historia del Arte*. Alianza.

Gombrich, E. (1972). *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*. (Trad. 2001, Remigio Gómez Díaz). *Imágenes Simbólicas. Estudios en el Arte del Renacimiento*. Editorial Debate.

Gómez Muntané, M. C. (1979). *La Música en la Casa Real Catalano-aragonesa (1336-1432)*. Antoni Bosch.

_____ (1980). *La música medieval*. Dopesa.

_____ (2010). El papel de la música en *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1590). *Tirant*, XIII, 27-38.

González de Buitrago, A. (1997). Los ancianos del Apocalipsis: Representaciones musicales en la fachada meridional de la Catedral de León. *Revista de musicología*, XX (2), 783-796.

González Dábrio, M. T. (1993). Los instrumentos musicales en la pintura andaluza. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI (11), 421-429.

González, I. (2009). Los ángeles. *Revista digital de iconografía medieval*, I (1), 1-9.

González-Gutiérrez, L. (2017). La poesía y sus recursos literarios como metodología cualitativa. *Enfermería cuidados humanizados*, 6. Universidad Santo Tomás.

González, R. (1998). Representaciones musicales en la iconografía medieval. *Anales de historia del Arte*, 67-96.

González, R. (2001). *El mito de Orfeo y Eurídice en la literatura grecolatina hasta la época medieval*. [Tesi doctoral, Universidad de Oviedo].

Goulaki-Voutira, A. (2018) Conventions, Formulae and Observable Reality in Ancient Music Imagery. *Music in Art*. XLIII (1-2), 185-208.

Gratacós, M. (2007). La música a Verdaguer, Verdaguer i la música. *Anuari Verdaguer*, XI, 599-627.

Grimal, P. (1994). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.

Groud, D. J., Palisca, C. (2004). *Historia de la música occidental*. II. Alianza.

Guaramato, C. L. (2018). Métodos y técnicas utilizados en la investigación cualitativa, 1-8. Universidad Bicentnaria de Aragua.

Guasteví, S. (2019). La Iconografía Musical a Menorca del segle XVIII a principis del segle XX. *Revista Catalana de Musicologia*, XII, 195-221.

Gudiol, J. (1955). *Pintura gótica*. *Ars Histanae*. Vol. IX. Plus Ultra.

Guerra, M. (1978). *Simbología románica*. *El cristianismo y otras religiones en el arte románico*. Fundación universitaria española.

Guerrero, G. (1997). *Teorías de la lírica*. Fondo de Cultura Económica.

- Guilles, R. (1943). Le symbolisme dans l'art religieux. *Bulletin Monumental*, CII (2), 299-300.
- Hauser, A. (1985). *The Social History of Art*. (Trad. A. Tovar i F. P. Varas-Reyes) *Historia social de la literatura y del Arte*, 3. Editorial labor.
- Hegel, G. (1989). *Vorlesungen über die Ästhetik*. (Trad. Alfredo Brotons Muñoz) *Lecciones sobre la Estética*. Akal.
- Homer. (1913). *Himnes Homèrics*. (Trad. Joan Maragall). Institut de la Llengua catalana.
- Homer. (2003). *Ilíada* (Trad. Luis Segalá y Estalella). Edició Espasa.
- Horaci, Q. (1777). *El arte poética de Horacio o epístola a los Pisones*. (Trad. Tomás de Iriarte).
- Horaci, Q. (1974). *Epístolas (Libro I-II) y Arte poética*. (Trad. T. Herrera Zapién). Universidad Autónoma de México.
- Hornbostel, E., Sachs, C. (2013). The Sachs-Hornbostel Classification System of Musical Instruments (Trad. José Pérez de Arce, Francisca Gili). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales. *Revista musical chilena*, 42-80.
- Insausti, G. (2004). El arpa y el ave: dos símbolos románticos de la poesía del exilio de Cernuda. *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, XX (1), 63-93.
- Ivanov, V. V. (1999). An Ancien Name of the Lyra. Program in Indo European Studies.
- Jensen, S. (1993). Descripción y construcción de la fídula en ocho, el salterio y el arpa salterio. Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: su reconstrucción y la música de su tiempo. *Fundación P. Barrie*.
- Koter, D. (2013). Musical symbols: The symbiosis of Religious and Secular Themes in Art Heritage. *Musicological Annual*, L (2).
- Lacasta, J. (1992). Los ángeles músicos de la capilla gótica de San Victorián. *Revista aragonesa de musicología*, VIII (2), 109-156.
- Lahera, A. (2008). Un ensayo inédito de Bartomeu Forteza: La poesia d'En Joan Alcover. *Revista de Filologia Romànica*, XXV, 267-300.
- Lamaña, J. M. (1969). *Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona: ensayo musicológico sobre el techo de una capilla*. Instituto Espanyol de Musicología.

_____ (1973). *Los instrumentos musicales en la España medieval sucinto ensayo de clasificación cronológica*. Delegación de Servicios de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona.

_____ (1981). *Els instruments musicals en un tríptic aragonès de l'any 1390. Recerca musicològica*. Universitat Autònoma Barcelona.

Lawergren, B. (2004). Etruscan musical culture and its wider Greek and Italian context. *Etruscan Studies*, 10.

_____ (2005). Two lyres from Ur. Maude de Schauensee. *Bulletin of American Schools of Oriental Research*, 81-82.

Le Barbier, E. (1997). Iconografía musical en el Románico de Cantabria: Cervatos. *Revista de musicología*, XX (2), 797-808.

León Domínguez, E. (1986). Los instrumentos musicales en la obra poética de Rubén Darío. *Anales de literatura hispanoamericana*. Vol. 15. Universidad Complutense de Madrid.

Llabrés, M. R. (2009). *Himnes Homèrics*. Edicions del Salobre.

Llompart, G. (1977-1978). *La pintura medieval mallorquina*. Vol. 3. Luis Ripoll editor.

Llompart, G., Palou, J^a. M^a. (1988). *Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca*. Caixa de Balears, "Sa Nostra".

_____ (1995) *La escultura gòtica. La Catedral de Mallorca*. 53-74. Editorial Olañeta.

Llompart, J. M^a. (1964). *Joan Alcover (La història d'un home)*. Gràfiques Miramar.

_____ (1987). *Els Poetes de l'Escola Mallorquina*. Editorial Moll.

_____ (1996). *Els Nostres Escriptors*. Editorial Moll.

Llovet, J. (4 de novembre del 2008). Els vostres clàssics. El llegat mallorquí. *El País. Quadern*, 7.

Llull, R. (2016). *Llibre d'Evast e Blaqueria* (A cura d'Albert Soler i Joan Santanach). Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

López, M. (2005). *Defalliment* (Memòries de Miquel Costa i Llobera). El Gall.

López-Peláez, M. P. (2008). Orfeo como símbolo de la elocuencia y la civilización. Un estudio desde la emblemática. *Cuadernos de Arte*, XXXIX, 285-299.

Mâle, E. (1927). Arts et artistes du moyen âge. *Bulletin Monumental*, tome 87.

- Maragall, J. (1913). *Himnes Homèrics*. Institut de la Llengua Catalana.
- Marchesin, I. (2012). Verbum Christi: Musical Iconography in the St Albans Psalter. *Current Research and Perspectives*, 135-158.
- Maas, M. (2001). Lyre. *Grove Music Online*.
- Mathieu, P. L. (1990). *La génération symboliste 1870-1900*. Edición Skira S.A.
- Mckinnon, J. (1987). *Music in Early Christian Literature*. Cambridge University Press.
- Medina, P. (2006). *Història de l'Art*. Columna.
- Menzel, C., Esteve, J. (2002). Iconografía musical de los siglos XIV y XV en la Catedral de Mallorca. *Music in Art, XXVII* (1-2).
- Menzel, C. (2012). El Portal del Mirador de la Catedral de Mallorca: Noves perspectives iconogràfiques. *Revista Catalana de Musicologia*, (5), 15-29.
- Metge, B. (1399). *Lo somni*. (Trad. 2003, Lola Badia). Quaderns Crema.
- Michels, U. (2002). *Atlas de Música I-II*. Alianza.
- Mir, G. (1975). Sobre el concepte d'Escola Mallorquina. *Randa, I*, 129-152.
- Mira, J. F. (2004). *Evangelis i Llibre de l'Apocalipsi*. Editorial Proa.
- Miralles, C. (23 de setembre de 2004). Sobre la plenitud poètica de Costa i Llobera. *Avui Cultura*, 4.
- Mirimonde, A. P. (1975). *L'Iconographie Musicale sous les Rois Bourbons*. Editorial J. Picard.
- Molas, J. (2007). Presentació de la "nova" literatura mallorquina a l'Ateneu de Barcelona (1904). *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*, 31-48. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Molina, F. (1997). Pensando en los mitos de la música. *Revista de ciencias de las religiones*, (2), 99-106.
- _____ (1997). Orfeo músico. *Cuadernos de Filología clásica*. Estudios griegos indoeuropeos, (7), 287.
- _____ (1998). *Orfeo y la mitología de la música*. [Tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Montaner de, P. (2006). Felip V identificat a Mallorca amb Alexandre Magne. Separata de Cicle e Conferències. *Entorn de l'Art, II*.

- Montero, M. P. (1986). Homero y la música. *Memorias de historia antigua*, IX, 195-211.
- Montoliu de, M. (1922). *Manual d'història crítica de la literatura catalana moderna*. Editorial Pedagógica.
- Montserrat, M. (1989). *La Bíblia de Montserrat*. Editorial Casal i Vall S.A.
- Morey, A., Llabrés, J., Pascual, A. (2011). Les tècniques per a l'aprofitament de l'aigua en les possessions mallorquines. *Estudis d'història agrària*, (23), 117-136.
- Morpurgo-Tagliabue, G. (1971). *La Estética Contemporánea*. Editorial Losada.
- Moyà, Ll. (1949). *La Bona Terra*. Editorial Moll.
- Müller, M. (2015). Iconography and Symbolism. *A Companion to Ancient Egyptian Art*, V, 78-97. Melinda Hartwig Editora.
- Mulet, M. (1948). *Arpa suave*. Talleres de semana gráfica.
- Mulet, P. A. (1955). *Museos de la Catedral*. Guías de la Seo de Mallorca, 27-28.
- Nicolás, D. (1993). Hipótesis sobre la utilización iconográfica de la lira y el arpa en las artes plásticas en el siglo XIX: Neoclasicismo y Romanticismo cristiano-medieval. *Verdolay: Revista del Museo de Murcia*, (5), 235-238.
- Nicolau, J. (2002). *L'església parroquial de Santa Creu de Palma. Guia Històrico-Descriptiva*. Edicions Cort.
- Nebreda, L. (2017). La arqueta de Palencia: Aportaciones de la Documentación a un estudio sobre una pieza artística. *Actas de las I jornadas de estudiantes de Ciencias de la Documentación*, 79-87.
- Ocampo, E., Peran, M. (1991). *Teorías del arte*. Editorial Icaria.
- Oliver, M. D. S. (1988). *La literatura en Mallorca*. L'Abadia de Montserrat.
- Ortolà, M. A., Pardo, J. M. (1994). *La Sala de las Cariátides. Ricard Anckermann*. Gráficas Miramar.
- Ovidio, P. (2002). *Las Metamorfosis* (Trad. Ana Pérez Vega). <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz361>
- Panofsky, E. (1939). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. (Trad. 2001) *Estudios sobre iconología*. Alianza.
- _____ (1927). *Die Perspektive Symbolische Form*. (Trad. 1999) *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Editorial Tusquets.

Pascual, J. I. (2012). *El arpa en Canarias: aspectos históricos, interpretativos, compositivos, docentes, artísticos y organològics*. [Tesi doctoral, Universidad de la Palmas de Gran Canaria. Escuela de arquitectura].

Paz, O. (2005). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica. México.

Perea, M. P. (2007). Noves dades sobre les relacions entre M. Costa i Llobera i A. M. Alcover. *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*, 387-427. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Perelló, M. A. (1986). La festa barroca a la Mallorca del segle XVII. *Revista d'Història moderna*, VI, 71-82.

_____ (2000). *La veu de l'inefable. Antologia poètica*. La Magrana.

_____ (2003). *Un vol d'inefable poesia*. Espiral Maior.

_____ (2004). *Antologia poètica de Miquel Costa i Llobera i Joan Alcover*. Edició M. A. Perelló.

_____ (2005). *Joan Alcover i Maspons: el poeta colpit per la dissort*. Pissarra.

_____ (2005). *Els poetes de l'Escola Mallorquina*. Hora Nova.

_____ (2006). *Poesia completa de Joan Alcover*. El Gall editor.

_____ (2011). *La veu de l'inefable*. Editorial Editrana.

Perpiñá, C. (2011). Los ángeles músicos. Estudio de tipos iconográficos de la narración evangélica. *Anales de Historia del Arte*, 1, 397-411.

Pizà, A. (2000). *Francesc Guerau i el seu temps*. Institut d'Estudis Baleàrics.

_____ (2001). *Antoni Lliteres: Introducció a la seva obra*. Editorial Documenta.

Pla, J. (2009). *Joan Alcover (1858-1926): (extret d'Homenots, tercera sèrie)*. Leonard Muntaner.

Plató. (1992). *República. Llibre VII* (Trad. C. E. Lan). Editorial Gredos.

_____ (2014). *Fedón*. (Trad. C. García). Editorial Gredos.

_____ (2016). *Timeo*. (Trad. J. M. Pérez). Alianza.

Plutarc. (2016). *Obras Morales y de costumbres (Moralia)* (Trad. M. Valverde). Editorial Gredos.

Pons, A. (1991). *Intromissió*. Empúries.

Pons i Marquès, J. (1954). *Ideari de Joan Alcover*. Editorial Moll.

Pons, D. (2007). Miquel Costa i Llobera i Joan Alcover entre els dos segles. *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*, 13-30. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Pons, M. (2004). Joan Alcover. Contra l'anestèsia moral. *Serra d'Or*, (538), 23-27.

_____ (2004). *Els poetes insulars de postguerra i Miquel Costa i Llobera*. Edicions Cala Murta.

_____ (2007). Tradició i vigència de Joan Alcover i Miquel Costa i Llobera. *Joan Alcover i Miquel Costa i Llobera i el llenguatge estètic del seu temps*, 5-10. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

_____ (2007). Defensa de la tesi doctoral d'Isabel Graña "Els poetes de l'Escola Mallorquina i l'Associació per la Cultura de Mallorca". *Estudis Romànics*, XXIX, 605-607.

Porras, F. (2007). La pervivencia del mito de Orfeo en la iconografía del rei David: origen, significación simbólica y aproximación organológica. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XVI (32), 301-332.

Post, Ch. R. (1930). *History of Spanish Painting*. Vol. II. Harvard University Press.

Querol, V. W. (1964). *Poesías*. Espasa-Calpe.

Rault, Ch. (2004). Aspectos de la relación entre Iconografía medieval y práctica interpretativa. *Revista catalana de musicología*, II, 11-19.

Remnant, M. (2002). *Historia de los instrumentos musicales*. Edicions Robinbook.

Rensch, R. M. (1964). *Symbolism and Form of the Harp in Western European Manuscript Illuminations of the Ninth to the Sixteenth Century*. [tesi doctoral, University of Wisconsin].

Restani, D. (1995). *Musica e mito nella Grecia antica*. Il Mulino.

Revilla, F. (2007). *Diccionario de iconografía y simbología*. Ediciones Cátedra.

Riera Picó, P. (2019). *Estudi i comparació de Poesies (1885) i Poesies (1907), de Miquel Costa i Llobera*. [Treball de fi de grau, Universitat de les Illes Balears].

Rimmer, J. (1969). *The Iris Harp*. Iris Life and Culture, 16. Mercier Press.

Rio Torres-Murciano, A. (2014). Monstrare Lyra Veteres Heroas (Stat., Ach., I, 118) Música y épica de Homero a Estacio. *Anuario del centro de estudios clásicos*, 185-198.

Rios, K. (2002). Iconografía musical del País Vasco. Una tabla flamenca del Museo de Bellas Artes de Bilbao. *Revista de musicología*, XXV, 9-44.

Ripa, C. (2007). *Iconologia I-II*. Editorial Akal.

Ripoll, L. (1981). *Las Baleares y sus pintores. 1836-1936*. Ediciones L. Ripoll.

Ripoll, M. I. (2007). Els símbols lul·lians al poema "Miramar" de Costa i Llobera: mostra d'un text programàtic. *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*, 427-439. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Robledo Estaire, L. (2007). El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: Iconografía y literatura a la sombra de San Agustín. *Studia Auria*, I, 1-27.

_____ (2012). La música, intermediaria entre el saber humano y la piedad. "La Alegoría de las artes liberales" de Miguel March (ca 1633-1670). *Revista catalana de musicologia*, V, 31-51.

Rodríguez, E. (1994). El influjo de la figura de Orfeo en la iconografía de David músico. Helmántica: *Revista de filología clásica y hebrea*, XLV (136-138), 331-338.

Rodríguez López, M. I. (2004). Iconografía de Apolo y las Musas en el arte antiguo y su pervivencia en el arte occidental. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XIII (26), 445-487.

_____ (2016). Canto y encanto. Iconografía de Orfeo de Gluck a Moreau. *Eikon Imago*, V (2), 175-202.

Roessli, J. M. (2008). Imágenes de Orfeo en el arte judío y cristiano. *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, I, 179-226.

Roman, J. (2005). Els jardins de Raixa. (*Biblioteca de la Societat Arqueològica Lul·liana*) BSAL 61, 197-212.

Romani, M. M. (2017). Hermes the Craftsman; the Invention of the lyre. *Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, XX, 5-22.

Rosselló, R., Parets, J. (2004). *Notes per a la Història de la Música a Mallorca*. 4 vol. Col·lecció MÚSICA.

Rostirolla, G. (2010). Pier Leone Ghezzi, disegnatore di antiche lyra: un excursus tra antiquaria organologia, musicografia e mito. *Music in Art*, XXXV (1-2), 157-199.

Rubió i Ors, J. (2006). *Lo Gaiter del Llobregat*. Edicions 62.

S. A. (1996). *Gran enciclopèdia de la música i l'escultura a les Balears*. Grup Serra.

Sabater, T. (2002). *La pintura mallorquina del segle XV*. Edicions UIB.

- Sachs, C. (1980). *Storia degli strumenti musicali*. Arnoldo Mondadori. Editorial SPA.
- Safranski, R. (2015). *Goethe. La vida como obra de arte* (Trad. Raúl Gabás). Tusquets Editores.
- Salvador, J. M., Perpiñá, C. (2014). *Exaltata super choros angelorum*: musical elements in the iconography of the coronation of the Virgin in the Italian trecento painting. *Music in Art*, XXXIX (1-2), 61-87.
- Sampol, G. de la S. T. (2007). Les desolacions bíbliques de Miquel Costa i Joan Alcover. *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics dels seu temps*, 141-155. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Sanclemente, R. (2016). Amor Docet Musicam: The Construction Iconographic topic. *Cuadernos de Iconografía*, III (2), 7-39.
- Santos Otero, A. (1996). *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Seguí, M. (2000). *El Modernisme en les Illes Balears. Govern de les Illes Balears*. Conselleria d'Obres Públiques, Habitatge i Transport.
- Silva, N. (2010). Un ejemplo excepcional de marfil pintado nazarí. *Anales de la Historia*, XX, 29-49.
- Soldevila, F. (2008). *Jaume I El Conqueridor*. Editorial Base.
- Soldevila, Ll. (2004). *Miquel Costa i Llobera i Joan Alcover. Classicisme i Modernitat*. Institut d'Estudis Baleàrics.
- Sunyer, M. (2007). El símbol de l'arpa en la poesia de Costa i Llobera. *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*, 439-453. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Sureda, J. (1977). *El gòtic català. Pintura*. Vol. I. Hogar del libro.
- Sureda i Blanes, J. (1999). *Entorn de Miquel Costa i Llobera*. Editorial Moll.
- Steger, H. (1961) *David Rex et Propheta*. Verlag Hans Carl.
- Stevenson, R. (1958). *Music Before the Classic Era*. Macmillan.
- _____ (1960). *Spanish Music in the Age of Columbus*. Martinus Nijhoff.
- _____ (1961). *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. University of California Press. (Trad. 1993, M^a Dolores Cebrián de Miguel). *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Alianza.

Taine, H. (1994). *Philosophie de l'art*. (Trad. Raimond Dumay) *Filosofía del arte*. Editorial Porrúa.

Taylor, Z., Casal, R. (1993). Las arpas del Pórtico de la Gloria. Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo. *Fundación Pedro Barrié de la Maza*, 353-382.

Tatarkiewicz, W. (1991-2004). *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700*. Ediciones Akal, S. A.

The New Grove Dictionary of Music Instruments. (1984). Vol. 3. Stanley Sadie.

Theros, X. (2004). *Burla, escarnio y otras diversiones. Historia del humor en la Edad Media*. Ediciones La tempestad.

Thomàs, J. M^a, Parets, J. (1982). *Breu història musical de Mallorca*. Editorial Luis Ripio.

Tomassini, G. (2009). La lira en el mito. *Quinto Coloquio Internacional: Mito y Performance*, 1-12.

Torrens, R. (2002). *Verdaguer, Un poeta per a un poble*. Eumo Editorial.

Torres Gost, B. (1936). *Mn. Costa i Llobera. Assaig biogràfic*. Editorial: Impremta Mossèn Alcover.

Torres-Murciano, A. (2018). La lira de Aquiles. Educación, música y guerra en la época flàvia. *Revista de filología clásica*, 181-198.

Tous, M.(2007). L'arbre, correlatiu objectiu del poeta a "Desolació" de Joan Alcover. *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*, 245-255. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Urgell, R. (2000). *El regne de Mallorca en el segle XV*. El Tall.

Valriu, C. (2007). De la tradició popular al mite romàntic. *Joan Alcover, Miquel Costa i Lloberta i els llenguatges estètics del seu temps*, 453-463. Publicacions de l'abadia de Montserrat.

Valle, A. (10 de maig del 2018). Octavio Paz: "El arco y la lira" (elèctrica). *Listin Diario*. Santo Domingo.

Van Keer, E. (2004). The Myth of Marsyas in Ancient Greek Art: Musical and Mythological Iconography. *Music in Art, XXIX*, (1-2), 20-37.

Van Schaik, M. (2005). *The Harp in de Middle Ages. The Symbolism of a Musical Instrument*. Editorial Rodopi.

Vannes, R. (1951). *Dictionaire Universel des Luthiers*. Les Amis de la Musique.

Varazze de, I. (2016). *Legenda Sanctorum* (Trad. Fray José M. Macías). *La leyenda Dorada*. Alianza Forma.

Varela de Vega, J. B. (1986). Anotaciones históricas sobre el arpa. *Revista de Folklore*, VI, 71, 160-166. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

Varillon, F. (1966). *Elementos de doctrina cristiana*. Vol. 1. Editorial Nova terra.

Vasari, G. (1550) *La vite piú eccellenti Pittori, Scultori e architettori. Florencia: 1550 i 1558*. (Trad. 2005, Ana Ávila). *La vida de los más excelentes arquitectos, escultores y pintores desde Cimabue a nuestros tiempos*). Cátedra.

Vega, J. L. (2002). *El arpa olvidada*. Pre-textos Editorial.

Verdaguer, J. (1886). *L'Atlàntida*. Estampa de Fidel Giró.

_____ (1965). *Idil·lis i cants místics*. Editorial Guarnier.

_____ (2002). *Pàtria*. Edicions de 1984.

Verdaguer, M. (1976). *La ciutat esvaïda*. Editorial Moll.

Vergara, F. (2013). A temática musical na iconografia dos lekythoi de fundo branco. Simbolismos funerarios de la lyra, do barbitos e da phorminx. *Saberes e poderes no mundo antigo*, I, 144-171.

Vicens, F. (2007). *Els 24 ancians de l'apocalipsi a la iconografia monumental romànica hispànica. Estudi simbòlic i crítica arqueològica dels instruments musicals*. [Tesi doctoral, Universitat Autònoma Barcelona].

_____ (2010). La iconografia com a font per a l'organologia medieval. L'exemple dels àngels músics del Portal del Mirador de la Seu. *Estudis Musicals*, XVI, 45-62.

_____ (2017). La música de la lloança en el retaule Major gòtic de la Seu: una aproximació als instruments musicals. *La Música a la Seu: Història, Art i Decoració*, XVII, 69-88. Publicacions Catedral de Mallorca.

Vilamitjana, D. (2014). Inventari i transcripció de l'obra literària d'Albert de Quintana i Combis. [tesi doctoral, Universitat de Girona].

Villanueva, C. (1997). *El arpa-salterio en España a través de las representaciones en piedra de los siglos XII y XIII. Un ensayo de reconstrucción, a Alfonso X el Sabio impulsor del arte, la cultura y el humanismo*. Edita M^a R. Calvo Manzano.

Winkelman, J. J. (2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. (Trad. Salvador Más). Fondo de Cultura Económica de España.

_____ (2014). *Historia de las artes entre los antiguos* (Trad. Antonio Rejón de Silva). Rabasf.

Winternitz, E. (1979). *Musical Instruments and Their Symbolism. Western Art: Studies in Music Iconology*. Yale University Press.

Wölfflin, H. (1970). *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte* (Trad. José Moreno Villa). Espasa-Calpe.

Wölfflin, H. (1988). *Reflexiones sobre la Historia del Arte* (Trad. Jorge García García). Ediciones Península.

Xamena, P., Rosselló, R. (1976). *Història de Felanitx*. Tom I-II. Editorial: Gràfiques Miramar.

Xamena, P. (1977). *Resum d'història de Mallorca*. Editorial Moll.

_____ (1994). *Convent de Sant Agustí (Felanitx). Visita a l'Església del Convent de Sant Agustí de Felanitx*.

Yarza, J. (1997) *Fuentes de la historia del arte*. Editorial Cambio 16.

Zavala, C. M. (2017). Los ángeles se regocijan. La música en la pintura mariana de Blasco de Gañén. *Revista Internacional de Ciencias Humanas*, VI (2).

Zingel, H. (1957). Die Harfe als Symbols und Allegorisches Attribut. *Die Musikforschung*, X, 39-48.

Zwilling, C. (2015). In Search of the Muses' Inspiration-Researches on the Muses in 16th Century Italian Musical Iconography. *The Lute Zine*, 26-35.

Annex 1. Catàleg de les fitxes iconogràfiques de l'arpa

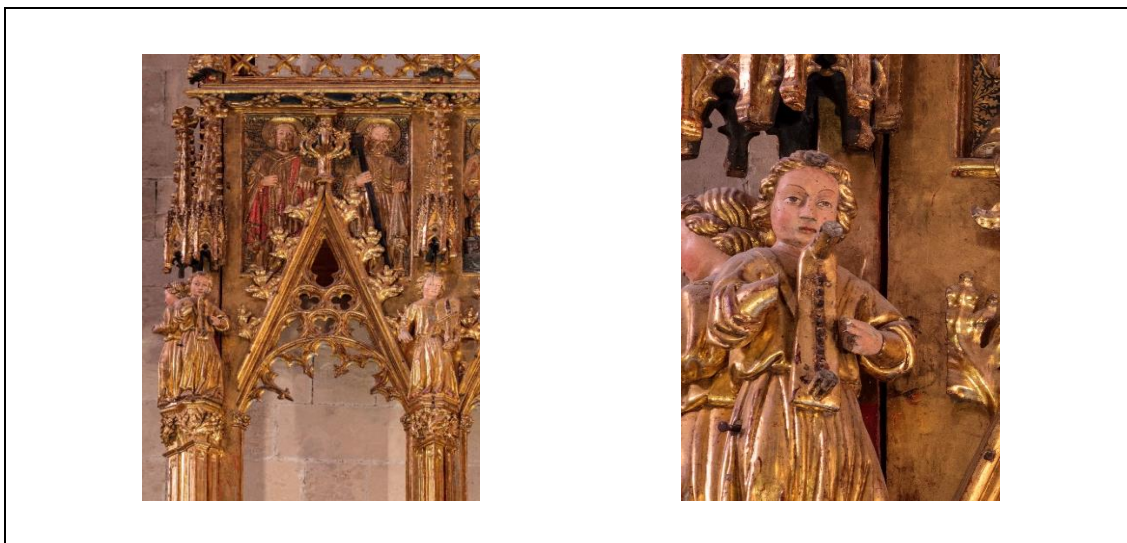
1



AUTOR	Anònim. Obrada al voltant de Palerm (Carbonell, 2004)
INSTRUMENT	Arpa. Arpa-cítara (Álvarez, 1999)
LLOC D'UBICACIÓ	Museu Capitular (peça del tresor). Catedral de Mallorca (Palma)
TÍTOL	<i>Arqueta de marfil</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XII-XIII. Siculonormanda (Carbonell, 2004). Siculoaràbica (Forteza i Ortiz, 2017) i (Galán, 2008). Siciliana del segle XII (Museu Capitular)
TÈCNICA	Tinta sobre fusta i ivori. Tècnica Incisa i pintada
DESCRIPCIÓ	Figura femenina tocant un cordòfon. L'escena està emmarcada dins un cercle de doble línia, com altres motius diferents que formen un conjunt. L'instrument musical és una arpa triangular i presenta entre dotze i tretze cordes que van del claviller a la caixa de ressonància. A la inscripció a la part posterior de l'arqueta llegim (traduït de l'àrab): "Glòria, fortuna i prosperitat pel seu propietari", i "La felicitat sigui inseparable del seu posseïdor"
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Finalitat decorativa. L'instrument com a símbol de la música i d'allò enigmàtic que pot guardar una arqueta
REFERÈNCIES	En el Pergamonmuseum, (Museum für Islamische Kunst) de Berlín es troba una arqueta del mateix estil que la de Palma, amb un motiu decoratiu gairebé igual. Sobre aquest exemple trobem estudis fets per Álvarez (1999), Carbonell (2004) i Mulet (1955)
GÈNERE	Civil o profà
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2004). El detall és una fotografia cedida pels @hereus de Donald Murray (2022)



AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Cordòfon sense mànec. Arpa-cítara, rota, arpa-salteri
LLOC D'UBICACIÓ	Museu d'Art Sacre de Mallorca (Palma)
TÍTOL	<i>Retaule de la Passió</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Primer quart del s. XIV. (Llompart, 1987). Fi del s. XIII (Carbonell, 2004)
TÈCNICA	Pintura sobre taula
DESCRIPCIÓ	L'escena mostra uns quants músics tocant instruments al voltant de la figura de Jesucrist. Destaquem el cordòfon puntejat sense mànec d'unes quinze cordes. El bastidor té forma de triangle rectangle i les cordes es disposen des del claviller recte fins a la caixa de ressonància de forma piramidal, la qual es recolza a la part del pit de l'interpret. També s'observa una columna. L'instrument sembla de fusta i les cordes estan en paral·lel a una taula vertical
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Poder de la música per tal de transmetre emocions, en aquest cas en un sentit negatiu ja que la finalitat és produir escarni o befa a Jesucrist en el recorregut de la passió cap el calvari
REFERÈNCIES	Aportacions fetes per Post (1930), Lamaña (1973), Llompart (1987), Carbonell (2004), Gudiol (1955). Els estudis del retaule informen que la pintura va rebre influències italianes, concretament de Siena (Llompart, 1987), anònim italià (Carbonell, 2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2004)



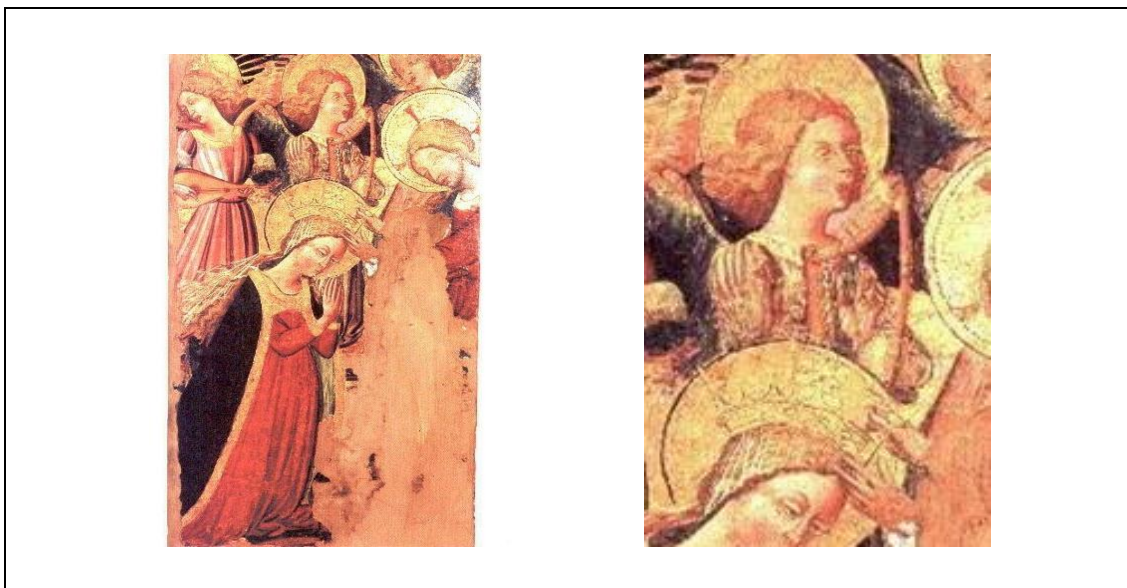
AUTOR	Pere Morey
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Retaule major de la Catedral de Mallorca (Palma)
TÍTOL	<i>Àngel músic</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XIV (1384- 1390)
TÈCNICA	Escultura de fusta. Alts relleus policromats
DESCRIPCIÓ	L'àngel arpista que forma part d'un conjunt més gran d'altres àngels músics policromats de color daurat estan situats drets a sobre els capitells d'unes columnes adossades, a la part superior del Retaule major dins uns nínxols de fusta. L'arpa de l'exemple només mostra una caixa de ressonància de vuit o nou botons de subjecció de les cordes, també conserva part del claviller, i a la base part de la columna
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Símbol de la música celestial, àngels com éssers transmissors, missatgers de bones noves
REFERÈNCIES	Carbonell (2004), Ménez i Esteve (2002), Forteza i Ortíz (2017), Bennàssar (2018)
GÈNERE	Religió
OBSERVACIONS	Fotografia cedida per la Comissió de Patrimoni i el Fons fotogràfic de la Catedral de Palma (2021)



AUTOR	Jean de Valenciennes
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Arquivoltes del Portal del Mirador de la Catedral de Mallorca (Palma)
TÍTOL	<i>Rei David</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XIV (1393-1398)
TÈCNICA	Escultura adossada de pedra
DESCRIPCIÓ	Les arquivoltes del Portal del Mirador presenten àngels músics sonant diferents instruments dins nínxols. El rei David apareix assegut en actitud de tocar l'arpa. D'aquest instrument només es conserven les restes de la caixa de ressonància, de forma tronco-piramidal, en la qual s'observen entre dotze o tretze botons de subjecció de les cordes, també desaparegudes.
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Atribut del rei David, símbol terapèutic i sanador
REFERÈNCIES	Menzel (2012), Carbonell (2004), Forteza i Ortíz (2015), Vicens (2010).
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2018)



AUTOR	Llorenç Tosquella
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Presbiteri de la Catedral de Mallorca (Palma)
TÍTOL	<i>Àngel músic</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XV (1417-1418)
TÈCNICA	Escultura exempta de pedra
DESCRIPCIÓ	L'Àngel apareix dret en actitud de tocar l'instrument a un extrem inferior i de l'esquerra de l'altar major. Forma part d'un conjunt de quatre àngels més, també músics, col·locats un a cada extrem del presbiteri. Una de les mans de l'àngel arpista apareix mutilada. Adossada al seu cos podem veure la caixa de ressonància d'una arpa en la qual es poden veure entre vuit o nou botons de subjecció de les cordes, també inexistents. A l'extrem superior i inferior de l'arpa es veuen restes del que devia ser la columna
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Menzel (2012), Carbonell (2004), Forteza i Ortíz (2017), Bennàssar (2018)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2021)



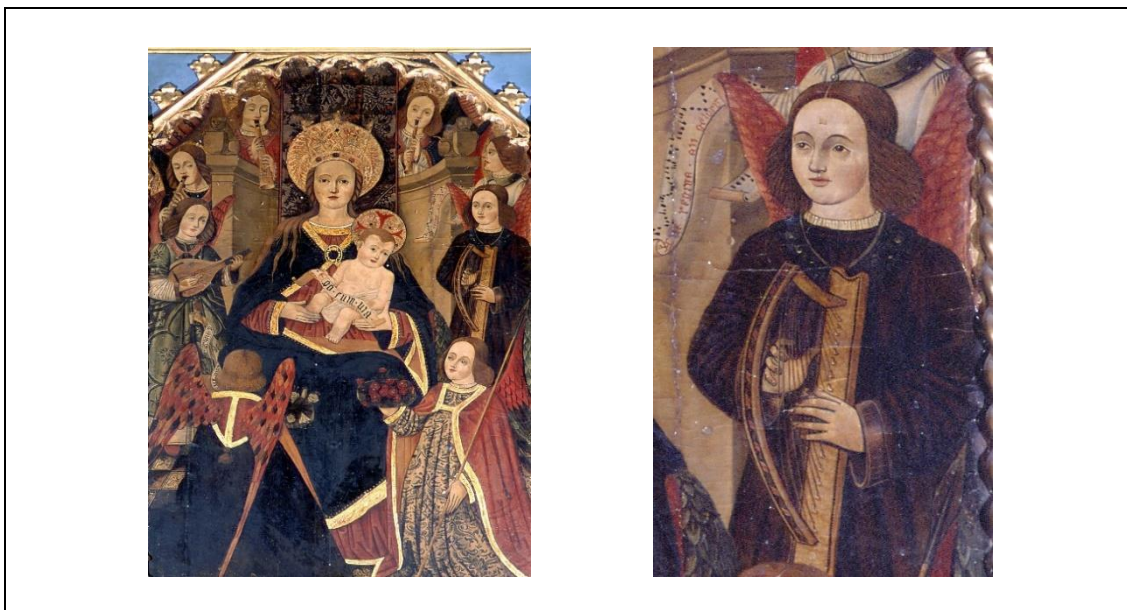
AUTOR	Mestre de Santa Eulàlia
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Església Parroquial de Sant Llorenç (Selva)
TÍTOL	<i>Dormició de la Verge</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XV (1400-1420)
TÈCNICA	Pintura sobre taula
DESCRIPCIÓ	Només podem veure part de la pintura perquè el retaule és incomplet. Uns àngels músics conformen l'escena de la Dormició de la Verge. Just a sobre del nimbe de la Verge veiem com un àngel toca una petita arpa on s'aprecia clarament el claviller, la columna i la caixa de ressonància, la qual només es pot veure parcialment. Per les dimensions de l'arpa aventurem que deu comptar entre vuit o nou cordes. A la caixa de ressonància es poden observar cinc botons de subjecció, els altres queden ocults darrere la Verge
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com a acompanyant d'escenes celestials. La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Llompart (1977-78), Sabater (2002). Atribuïda per Llompart (1977, p. 76) al Mestre de Santa Eulàlia. Aquest exemple forma part d'uns fragments, ja que el conjunt del retaule d'advocació mariana ha desaparegut. Les peces foren trobades pels antiquaris Josep Costa i Joan Benet a l'any 1950 a la mateixa parròquia
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Actualment es desconeix el lloc on es troba aquest fragment del retaule



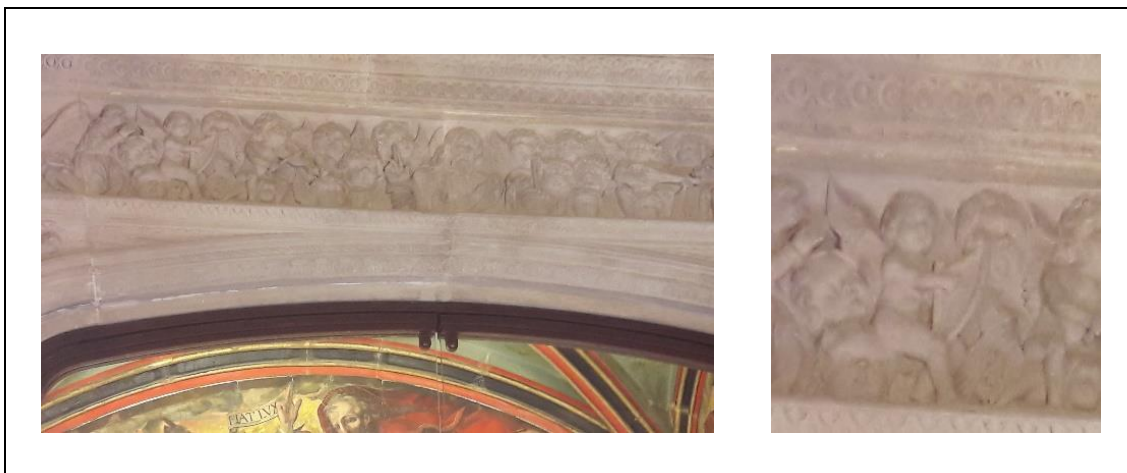
AUTOR	Mestre de Monti-Sion
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Retaule actualment desaparegut (Arxiu Mas, GB- 675) (Barcelona)
TÍTOL	<i>Verge amb el Nen i àngels músics</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XV (1410)
TÈCNICA	Pintura sobre taula.
DESCRIPCIÓ	Escena de la Mare de Déu amb el Nen Jesús envoltada d'àngels músics. L'arpa es localitza a la dreta de la part superior del retaule. L'instrument és petit i està format per claviller, caixa de ressonància i columna corbada. S'intueixen entre vuit o nou cordes
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com acompanyant d'importants escenes religioses.
REFERÈNCIES	Llupart (1977-78), Sabater (2002). L'adscripció al pintor va partir de Post (1930), citat per Llupart (1977, p. 76). La pintura, possiblement, era la taula central d'un retaule que va desaparèixer i que als anys trenta pertanyia a la col·lecció de Raimundo Ruiz de Madrid, després passà a formar part de la col·lecció Mateu de Barcelona i en data indeterminada se'n va perdre la pista (Sabater, 2002)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Aquesta temàtica és una de les més representades en la pintura del retaule medieval. Veure les aportacions sobre els exemples en temps de la Corona d'Aragó (Ballester, 1996). Fotografia cedida pel Fons Arxiu Más fotogràfic de Barcelona



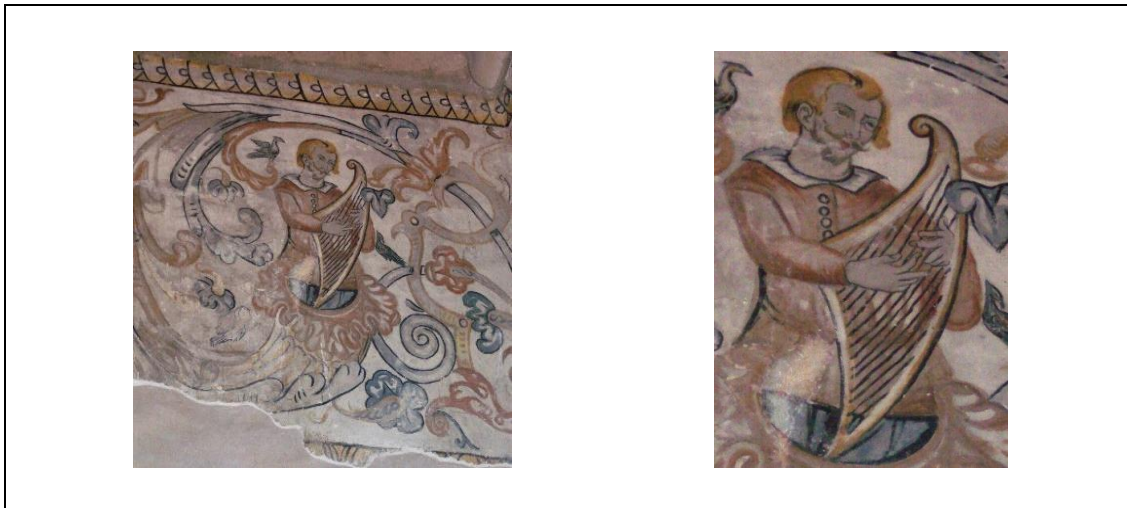
AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Betlem Monumental de l'Església de la Sang (Palma)
TÍTOL	<i>Àngel músic</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XV
TÈCNICA	Escultura exempta de fusta policromada
DESCRIPCIÓ	Escena que narra el naixement del Nen Jesús, acompanyada per àngels i pastorets músics amb diferents instruments: llaüt, orgue de coll, xeremia, flauta doble, flabiol i cornamusa, respectivament. Carbonell (2004, p. 89) classifica aquest instrument com una arpa romànica per les seves característiques: simple, petita, portàtil, entre nou i onze cordes. L'arpa està formada per claviller i columna en forma recte i angular. Les set cordes que es conserven estan fixades des del claviller a una caixa de ressonància plana de forma piramidal on s'observen cinc botons de subjecció. També es pot veure una essa o efa pintada sobre la caixa harmònica
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com a acompanyant d'actes importants. La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Aquest Betlem Monumental procedeix del desaparegut convent franciscà de Nostra Senyora dels Àngels, popularment anomenat de Jesús. (Carbonell 2004, p. 39)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia cedida pels ©hereus de Donald Murray (2022)



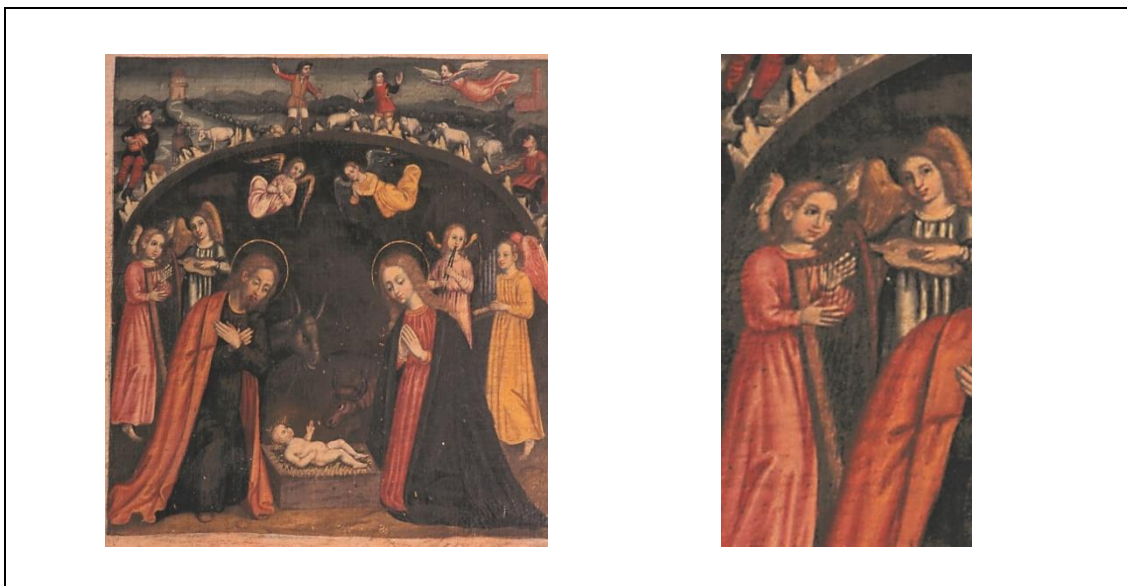
AUTOR	Anònim. Tot i que Post (1930), Llompart (1973) i Carbonell (2004) l'atribueixen, amb reserves, a Rafel Mòger.
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Església de Santa Creu (Palma)
TÍTOL	<i>Nostra Senyora del Bon Camí</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segles XV-XVI (tampoc hi ha unanimitat)
TÈCNICA	Pintura sobre taula
DESCRIPCIÓ	Es representa a la Mare de Déu amb el Nen Jesús envoltada d'àngels músics. L'arpa consta d'un sol ordre de vint cordes, que van subjectades des d'una caixa de ressonància rectangular i totalment plana fins a la consola on s'ajusten i queden fixades. La columna policromada de colors contrastats presenta reiterats motius geomètrics i s'estén, formant una pronunciada corba, des del claviller o consola fins a la caixa de ressonància. El cordòfon presenta una estructura totalment delimitada per les parts que la formen, per tant no forma un corpus unitari, sinó que les parts semblen independents una de l'altra
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'arpa, present en importants escenes celestials, com a símbol de joia i goig, de protecció, acompanyant en els actes més importants
REFERÈNCIES	Ballester, (1995, 2000), Carbonell (2004), Sabater (2002)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografies cedides pels ©hereus de Donald Murray (2022)



AUTOR	Joan Sales
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Armari de les relíquies de la Sagristia major de la Catedral de Mallorca (Palma)
TÍTOL	<i>Àngel músic</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVI (1526-1535)
TÈCNICA	Baix relleu. Marbre
DESCRIPCIÓ	Aquest exemple és una llinda o fris i amb la figura de Jesucrist a la part central. El seguici d'àngels músics decora la part superior de l'armari. L'arpa consta entre vint i vint-i-cinc cordes. El claviller mostra botons de subjecció que no es corresponen exactament amb les cordes. Les cordes semblen tenir una direcció equivocada ja que van del claviller a la columna en lloc d'anar a la caixa de ressonància. La columna, arquejada, està rematada a la part superior per una petita espiral que la comunica amb el claviller
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com a part de la cort angèlica. Els instruments dels amants, entre ells l'arpa, serien com uns elements que funcionarien des del so com una crida o lligam per vincular o captivar (Carbonell, 2004, p. 56)
REFERÈNCIES	Carbonell, (2004). Forteza i Ortíz (2017), Gambús (2008)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2021).



AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Sala de guàrdies del Palau del rei de l'Almudaina (Palma)
TÍTOL	<i>Cavaller arpista</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Entre el segon i darrer terç del segle XVI (Carbonell, 2004)
TÈCNICA	Pintura al tremp
DESCRIPCIÓ	La figura masculina sorgeix entre la vegetació portant una arpa entre les mans. Tot i observar les parts que morfològicament conformen el cordòfon, veiem que no es representa un instrument real, sobretot per la incoherència organitzativa de les parts que el formen. S'observa el bastidor des d'on s'estenen entre quinze i divuit cordes, que indistintament se subjecten en qualsevol de les tres parts que constitueixen l'instrument
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'arpa com a part bucòlica i lúdica de la vida, com expressió de l'hedonisme. Instrument relacionat també amb els beneficis que són l'expressió del bon govern i les virtuts que vanaglorien les empreses d'un príncep (Carbonell, 2004, p. 57)
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Civil o profà
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2004)



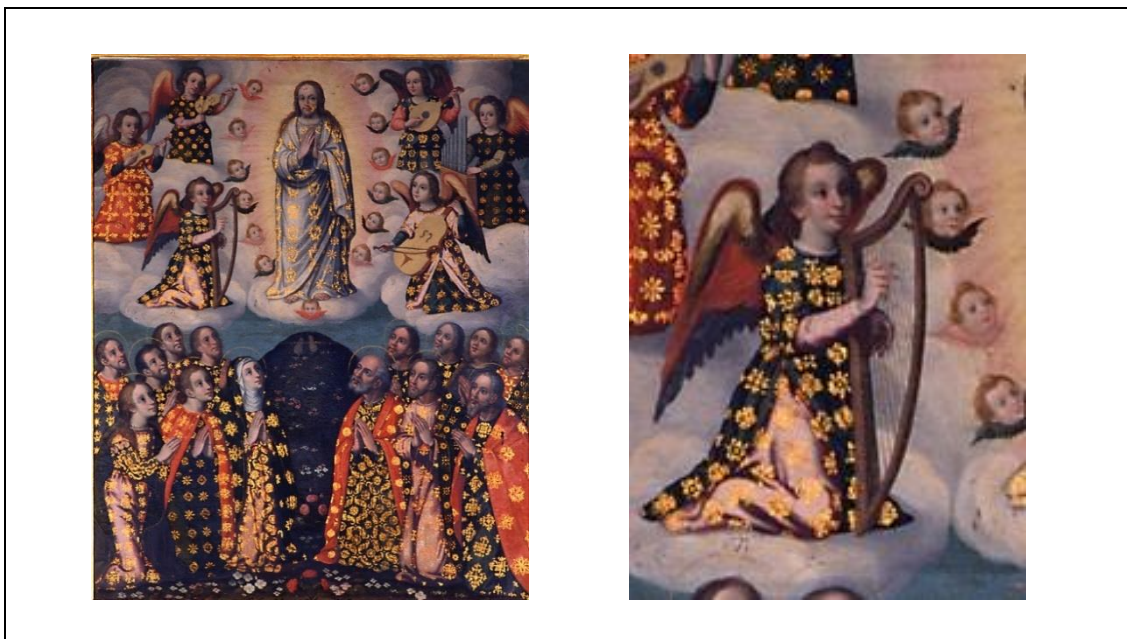
AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Església de Sant Jeroni (Palma)
TÍTOL	<i>La Nativitat. Retaule del Roser</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVI
TÈCNICA	Pintura sobre taula
DESCRIPCIÓ	La Nativitat, escena religiosa on apareixen també els àngels músics. L'arpa de l'àngel de la dreta consta d'unes catorze cordes i es detallen els botons de subjecció a la consola lleugerament inclinada. Les cordes van inserides a la caixa de ressonància. En canvi, si seguim la trajectòria de totes les cordes es pot veure com, algunes d'elles, no van subjectades al claviller, sinó a la columna
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música formant part d'importants escenes religioses i l'arpa en mans angèliques és símbol de protecció, de comunicació, de relació amb el món celestial
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2004)



AUTOR	Mateu López
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Museu d'Art Sacre de Mallorca (Palma)
TÍTOL	<i>La Nativitat</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVI (1572-1574)
TÈCNICA	Pintura sobre taula
DESCRIPCIÓ	En aquesta escena de la Nativitat, l'àngel arpista també està situat a la dreta del retaule, com l'exemple anterior. L'instrument presenta una caixa de ressonància plana, més estreta a la part superior que connecta amb la consola, arquejada, des d'on no s'observen botons de subjecció de les cordes, s'intueixen una vintena de cordes. La columna senzilla està fixada a l'extrem inferior de la caixa i a la consola. No s'observen corretges per sostenir l'instrument
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'arpa acompanya escenes religioses importants. Símbol de música celestial. La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia cedida pels ©hereus de Donald Murray



AUTOR	Gaspar Homs
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Església de Sant Domingo (Inca)
TÍTOL	<i>Àngel músic. Retaule de la Mare de Déu jacent</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVI (1592-93)
TÈCNICA	Pintura sobre taula
DESCRIPCIÓ	Pintures a les cares interiors de les portes del receptacle. L'escena angèlica i musical representa un concert celestial. L'àngel arpista forma part d'un conjunt d'àngels músics que acompanyen una escena de la Mare de Déu. Les parts que conformen el bastidor de l'arpa són robustes. El nexa d'unió entre la columna i la consola està decorada amb la talla d'un rostre angelical. A l'altre costat del claviller una voluta uneix aquest amb la caixa de ressonància. L'arpa mostra una vintena de cordes. L'àngel sosté l'instrument a l'esquerra del seu cos i el toca amb les dues mans
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Símbol de protecció, de companyia, de comunicació i relació amb el món celestial
REFERÈNCIES	Carbonell (2004), Ballester (2011)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia cedida per Jordi Ballester (2021)



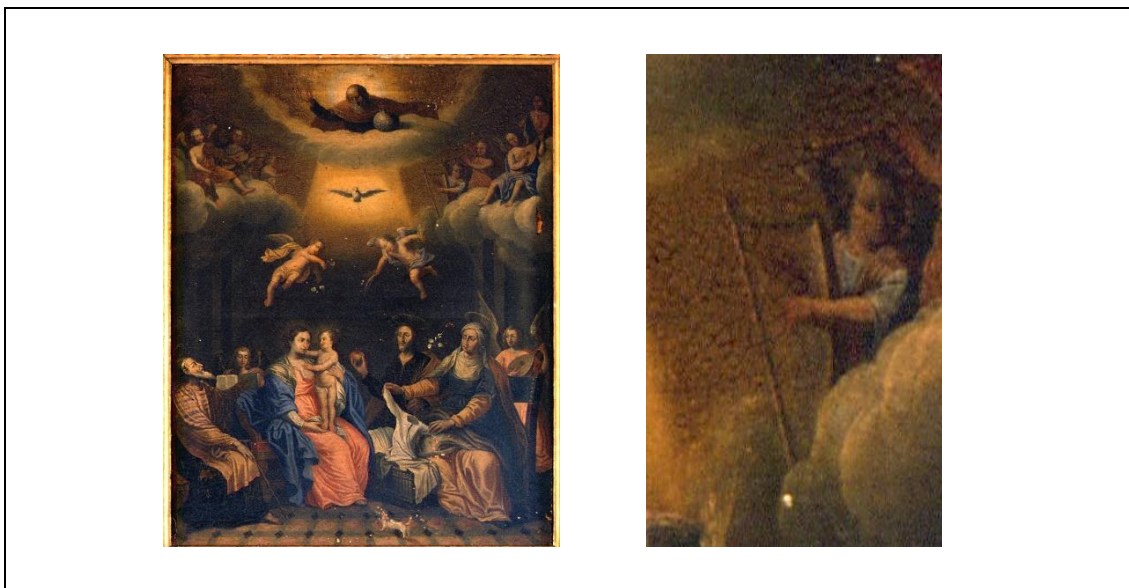
AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Sala Capítular del Convent de Sant Clara (Palma)
TÍTOL	<i>L'Ascensió</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVII
TÈCNICA	Pintura a l'oli sobre tela
DESCRIPCIÓ	L'escena de l'Ascensió de Jesucrist està dividida en dues seccions. A la part inferior la Verge i altres personatges miren la part superior on apareix Jesús envoltat d'àngels. L'àngel de l'esquerra apareix agenollat tocant una arpa que per les seves característiques podria ser un model del segle XVI. Amb aquest model passa el mateix que amb molts d'altres, l'arpa conserva les seves parts estructurals però no existeix una coherència amb la funcionalitat pràctica de l'instrument a causa de l'error en la trajectòria de les cordes. Una vegada més les cordes van del claviller a la columna i no a la caixa de ressonància
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com a part important d'escenes religioses. L'arpa és símbol de la comunicació entre el món terrestre i el celestial
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia cedida pels ©hereus de Donald Murray



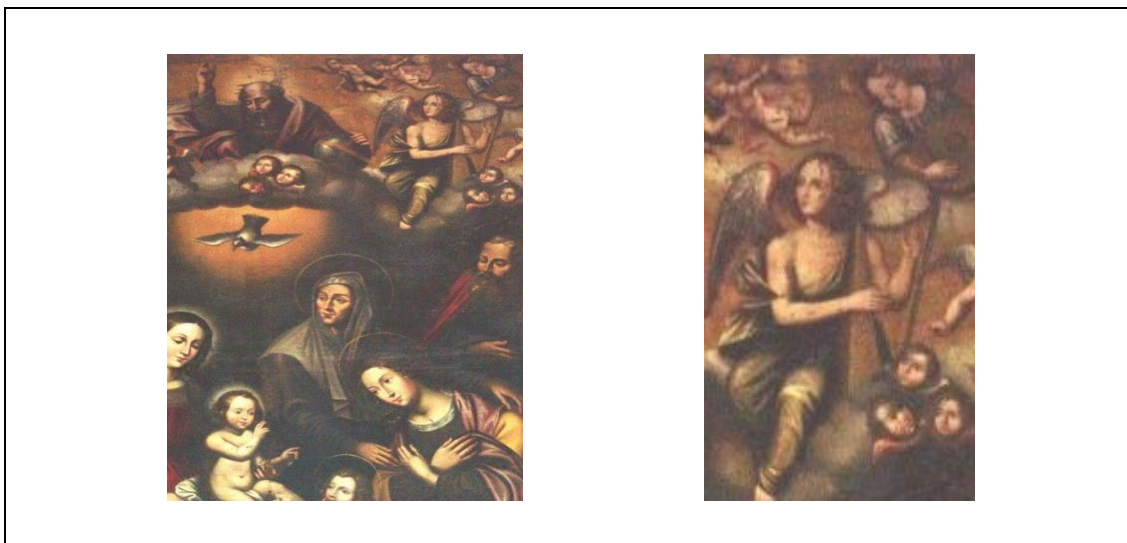
AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Cel·la Chopin de la Cartoixa (Valldemossa)
TÍTOL	<i>Nostra Senyora del Remei, la Trinitat i Sants</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVII
TÈCNICA	Pintura a l'oli sobre tela
DESCRIPCIÓ	La Verge i el Nen apareixen a l'esquerra i a la part central la Trinitat, mentre que a la dreta de la part superior s'observen els àngels músics, a la part inferior veiem els sants. L'arpa de l'àngel consta d'una caixa de ressonància totalment plana i rectangular on s'observen vuit forats ressonadors, distribuïts de dos en dos a cada costat de les cordes a la part superior i inferior respectivament. La consola unida a la caixa és de forma corba i s'uneix a l'extrem superior de la columna en espiral. La columna, també presenta una línia corba que uneix claviller i caixa. Unes vint cordes s'estenen entre la consola i la caixa de ressonància, subjectades per uns botons o ganxets
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com a part important d'escenes religioses. L'arpa és símbol de relació entre el món celestial i el terrenal
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2004)



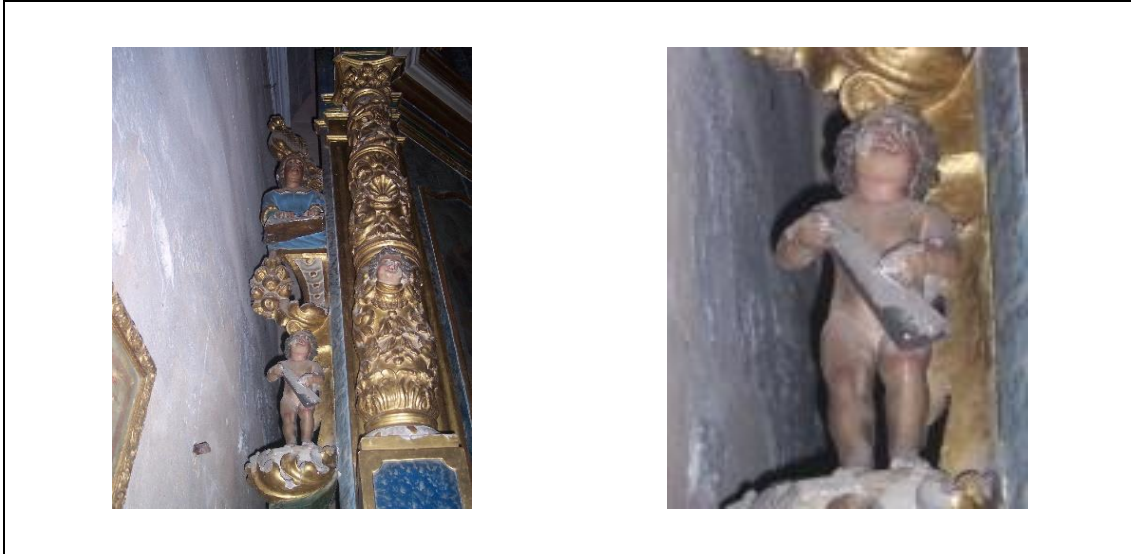
AUTOR	Jaume Llull
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Capella de l'Església del Convent (Sóller)
TÍTOL	<i>Àngel músic. Retaule de Sant Bonaventura</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVII (1687-1698)
TÈCNICA	Pintura sobre fusta
DESCRIPCIÓ	En el retaule es representa un àngel tocant una arpa amb les dues mans. L'instrument consta d'una vintena de cordes que s'estenen del claviller a la columna, i aquesta és més voluminosa que la caixa de ressonància. El bastidor del cordòfon és singular ja que la part inferior adopta una forma poc comú en les arpes
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'arpa com a símbol de música celestial. La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2004)



AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Convent de les Caputxines (Palma)
TÍTOL	<i>La Sagrada Família</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segles XVII-XVIII
TÈCNICA	Pintura a l'oli sobre tela
DESCRIPCIÓ	La Sagrada Família ocupa la part inferior de la pintura i a la secció superior apareix l'Esperit Sant envoltat d'àngels músics. No podem distingir la quantitat de cordes de l'arpa que apareix a la part dreta de l'escena, però per l'envergadura del cos, no supera les vint cordes. És una arpa estilitzada i de bastidor senzill tot i que sembla tenir un petit detall decoratiu a la unió entre el claviller i la columna a la part superior. Manté una columna totalment recta
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Música celestial. La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia cedida pels @hereus de Donald Murray



AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Església de la Mercè (Palma)
TÍTOL	<i>La Sagrada Família</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVII
TÈCNICA	Pintura a l'oli sobre tela
DESCRIPCIÓ	La Sagrada Família ocupa la part inferior de la pintura i la Trinitat a la part central i superior. Sobresurt un àngel arpista a la part dreta superior. L'instrument presenta una caixa de ressonància de forma prismàtica i triangular molt ampla a la base, en canvi la columna i el claviller són més senzilles. Difícilment s'aprecien les cordes, però s'intueixen una vintena. Sembla que la trajectòria d'aquestes cordes és coherent. Es poden apreciar dues volutes ornamentals en els extrems del claviller
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2008)



AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Església Parroquial (Vilafranca de Bonany)
TÍTOL	<i>Àngel músic</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVIII
TÈCNICA	Escultura adossada de talla policromada de fusta
DESCRIPCIÓ	Les escultures d'àngels músics formen part de la decoració de la part lateral del retaule barroc. L'arpa és un instrument totalment mutilat i només presenta la caixa de ressonància. L'arpa devia tenir entre vuit i deu cordes
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2008)



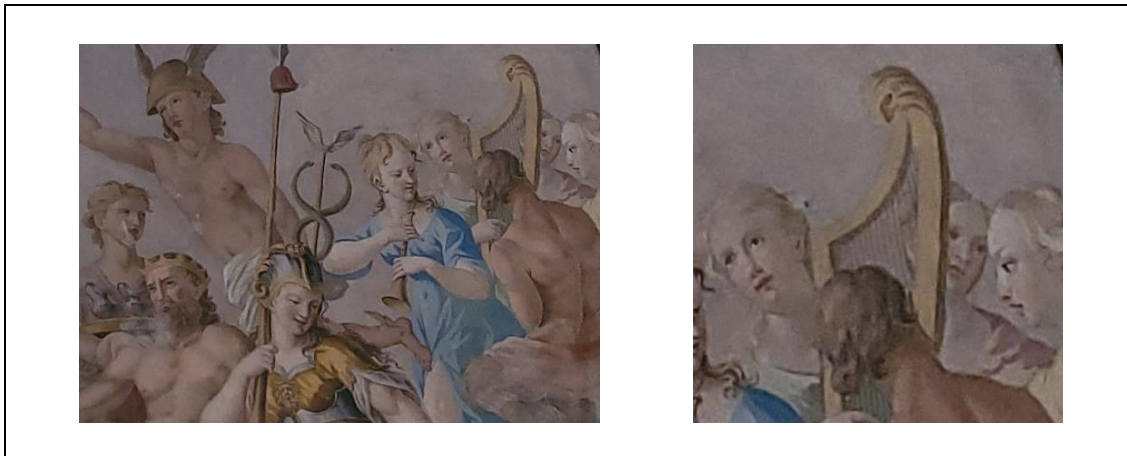
AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Església de la Concepció (Palma)
TÍTOL	<i>Àngel músic</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVIII
TÈCNICA	Pintura al tremp
DESCRIPCIÓ	Els àngels músics representats a les llunes d'aquesta volta van formant part d'un programa iconogràfic musical religiós. L'arpa presenta un cos més potent que els exemples vists fins aleshores. S'observa un claviller molt reforçat i ornamentat amb una important talla a un extrem d'aquest, el qual connecta amb la columna
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Carbonell (2004), Ballester (2011)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia cedida pels @hereus de Donald Murray



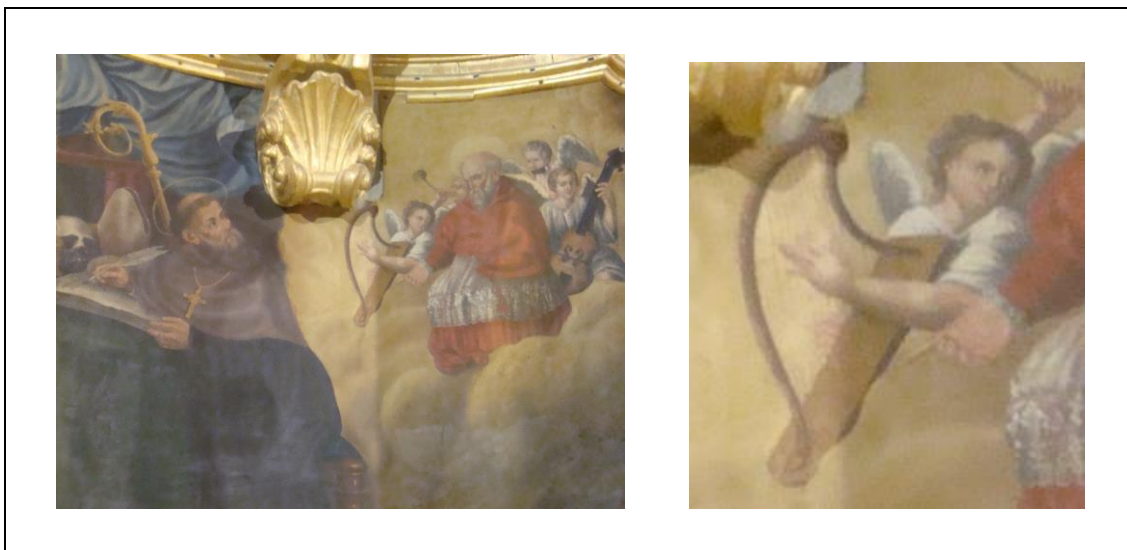
AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Església de Sant Bonaventura (Llucmajor)
TÍTOL	<i>Àngel músic</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVIII
TÈCNICA	Pintura al tremp
DESCRIPCIÓ	L'exemple pertany al conjunt musical format per àngels que toquen diferents instruments. Les pintures es localitzen a la volta de sota el cor. L'àngel arpista toca una arpa que consta d'una gran caixa de ressonància des d'on es veuen entre setze i disset cordes que parteixen del claviller o consola. La columna està decorada i a la part superior apareix la talla d'un rostre humà, també la consola està decorada amb una voluta en el nexa d'unió amb la caixa harmònica. Es veu una coherència en l'organització de les parts
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música de l'arpa com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2008)



AUTOR	Giuseppe Dardanone
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Sala de música del Palau Vivot, (Palma)
TÍTOL	<i>Al·legoria de la música</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVIII (entre 1717-1719)
TÈCNICA	Pintura al tremp
DESCRIPCIÓ	Figura femenina central suspesa sobre una nuvolada. La columna de l'instrument està ornamentada amb una figureta despullada a la part superior. L'arpa consta d'un claviller ondulat i d'una caixa de ressonància prima i esvelta
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com a disciplina i art. La simbologia de l'arpa representa la música des d'una òptica divina en mans d'una figura femenina que sembla que prové de la divinitat
REFERÈNCIES	Carbonell (2004), Montaner (2006)
GÈNERE	Civil. Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2021) amb permís de Pedro de Montaner



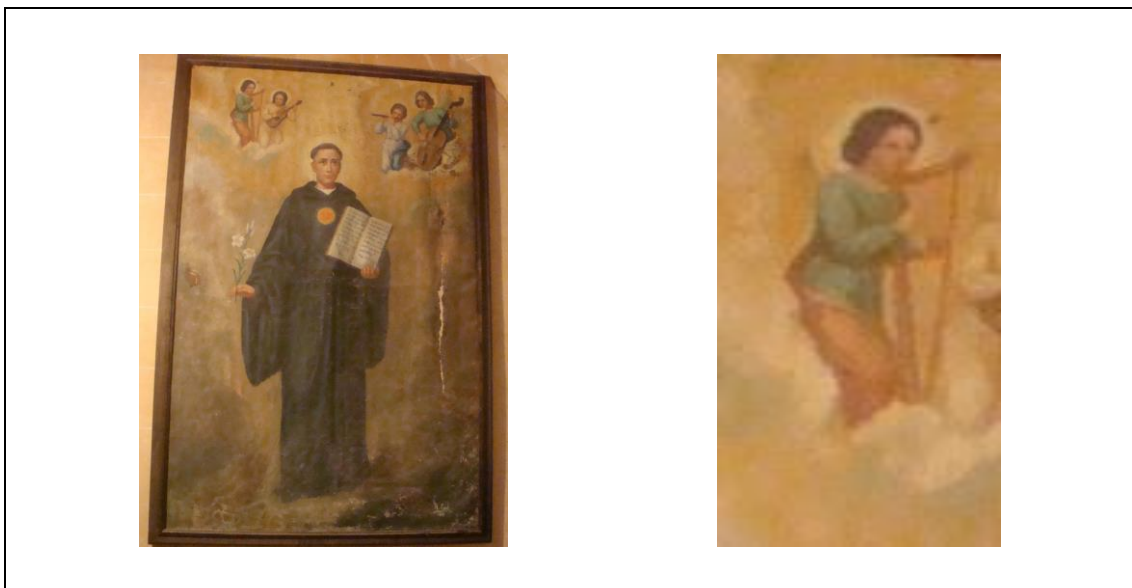
AUTOR	Giuseppe Dardanone
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Cambra reial Palau Vivot, (Palma)
TÍTOL	<i>Entrada a Babilònia</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVIII (entre 1717-1719)
TÈCNICA	Pintura al tremp
DESCRIPCIÓ	Escena on destaca la figura femenina lateral amb una arpa de la qual sols podem veure la part superior. A part del motiu decoratiu en forma de copinya en el vèrtex de l'instrument, el que uneix claviller i columna, el bastidor està realitzat d'una sola peça i les cordes s'estenen del claviller a la columna. No hi ha una coherència pel que fa al funcionament del cordòfon
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'arpa com a cordòfon que representa la música en una escena transcendent
REFERÈNCIES	Montaner (2006)
GÈNERE	Civil. Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2021) amb permís de Pedro de Montaner



AUTOR	Vicens Mates
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Retaule central de l'altar major del Convent de Sant Agustí (Felanitx)
TÍTOL	<i>Àngels músics amb Sant Agustí i Sant Ambrosi</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	A mitjans del segle XIX (1884) (Xamena, 1994, p. 25)
TÈCNICA	Pintura al tremp
DESCRIPCIÓ	L'escena es desenvolupa a partir de dos sants, Sant Ambrosi a l'esquerra i Sant Agustí envoltat d'àngels músics. L'àngel arpista manté l'instrument enmig del seu pit i toca amb les dues mans. L'arpa consta d'una caixa de ressonància rectangular plana on s'insereixen la columna i el claviller. Ambdós elements mantenen un grossor i una forma arquejada semblant. Malgrat l'artista determini les parts estructurals de l'instrument, no deixa clara la trajectòria d'un nombre indeterminat de cordes que van des de la caixa a la columna i al claviller indistintament
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Xamena (1994) Bauzá (1921). Arxiu del Convent de Felanitx que ara es troba a l'arxiu parroquial (Capsa II, n. 28)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Mestre Antoni Ribes (1753-63) va ser l'escultor del retaule major i les pintures sobre les escenes de la vida de Sant Agustí formen part de la predel·la inferior d'aquest retaule, que foren fetes posteriorment



AUTOR	Jaume Cervera
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Església Parroquial (Porreres)
TÍTOL	<i>Rei David</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVIII (1719)
TÈCNICA	Relleu en pedra. Clau de volta
DESCRIPCIÓ	A la clau de volta de l'escala que puja al cor veiem el rei David tocant l'arpa. S'observa un cordòfon que consta de la caixa de ressonància, una columna marcada per una línia corba que es trenca a la meitat del recorregut i un claviller flanquejat per dues espirals ornamentals, a més d'un nombre indeterminat de cordes
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'arpa en mans del rei David és un atribut terapèutic i sanador
REFERÈNCIES	Artigues (2010)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2008)



AUTOR	A. Font
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Convent de Sant Agustí (Felanitx)
TÍTOL	<i>Sant Vicens Ferrer i àngels músics</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX (1916)
TÈCNICA	Pintura a l'oli sobre tela
DESCRIPCIÓ	Sant Vicens es representa en un primer pla i de cos sencer portant un llibre per tal d'ensenyar la doctrina. Els àngels músics estan ubicats a la part superior d'ambdós costats de la pintura. L'arpa presenta totes les seves parts estructurals, la caixa de ressonància és més gruixada que la columna i el claviller però és un model senzill que recorda les arpes gòtiques del segle XVI. No s'aprecien les cordes
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Xamena (1989), Bauzá (1921)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2017)



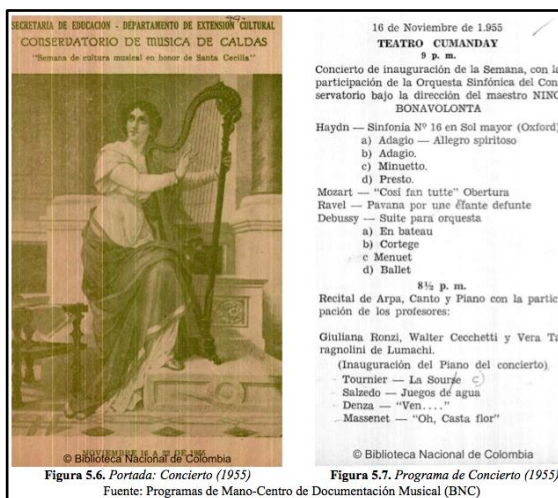
AUTOR	Gabriel Moragues
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Capella del Nom de Jesús de la Parròquia de Sant Miquel (Felanitx)
TÍTOL	<i>Àngel músic</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX (1910)
TÈCNICA	Escultura adossada policromada
DESCRIPCIÓ	El Nen Jesús apareix a la part central i custodiat per dos àngels, un d'ells és músic i l'altre porta un llibre. L'arpa és de petites dimensions i presenta totes les parts morfològiques que aquests instruments precisen. Es poden veure clarament vuit cordes i vuit botons de subjecció d'aquestes. L'àngel arpista sosté l'instrument amb una mà mentre que amb l'altra toca les cordes
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Veure la simbologia dels àngels músics. En aquest cas és important la música i la paraula, representades per l'instrument i un llibre
REFERÈNCIES	Xamena (1989), Bauzá (1921)
GÈNERE	Religió
OBSERVACIONS	La capella va ser construïda devers l'any 1589 (Xamena, 1989, p. 24). Fotografia pròpia (2017)



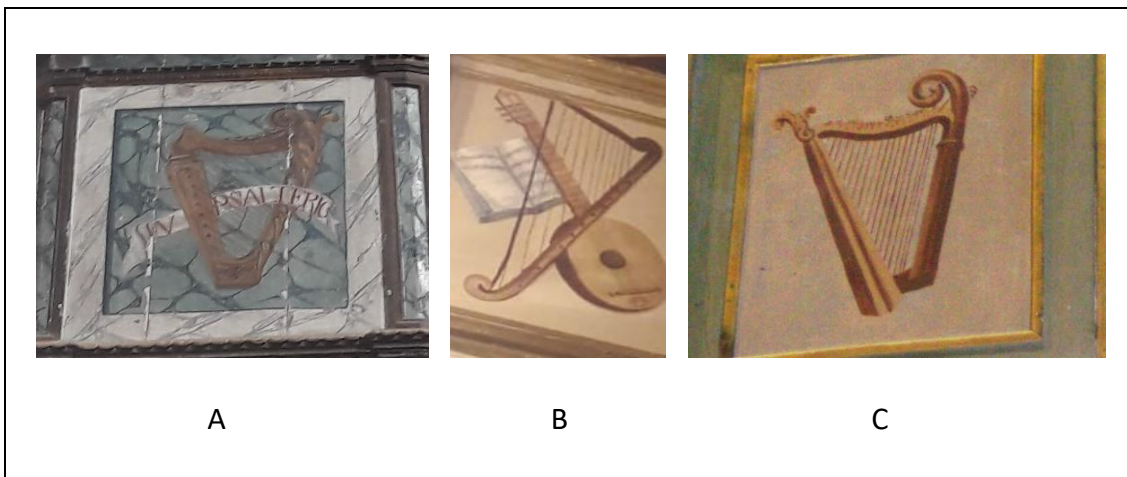
AUTOR	Fabrica "La roqueta"
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Museu de Mallorca (Palma)
TÍTOL	<i>Rei David</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XIX
TÈCNICA	Ceràmica policromada
DESCRIPCIÓ	Rei David assegut tocant una arpa rectangular d'entre catorze i quinze cordes, que van de la consola a la columna i no a la caixa de ressonància. Model semblant a les primeres arpes vistes en aquest catàleg. Aquesta representació apareix a la cara d'un gerro
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Sentit terapèutic i sanador (vegeu la simbologia del rei David)
REFERÈNCIES	
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2004). La proposta de presentar l'exemple en el catàleg és anecdòtica, únicament referencial, ja que es tracta del rei David amb l'arpa, però en el treball no s'analitza essencialment perquè es tracta d'una ceràmica



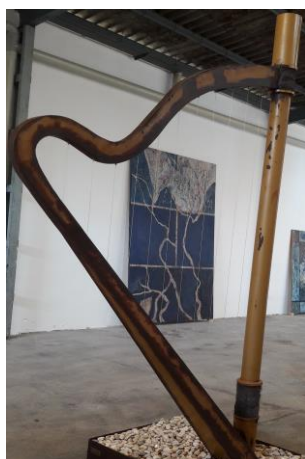
AUTOR	Ricard Anckermann
INSTRUMENT	Arpa oberta
LLOC D'UBICACIÓ	Hemicicle del Parlament de les Illes Balears (Palma)
TÍTOL	<i>Al·legoria de la música</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XIX (entre 1882 i 1884)
TÈCNICA	Oli sobre tela penjats a les parets
DESCRIPCIÓ	L'escena representada fa referència a la musa Erato tocant una arpa, al costat una altra figura, possiblement la musa, Euterpe, toca un aulos. L'arpa té les característiques pròpies d'una arpa egípcia oberta, és a dir, sense columna, i amb la caixa de ressonància a la base, en forma d'arc i tocada en posició vertical. S'observen set cordes inserides a l'interior de l'instrument. La part inferior del cos, la tapa harmònica, està decorada amb uns motius geomètrics que es repeteixen en forma de petits triangles ornamentals
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Símbol d'un paradís on regna la bellesa, el bé, la joia, la veritat i el progrés (Carbonell, 2004, p. 76). L'arpa seria símbol d'una cultura antiga evocada en una escena mitològica
REFERÈNCIES	Carbonell (2004), Bennàssar (2018), Alenyar (1996)
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Imatge cedida pel Parlament de les Illes Balears (Jaume Munar)



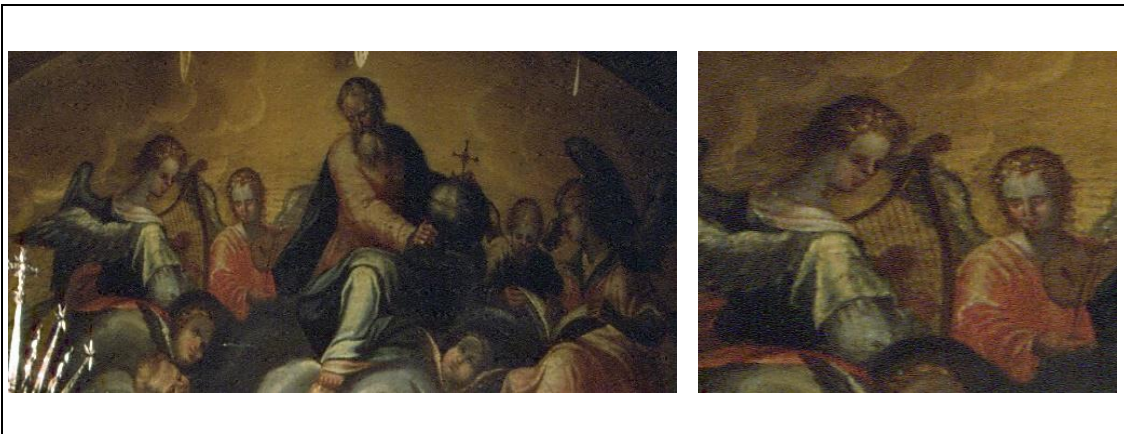
AUTOR	Desconegut
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Convent de Sant Domingo (Pollença)
TÍTOL	<i>Santa Cecília</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX
TÈCNICA	Il·lustració
DESCRIPCIÓ	Representació de santa Cecília vestida amb unes robes d'estil clàssic, subjectant amb una mà la columna i amb l'altra tocant les cordes de l'arpa. L'instrument de dimensions considerables, consta de caixa de ressonància i claviller o consola i unes vint cordes que s'ajusten entre aquestes parts. Una columna estilitzada es remata amb una petita figura que mostra la cara d'un àngel amb ales a la part superior
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'arpa com atribut de la santa entre altres accepcions, és símbol de la música
REFERÈNCIES	Totes les imatges de santa Cecília, a part d'un exemple on es representa tocant la lira, a l'església de Sant Vicenç Ferrer a Manacor, se sol representar tocant l'orgue (Monestir de Sant Bartomeu, Inca; Monestir de Santa Elisabet, Palma; Convent de Santa Clara, Palma, La Seu, Palma; Església Parroquial de Vilafranca de Bonany; i al Monestir de Sant Bartomeu a Inca la Santa toca la guitarra (Carbonell, 2004, p. 54-55)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2017). La imatge de la dreta correspon a un cartell publicitari que anuncia un concert de l'any 1955. Es pot observar la mateixa imatge en ambdós exemples. Segurament, la figura és una estampació que es va anar reproduint per diversos indrets i de la que es varen fer còpies



AUTOR	Damià i Sebastià Caimari
INSTRUMENT	Arpes
LLOC D'UBICACIÓ	Església parroquial de Sant Miquel, Felanitx (A). Església de Sant Vicens Ferrer, Manacor (B). Convent de Sant Vicens Ferrer, Pollença (C)
TÍTOL	<i>Arpes ornamentals</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segles XVII-XVIII
TÈCNICA	Pintura sobre pedra
DESCRIPCIÓ	Motius ornamentals que representen arpes a les baranes dels orgues. Les icones són de format reduït i consten de totes les seves parts morfològiques. No obstant, són representacions idealitzades dels cordòfons. Totes elles presenten estils diferents, però podem observar cordes en els tres models. Mentre que a l'exemple B i C les cordes semblen tenir un traçat coherent, és a dir, les cordes es tensen entre el claviller i la caixa de ressonància, en el model A no es veu aquesta direccionalitat. També es detallen set botons de subjecció en el claviller i a la caixa de ressonància. En el mateix model A s'observa una banda de color blanc que traspasa les cordes de l'instrument amb la paraula "salterio"
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Simbolitzen la música en el sentit ample del terme
REFERÈNCIES	Carbonell (2004), Xamena (1989)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2020)



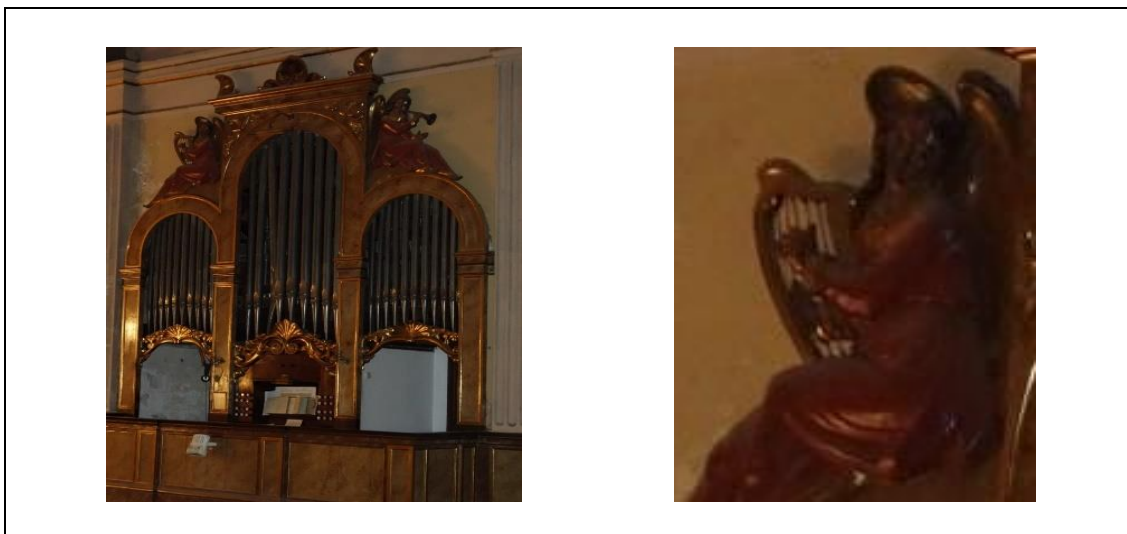
AUTOR	Miquel Obrador
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Exposició col·lectiva Can Ramis (Felanitx)
TÍTOL	<i>Arpa quan l'aigua sona</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	2019
TÈCNICA	Escultura policromada de ferro, fusta, fil de niló.
DESCRIPCIÓ	Instrument de dues peces on es pot observar una columna cilíndrica i una caixa de ressonància que està unida amb el claviller i formen un sol cos. Entre la part superior de la consola i la caixa de ressonància s'estenen onze cordes. La consola guarda un sistema interior de tubs per on l'aigua passa i banya cada corda
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'autor proposa que l'arpa simbolitza una filosofia de vida i la història. L'arpa és una forma profunda d'entendre el món a través d'elements naturals
REFERÈNCIES	A l'apartat de comparacions amb models externs podem veure altres tipus d'arpes d'aigua
GÈNERE	Profà
OBSERVACIONS	Aquesta obra va formar part de l'exposició col·lectiva a Felanitx en «La nit de l'art» del 2019. Tot i que la fotografia és de l'exposició, l'obra ha estat ubicada en diferents indrets del municipi de Felanitx



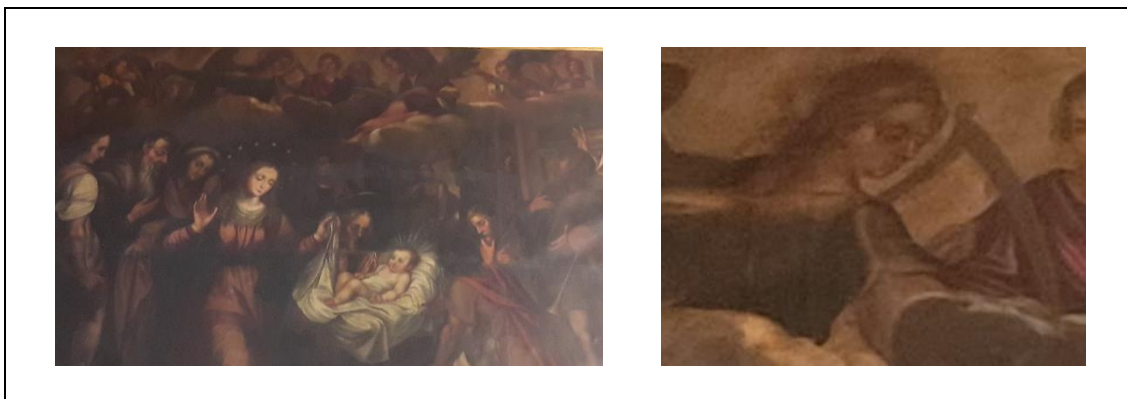
AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Convent de les Tereses (Palma)
TÍTOL	<i>Àngel músic</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVIII
TÈCNICA	Pintura a l'oli sobre tela
DESCRIPCIÓ	L'àngel músic sobresurt d'entre la nuvolada a la part superior de la pintura. l'arpa està formada per tres parts, de les quals podem veure el claviller i la columna arquejades. La caixa de ressonància resta darrere el cos de l'àngel. No podem distingir el nombre de cordes. Estructura senzilla
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia cedida pels ©hereus de Donald Murray (2022)



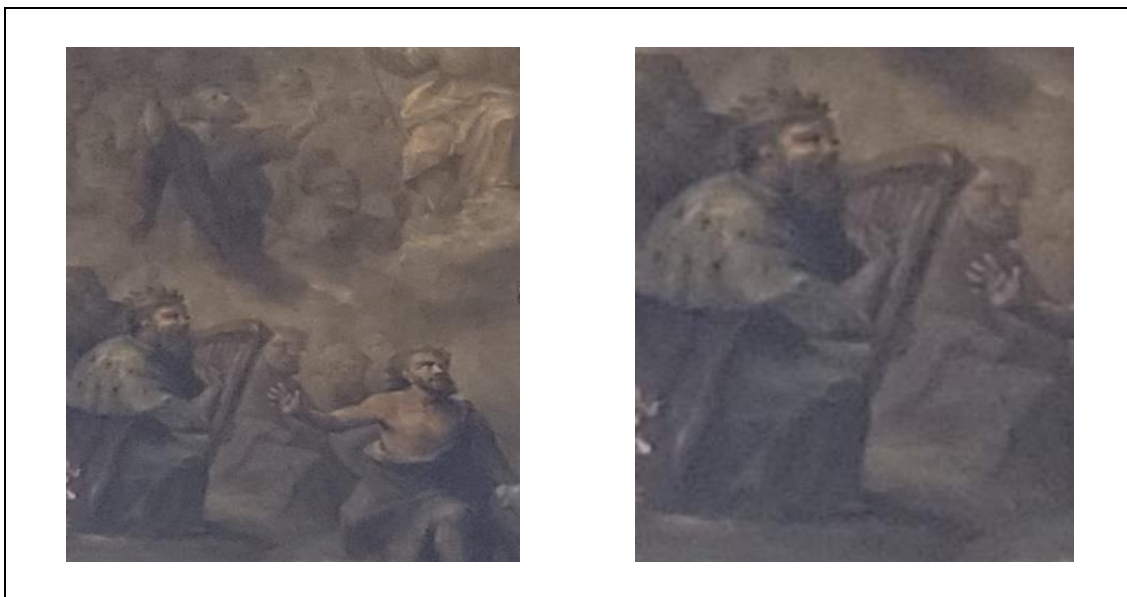
AUTOR	Desconegut
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Museu del Santuari de Lluc
TÍTOL	<i>Rei David</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segles XVII-XVIII
TÈCNICA	Xilografia
DESCRIPCIÓ	Arpa d'onze cordes subjectades entre una robusta caixa de ressonància que presenta, esquemàticament, dos forats ressonadors en forma de efa a la part inferior i per la part superior s'aprecia una consola amb dues volutes decoratives als extrems
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Atribut del rei David. Sentit terapèutic, sanador
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Aquesta imatge tampoc serà analitzada perquè és una xilografia i no una pintura. Apareix de forma anecdòtica per il·lustrar, completar més els exemples entorn a la figura del rei David, tal com fèiem amb la ceràmica anterior. La imatge cedida pels ©hereus de Donald Murray ha estat extreta del llibre <i>La imatge de la música en les Illes Balears</i> . Carbonell (2004)



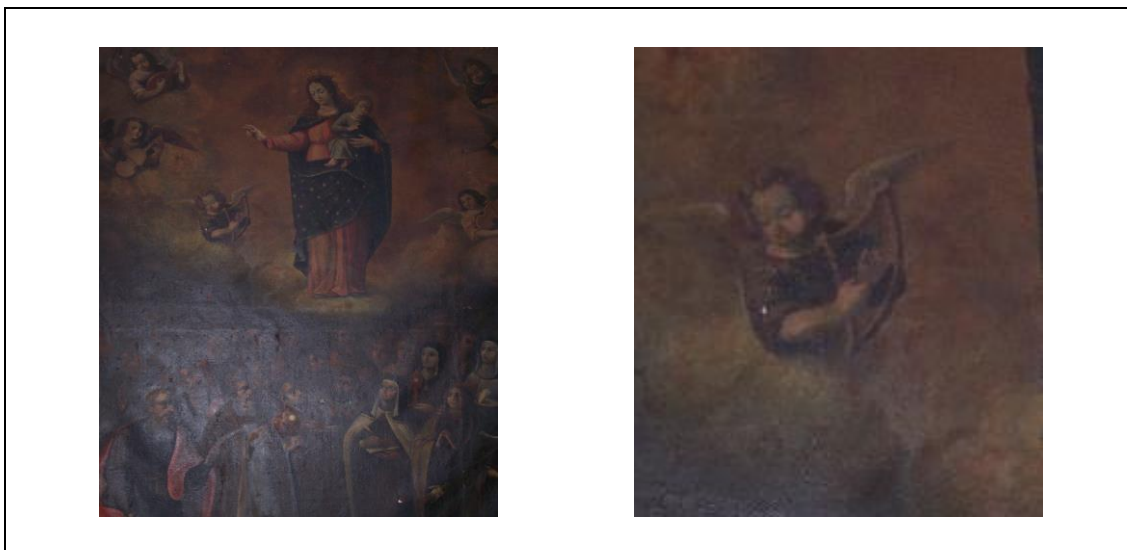
AUTOR	Julià Munar i Vicens Munar
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Façana de l'orgue de l'Església de Sant Felip Neri (Palma)
TÍTOL	<i>Àngel músic</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XIX (entre 1877 i 1878)
TÈCNICA	Escultura adossada de fusta
DESCRIPCIÓ	A la part superior dels tubs de l'orgue apareixen dos àngels músics, el de l'esquerra toca una arpa. El cordòfon consta d'entre cinc i sis cordes, subjectades entre el claviller i les diferents parts que formen l'estructura
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Carbonell (2004). L'orgue actual fou construït per l'orguener Munar i l'enginyer Josep Barceló. Cap al 1990 fou restaurat per Pere Reynés
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2022)



AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Capella del Sant Crist Rescatat a l'Església de Sant Felip Neri (Palma)
TÍTOL	<i>Nativitat</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVII
TÈCNICA	Pintura a l'oli sobre tela
DESCRIPCIÓ	La Nativitat, tema que representa els principals personatges de l'esdeveniment. Els àngels músics apareixen a la part superior de l'escena. L'instrument presenta un claviller unit per cada extrem a dos braços. No es pot identificar el nombre exacte de cordes ni l'estructura de l'instrument ja que la pintura només deixa veure parcialment l'arpa
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Música celestial, l'àngel músic com acompanyant d'escenes de gran transcendència
REFERÈNCIES	Carbonell (2004). La capella està dedicada al Sant Crist Rescatat perquè fou rescatat dels algerins pel Pare Joan Antoni Bello, trinitari, i es venera des del 1697. Aquesta tela està a la part superior i representa una escena del Naixement de Jesús. (Informació al lateral de la capella)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Els estudis de Carbonell citen el pastor sonador de xeremies d'aquesta pintura però no l'àngel arpista del fons (2004, p. 133). Fotografia pròpia (2021)



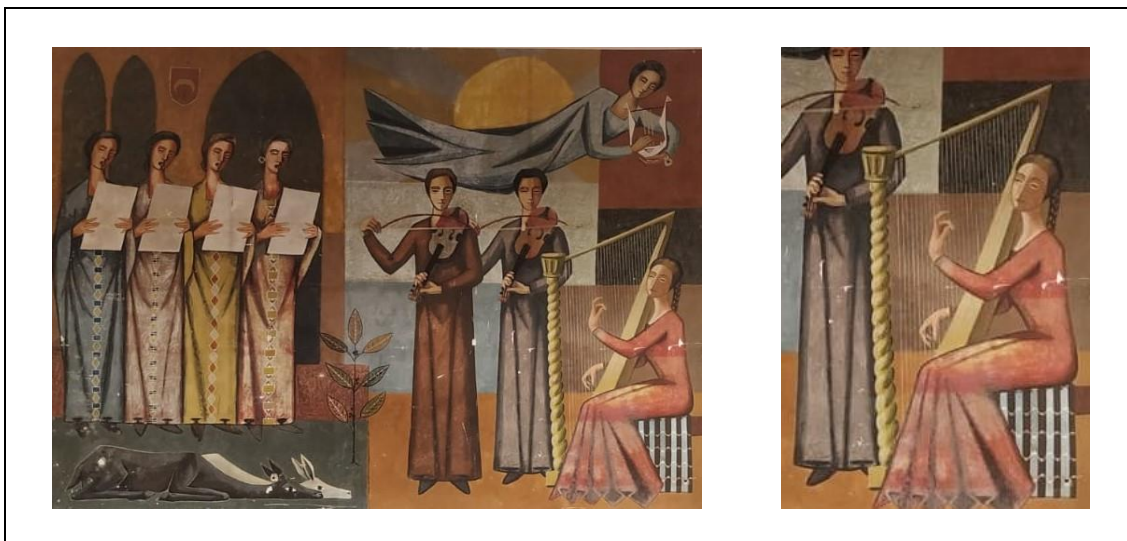
AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Església de Sant Felip Neri (Palma)
TÍTOL	<i>El Rei David</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segles XVIII-XIX
TÈCNICA	Pintura al tremp
DESCRIPCIÓ	Representacions de temàtica celestial, pastors, àngels i d'altres divinitats vists a la volta sobre el presbiteri. El rei David amb l'arpa, apareix assegut o agenollat, vestit amb capa i corona, a la part inferior de l'esquerra de la volta. L'instrument presenta un claviller des d'on s'estenen unes cinc o sis cordes, unit a una columna força desenvolupada. La caixa de ressonància que resta oculta darrere del cos del David. No es veu la trajectòria final de les cordes
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Sentit terapèutic i sanador
REFERÈNCIES	Aquests frescs foren pintats en temps de l'anterior comunitat trinitària. Ja que abans de ser l'església de Sant Felip Neri va ser una església trinitària (Capó, 1973-75)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2021)



AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Casa particular de Miquel Costa i Llobera (Pollença)
TÍTOL	<i>L'Ascensió de la Mare de Déu</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVIII
TÈCNICA	Pintura a l'oli sobre tela
DESCRIPCIÓ	Una petita orquestra de cambra d'àngels músics acompanya aquesta ascensió, entre ells un àngel arpista. L'instrument presenta un claviller unit a una columna i a una caixa de ressonància. L'arpa és de petites dimensions i recorda les arpes romàniques del segle XV, tot i que aquesta mostra estilització en la caixa de ressonància i un equilibri proporcional entre les parts
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2017)



AUTOR	Pau Fornés
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Col·lecció particular
TÍTOL	<i>Santa Cecília</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX (1956)
TÈCNICA	Xilografia
DESCRIPCIÓ	Figura femenina que representa santa Cecília amb l'arpa. L'instrument consta d'una columna estriada amb un gran capitell cilíndric superior que és el nexa d'unió amb la consola o claviller. La caixa de ressonància és la part més senzilla del cordòfon on s'intueixen unes set cordes en vertical i paral·leles. És un estil molt esquemàtic de representació. En realitat vol ser més una idea de l'instrument que la representació exacta del cordòfon real
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'arpa, en mans de santa Cecília, simbolitza la música en sentit general
REFERÈNCIES	
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	



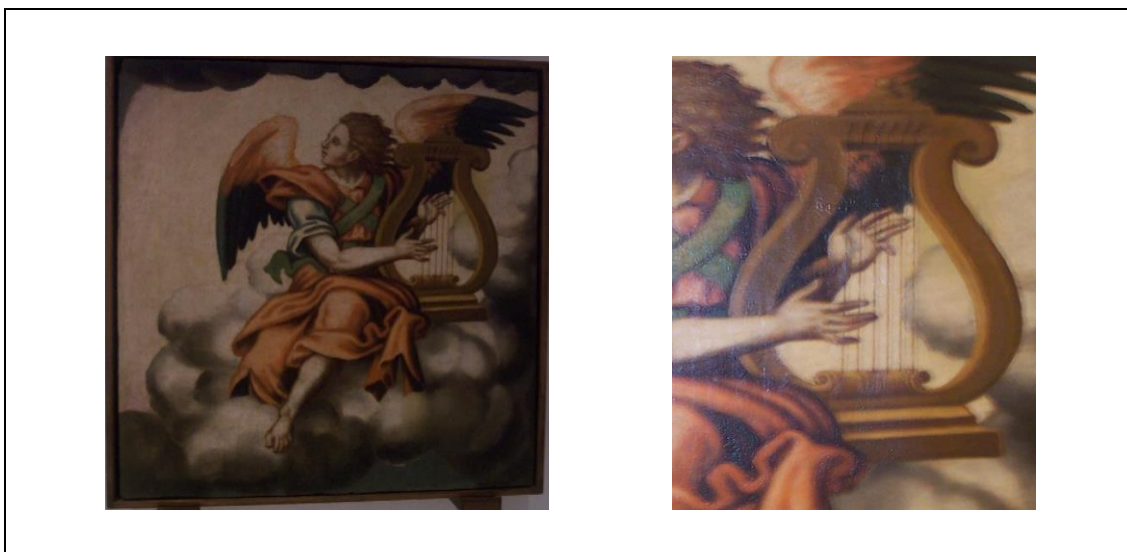
AUTOR	Navarro Ferrero
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Biblioteca de l'Estudi General Lul·lià (Palma)
TÍTOL	<i>Concert</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX (1959)
TÈCNICA	Pintura sobre fusta
DESCRIPCIÓ	Concert de cor i cordes. A l'esquerra s'observen quatre cantaires i a la dreta instrumentistes, dues violes d'arc, una lira tocada per un músic en suspensió i una figura femenina asseguda toca l'arpa. Aquest cordòfon està constituïda per una columna salomònica i un capitell cònic estriat a la part superior
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'arpa símbol de la música en general
REFERÈNCIES	
GÈNERE	Profà
OBSERVACIONS	Fotografia cedida per Maria Mesquida Artigues (2022)



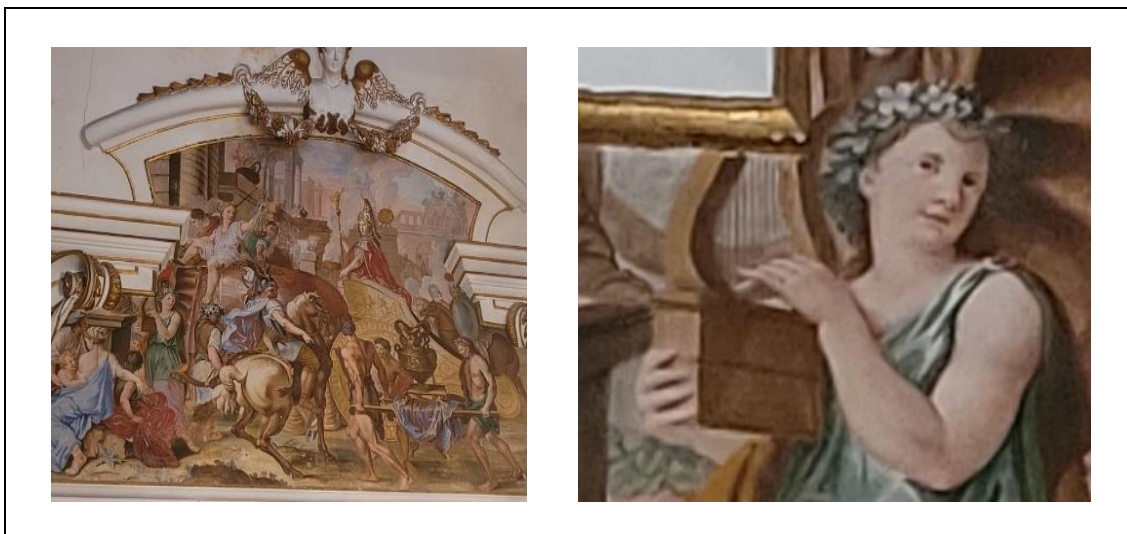
AUTOR	Francesc Salvà Pizà
INSTRUMENT	Arpa
LLOC D'UBICACIÓ	Puig de Sant Salvador (Felanitx)
TÍTOL	<i>Moisès i el rei David</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX
TÈCNICA	Escultura en pedra
DESCRIPCIÓ	Dues figures que representen Moisès i el rei David. El rei David no està en actitud de tocar el cordòfon, de fet, el guarda a la part posterior del cos. L'arpa consta de columna lleugerament corbada, caixa de ressonància, i claviller en el qual es poden apreciar entre quatre i cinc botons de subjecció de les cordes i des d'on s'estenen unes dotze cordes
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'arpa símbol de la música en general, però en mans del rei David és símbol terapèutic, de calma i d'alliberació dels mals esperits
REFERÈNCIES	L'escultor de Cristo Rei, l'enorme escultura que corona la part superior del recinte va ser realitzada per Francesc Salvà i el conjunt va ser beneït el 1934. Deduïm que les escultures dels laterals, com la del Moisès i el rei David serien del mateix artista. (Vegeu: Rutes amagades de Mallorca, 1973)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia de la imatge cedida per Maria Mesquida Artigues (2022)

Annex 2. Catàleg de les fitxes iconogràfiques de la lira

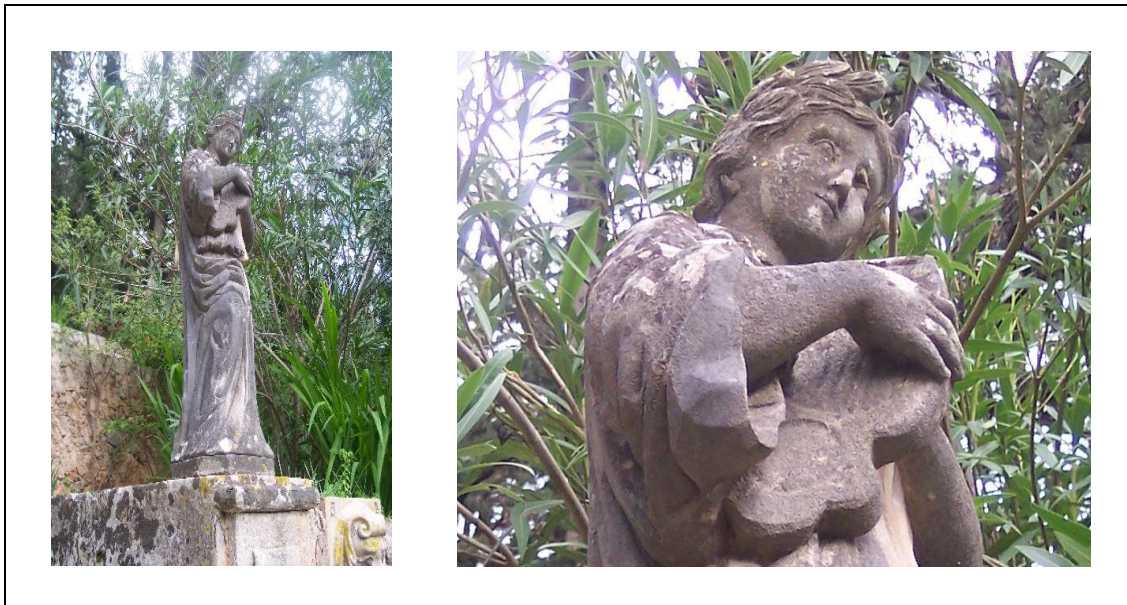
1



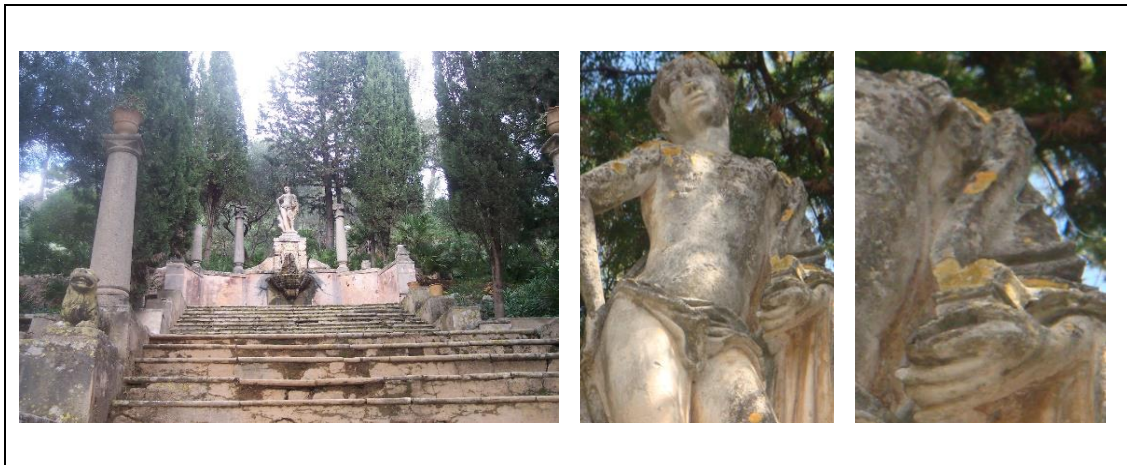
AUTOR	Miquel Oms (1565-1588)
INSTRUMENT	Lira (o cítara)
LLOC D'UBICACIÓ	Museu de Mallorca (Fons del Museo Provincial de Bellas Artes. NIG 4.975 I 4.970)
TÍTOL	<i>Àngel música</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVI (Ca 1585)
TÈCNICA	Pintura sobre taula
DESCRIPCIÓ	Àngel de grans ales i vestit amb túniques colors blaus, blancs i ocre, assegut sobre una nuvolada, toca amb les dues mans una lira de sis cordes tensades verticalment des del travesser fins a la base de doble motllura. Les cordes estan emmarcades per dos braços en forma d'essa que es rematen amb dues volutes a la part superior
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Música celestial capaç de comunicar sensacions divines. L'àngel, en el seu rol de missatger, reforça la simbologia de l'instrument
REFERÈNCIES	Possiblement aquest àngel juntament amb un altre que toca la viola (també en el mateix museu) devien configurar els carrers laterals d'un retaule dedicat a la Mare de Déu
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	La pintura és de procedència desconeguda. Per comparació amb un retaule de la crucifixió localitzat al convent de les Caputxines de Palma es pot atribuir a Miquel Oms, també per les influències de l'escola valenciana de Mateu López



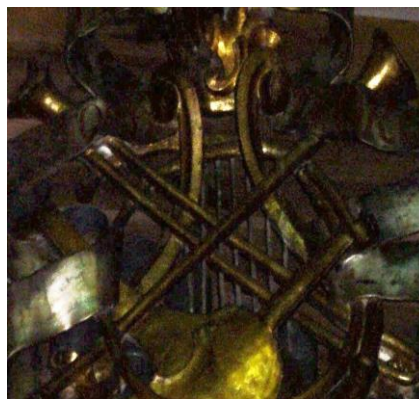
AUTOR	Giuseppe Dardanone
INSTRUMENT	Lira (o cítara)
LLOC D'UBICACIÓ	2na strata del Palau Vivot (Palma)
TÍTOL	<i>Entrada a Babilònia</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVIII
TÈCNICA	Pintura al tremp
DESCRIPCIÓ	L'escena representa l'entrada a Babilònia. Els diferents motius es van desenvolupant en funció dels personatges que apareixen mostrant una escena càotica. A la part esquerra inferior una musa resta concentrada amb l'instrument. El cordòfon presenta una doble caixa inferior i dos braços en forma d'u. Unes vint cordes s'estenen entre la base i un possible travesser que no és visible
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La lira és l'atribut de la musa de la música. Simbolitzaria la música, la inspiració, l'animació, imprescindible en un moment important
REFERÈNCIES	Escenes de la vida d'Alexandre Magne (Montaner 2005-06, p. 131)
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia M. A. Bennàssar (2018)



AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Lira (o cítara)
LLOC D'UBICACIÓ	Jardins de Raixa (Bunyola)
TÍTOL	<i>Musa amb lira</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVIII
TÈCNICA	Escultura tallada en pedra
DESCRIPCIÓ	La musa forma part del conjunt d'escultures que es troben en els laterals de l'escalinata dels jardins i que puja fins a arribar a l'escultura d'Apol·lo. L'instrument consta d'un nombre indeterminat de cordes que van des del claviller fins a la base, decorada amb un cercle dins un marc trilobulat. Aquest element podria ser una possible caixa de ressonància. La posició de la musa no permet la visualització completa de l'instrument
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La lira és l'atribut de la musa de la música. Simbolitzaria la música i la inspiració
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia M. A. Bennàssar (2018)



AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Lira (o cítara)
LLOC D'UBICACIÓ	Jardins de Raixa (Bunyola)
TÍTOL	<i>Apol·lo</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVIII
TÈCNICA	Escultura tallada en pedra
DESCRIPCIÓ	Representació d'Apol·lo a la part de dalt de les escalinates dels jardins de Raixa, acompanyat de les muses als laterals de l'escalinata. L'Apol·lo adopta un estil manierista en la posició del cos en forma d'essa. El déu ostenta una posició privilegiada amb una font a la part inferior dels seus peus. L'instrument es veu parcialment mutilat, únicament conserva part de la base, s'observa un dels braços en doble motllura i en forma d'essa
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La lira en les mans d'Apol·lo simbolitza el poder i la música. Vegeu la simbologia d'Apol·lo I la lira en aquest treball
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografies de M. A. Bennàssar (2018)



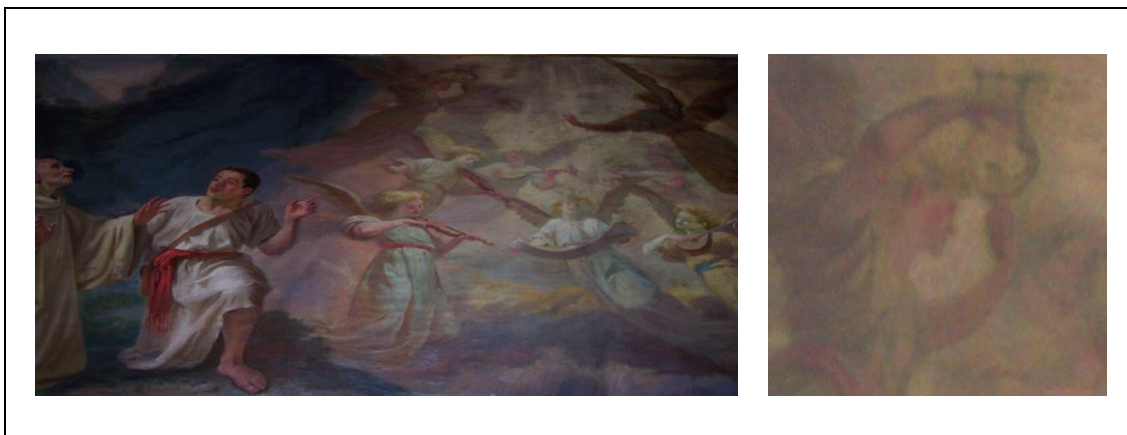
AUTOR	Fra Albert Borguny (1707-1770) i Jordi Bosch (1739-1800)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	A l'orgue de l'Església de Santanyí
TÍTOL	<i>Lira ornamental</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVIII (1762-63)
TÈCNICA	Escultura tallada. Llautó i diferents metalls
DESCRIPCIÓ	El trofeu instrumental està format per diferents elements musicals. La lira està situada a la part de sota, consta de dos braços superiors rematats per dues volutes i set cordes, les quals es troben parcialment cobertes per altres instruments. La superposició dels instruments impedeix veure la base de la lira
POSSIBLE SIMBOLOGIA	la lira, formant part d'un trofeu instrumental, simbolitza la força de la música i incrementa la seva importància
REFERÈNCIES	L'orgue, en els seu conjunt, prové de l'antic convent de Sant Domingo de Palma Carbonell (2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2018)



AUTOR	Forteza, Alomar, Ferragut
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Fris superior de la façana de l'Arxiu del Regne de Mallorca (Palma)
TÍTOL	<i>Al·legoria de la música</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX
TÈCNICA	Escultura de baix relleu en pedra
DESCRIPCIÓ	Figura femenina asseguda amb la lira a les mans tocant l'instrument. El cordòfon consta d'una base, travesser, i dos braços laterals en forma d'u. Les cinc cordes s'estenen des de la base fins al travesser
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música, la inspiració, la creativitat, el poder de la música
REFERÈNCIES	Aquest medalló comparteix façana amb altres motius semblants dedicats a les arts i a les lletres, i ornamenten la part superior del fris de la façana. L'Arxiu està situat sobre un antic edifici franciscà, adaptat per acollir la Casa de Cultura on més tard s'hi ubicà l'actual arxiu del Regne de Mallorca. En la seva construcció hi feren feina els arquitectes Guillem Forteza Piña cap al 1942 i després Gabriel Alomar Esteva i Josep Ferragut Pou perquè les obres es perllongaren fins al 1955
GÈNERE	Profà, mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia de M.A. Bennàssar (2004)



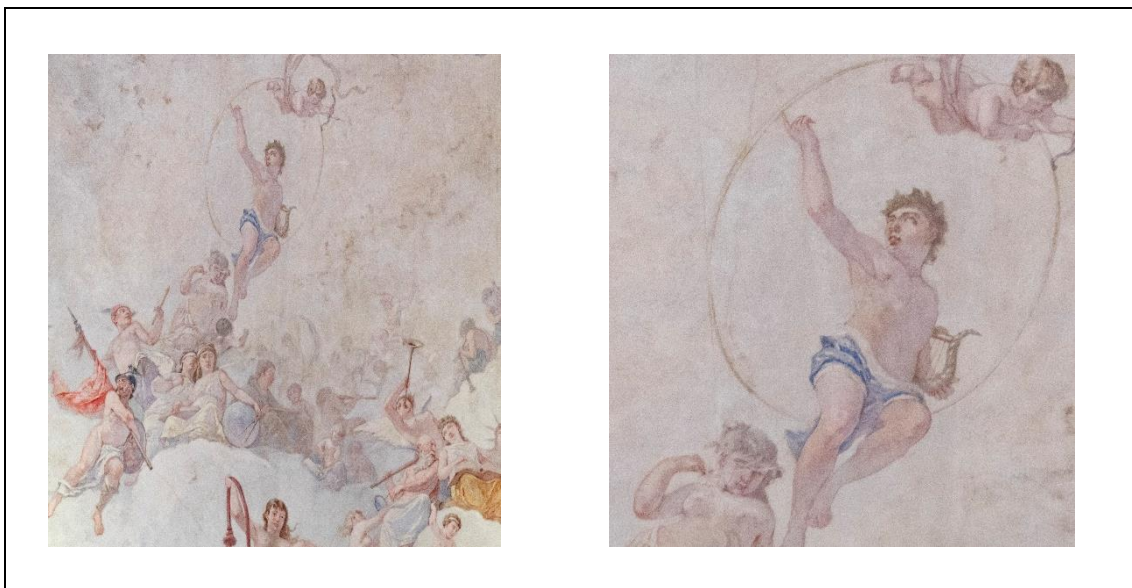
AUTOR	Pere Joan Riera
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Església de Sant Vicens Ferrer (Manacor)
TÍTOL	<i>Santa Cecília</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XIX
TÈCNICA	Escultura tallada en fusta
DESCRIPCIÓ	Santa Cecília està representada amb l'instrument amb la mà esquerra mentre que amb la mà dreta toca les cordes. És una escultura policromada, la lira és de color daurat i ocre obscur en els dos braços que tenen forma d'essa. El cordòfon consta d'un travesser a la part superior i una base ornamentada en forma de copinya. Les poques cordes que resten, tres o quatre, van del travesser a la base de la lira
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La lira com atribut de la santa simbolitza castedat, puresa, virginitat, patronia de la música
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2020)



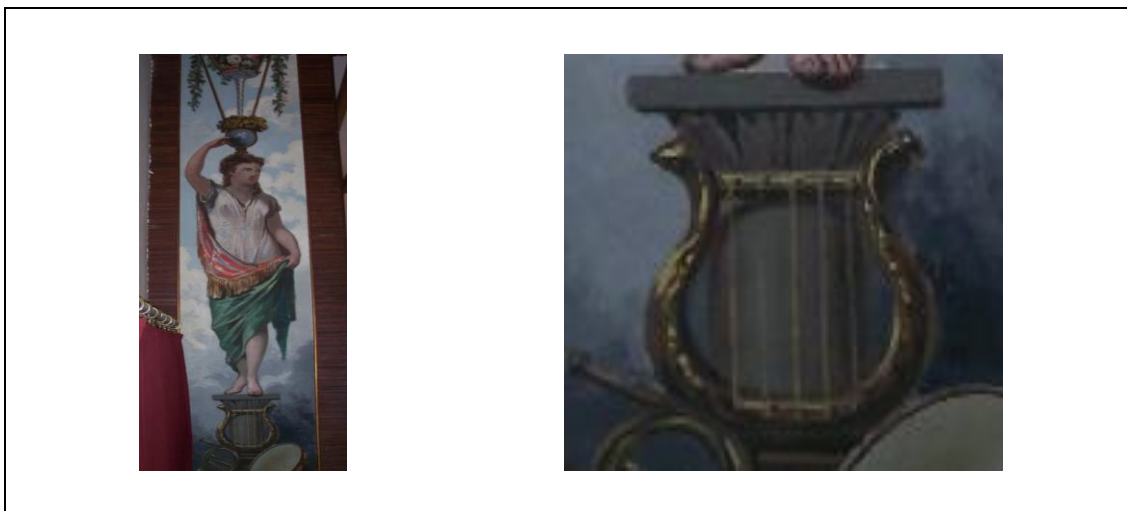
AUTOR	Salvador Torres (1799-1882)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Església del Santuari de Lluç (Escorca)
TÍTOL	<i>Aparició de la Mare de Déu de Lluç amb àngels músics</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XIX
TÈCNICA	Pintura a l'oli sobre tela
DESCRIPCIÓ	La pintura presenta uns àngels músics en suspensió tocant dos cordòfons. Detallem un dels exemples perquè l'altre és confós i de difícil visibilitat. L'instrument consta de dos braços simètrics, travesser i base. S'observa un nombre indeterminat de cordes, per les dimensions de la lira podrien ser entre quatre i cinc
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música celestial. La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	Cantarellas (1979-80)
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	La pintura, de grans dimensions, presenta un altre instrument de similars característiques a la part superior. Fotografia pròpia (2006)



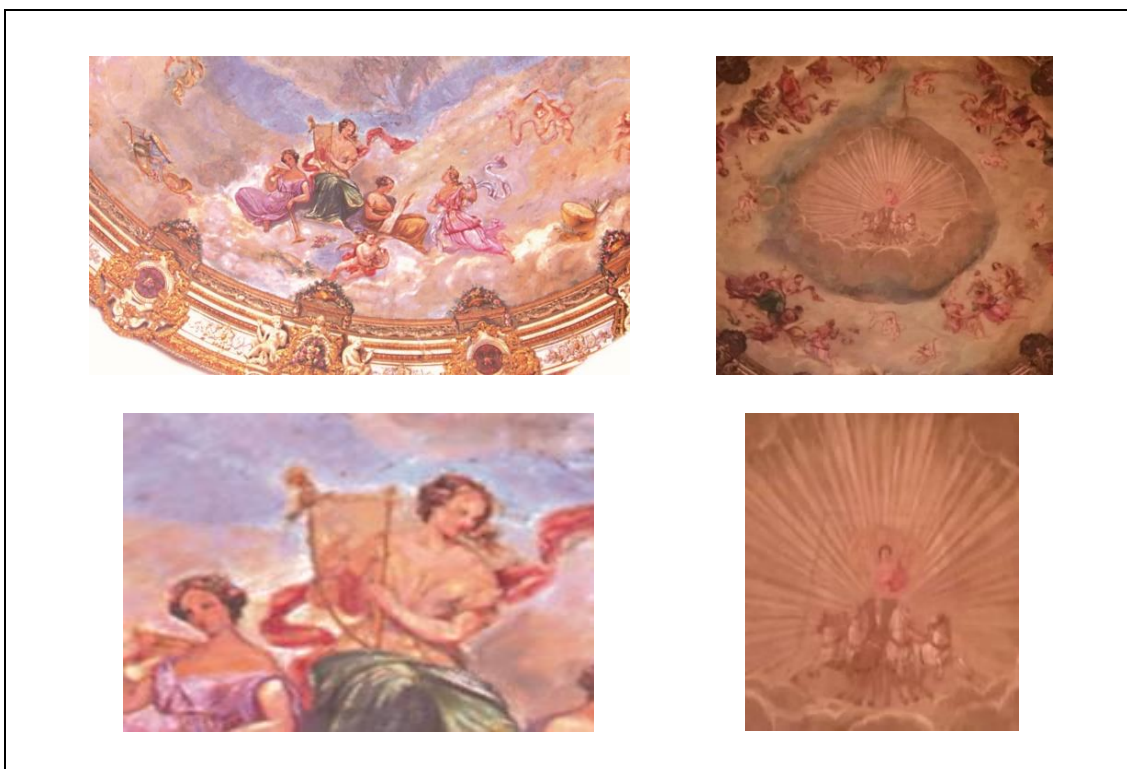
AUTOR	Salvador Torres (1799-1882)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Sala d'armes del Palau Vivot (Palma)
TÍTOL	<i>Orfeu</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XIX
TÈCNICA	Pintura a l'oli sobre tela
DESCRIPCIÓ	<p>Orfeu apareix assegut i tocant la lira davant la làpida de la tomba del seu pare. Es pot llegir una inscripció que diu: Sepulcre de Guillem Torres, al pintor, arquitecte, artista, a la memòria del que significà l'amor del fill.</p> <p>La lira presenta un instrument d'un sol cos amb petites volutes al final de cada braç, i una base ornamental. S'estenen cinc cordes que van des dels cinc botons de la base fins al travesser superior. Mentre que amb la mà esquerra Orfeu subjecta el cordòfon, amb la dreta sosté un plectre amb el qual punteja les cordes</p>
POSSIBLE SIMBOLOGIA	El poder màgic de la música. La música pot encisar i ser capaç de commoure cel i terra. La música, en aquest cas, la lira, evoca el record d'un ésser estimat
REFERÈNCIES	Pedro de Montaner va fer referència al pare de Salvador Torres, de nom Guillem, home polifacètic i il·lustrat. El seu fill, Salvador Torres va realitzar la pintura en memòria del seu pare
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia de M. A. Bennàssar (2021)



AUTOR	Ricard Anckermann (1842-1907)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Hemicicle del Parlament de les Illes Balears (Palma)
TÍTOL	<i>Apol·lo</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XIX
TÈCNICA	Oli sobre tela i pintures murals
DESCRIPCIÓ	Apol·lo apareix suspès a l'aire, despullat, només una tela d'estil clàssic li cobreix la part inferior del cos. Porta la corona de lloret al cap. Amb un dit de la mà dreta sembla dissenyar un motiu oval del qual ell és el centre, mentre que amb l'altre sosté la lira. L'instrument consta de dos braços simètrics que formen un sol cos unit al final pel travesser. No s'observa base però si un nombre indeterminat de cordes que per la mida de la lira podrien ser entre quatre i cinc
POSSIBLE SIMBOLOGIA	El poder de la música
REFERÈNCIES	Carbonell (2004), Cantarellas (1979-80)
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Imatges cedides pel Parlament de les Illes Balears (Jaume Munar) (2021)



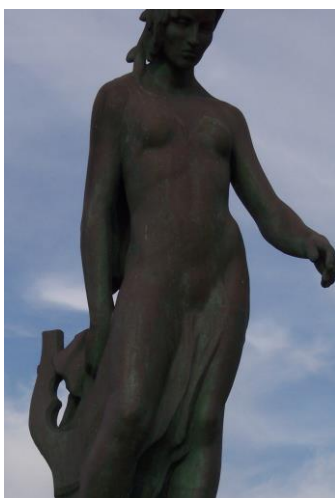
AUTOR	Ricard Anckermann
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Palau rei Sanç (Valldemossa)
TÍTOL	<i>Al·legoria de la música</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XIX (1874)
TÈCNICA	Pintura sobre taula
DESCRIPCIÓ	Figura femenina, semblant a una cariàtide de l'antiguitat clàssica per la postura que adopta i pels elements que l'acompanyen. La figura està dreta sobre una base i amb una mà sosté un motiu floral al cap, mentre que amb l'altra subjecte les teles del vestit. L'instrument policromat de color daurat resta a la base de la figura. La lira consta d'un sol cos en forma d'u. S'observa un travesser i les cinc cordes s'estenen d'aquest fins a la part inferior verticalment. La lira juntament amb altres instruments musicals formen com un trofeu instrumental
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música i l'evocació de la cultura clàssica
REFERÈNCIES	Després de la desamortització (S. XIX) el Palau del rei Sanç va passar a mans del matrimoni Sureda-Montaner. A les dependències del Palau varen acollir personalitats del món cultural com: Unamuno, Rubén Darío, Azorín i Rusiñol, entre d'altres. https://www.cartoixadevalldemossa.com/ca/?venue=el-palau-del-rei-sanc
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2004)



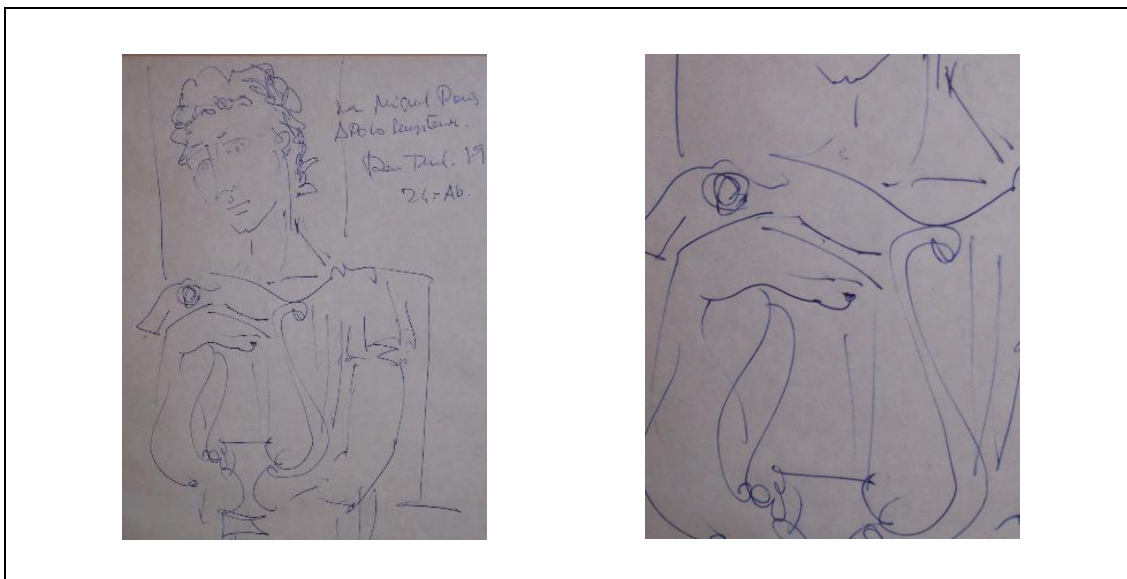
AUTOR	Félix Cagé (1820-1869)
INSTRUMENT	Lira (Cítara) i lira d'Apol·lo
LLOC D'UBICACIÓ	Sostre del Teatre Principal de Palma
TÍTOL	<i>Al·legoria de la música</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XIX (1860)
TÈCNICA	Pintura sobre tela
DESCRIPCIÓ	Conjunt de muses i personatges mítics alguns d'ells portadors d'instruments musicals. Tot ells formen part del cercle presidit per Apol·lo que apareix en un carro solar. La lira d'Apol·lo difícilment és apreciable a causa de la distància que hi ha entre la pintura i l'espectador. El cordòfon que porta la musa és de braços estilitzats en forma pronunciada d'u, també costa d'un travesser i un nombre indeterminat de cordes. Les imatges de la dreta representen Apol·lo amb el carro estirat per cavalls, però no permeten saber amb exactitud les característiques formals de la lira. Per aquest motiu, tenim l'exemple present però no l'analitzarem.
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música representada pel cordòfon és la idea d'un món mític i com a atribut de la musa és símbol de la música, la poesia i la inspiració. La lira com a atribut d'Apol·lo simbolitza grandesa i poder
REFERÈNCIES	Carbonell (2004)
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia de les muses ha estat cedida pels ©hereus de Donald Murray (2022). La fotografia de l'Apol·lo és de M.A. Bennàssar (2008).



AUTOR	Miquel Bennàssar Costa
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Col·lecció particular (Pollença)
TÍTOL	<i>Nuredduna</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX
TÈCNICA	Escultura tallada. Alabastre
DESCRIPCIÓ	La figura femenina representa Nuredduna. L'heroïna porta una torxa amb la mà esquerra i amb la dreta la lira, arrapada al cos. L'instrument està format per dos braços units per un travesser arquejat i dues volutes marquen els extrems superiors dels braços. La caixa de ressonància presenta una línia corba des d'on s'obri una ranura o obertura en forma de mitja lluna. S'observen entre quatre i cinc cordes
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La recuperació del llegat de la cultura clàssica, la poesia, la inspiració i la llengua
REFERÈNCIES	Cifre (1999, 2001)
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia extreta del llibret "La deïxa del geni grec" (Cifre, 2001)



AUTOR	Remígia Caubet (1919-1997)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Passeig marítim (Palma)
TÍTOL	<i>Nuredduna. Monument a mossèn Costa i Llobera-Nuredduna</i> (Brotons, 2000)
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX (1976)
TÈCNICA	Escultura tallada en bronze (base de formigó sobre ciment)
DESCRIPCIÓ	La figura femenina representa Nuredduna. Amb la mà esquerra avançada i amb el pes del cos sobre la cama esquerra, l'heroïna sosté la lira amb la mà dreta a la part inferior i posterior de la cama dreta. L'instrument està format per dos braços on s'aprecien unes motllures a la part interior. Els braços de la lira s'allarguen formant una caixa de ressonància que no s'acaba de definir. No s'aprecien cordes
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La recuperació del legat de la cultura clàssica, la poesia, la inspiració i la llengua
REFERÈNCIES	Cifre (1999, 2001). Brotons (2000) explica com l'escultura va passar per diferents ubicacions abans d'estar en el lloc actual, així com altres detalls d'interès entorn del context de l'obra
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2021)



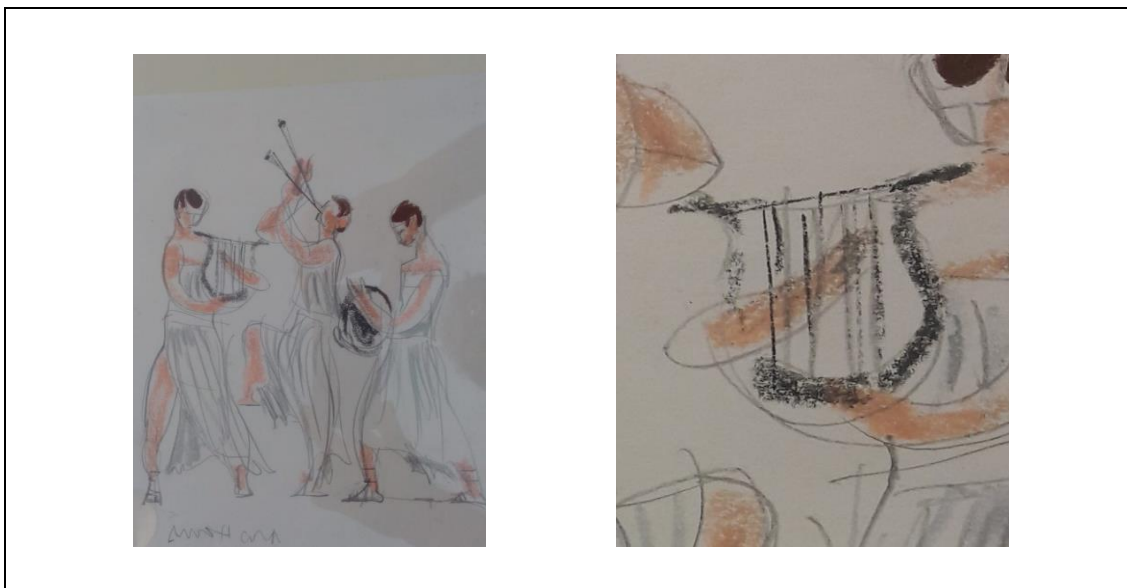
AUTOR	Pau Lluís Fornés (1930-2006)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Col·lecció particular (Santanyi)
TÍTOL	<i>Apol·lo</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX (1979)
TÈCNICA	Pintura de tinta sobre paper
DESCRIPCIÓ	Figura masculina de mig cos que sosté una lira entre les mans. L'instrument consta de dos braços que formen petites espirals als extrems de la part superior. Els braços estan units a la part inferior a una caixa de ressonància des d'on s'intueixen entre dues o tres cordes, però no es veu clarament si estan subjectes a algun travesser
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'instrument en mans d'Apol·lo simbolitza el poder de la música
REFERÈNCIES	Alcover (1987)
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2005)



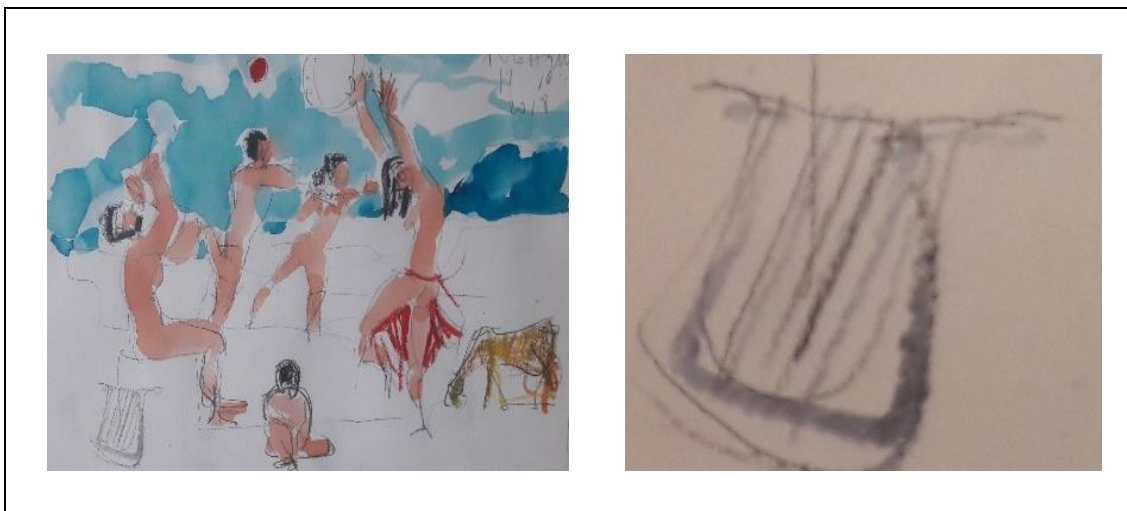
AUTOR	Pau Lluís Fornés (1930-2006)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Col·lecció particular (Manacor)
TÍTOL	<i>Orfeu</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX (1970)
TÈCNICA	Pintura, acrílic sobre tela
DESCRIPCIÓ	Figura masculina amb de colors neutres i cabells a l'estil dels Kuros de l'antiguitat clàssica. Una lletra, la O, es pot llegir a la part superior de la pintura. Segurament es refereix a la inicial d'Orfeu. A la representació es mostra una lira que Orfeu toca amb les dues mans, una de les mans toca les cordes i l'altre la sosté per un dels braços, els quals formen dues petites volutes a la part superior. La base és policromada i de forma hexagonal. El travesser de la part superior és molt senzill i està subjectat a cada extrem per un botó que sobresurt de l'instrument. S'observen cinc cordes. Un colom blanc reposa damunt el travesser
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'instrument en mans d'Orfeu simbolitza el poder de la música sobre la natura. La influència que pot exercir la música sobre éssers animats i inanimats. El colom blanc sobre el cordófon podria simbolitzar el missatge de la música portadora de pau
REFERÈNCIES	Alcover (1987)
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2007)



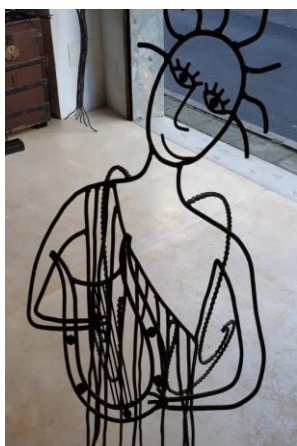
AUTOR	Mateu Forteza (1939)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Façana d'edifici del carrer Jaume III (Palma)
TÍTOL	<i>Al·legoria a la música</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX
TÈCNICA	Escultura, baix relleu tallat en pedra
DESCRIPCIÓ	Figures femenines assegudes una davant l'altra tocant diferents instruments, el llaüt la flauta i la lira. El cordòfon situat a la part esquerra del relleu presenta un cos angular i truncat a la part inferior. A la part superior de la lira es mostra un traverser amb motllura rectangular superior i cinc cordes. La imatge del ca a la part dreta, inferior de l'escena li confereix un aire quotidiana i mundà
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Símbol de la música com entreteniment i esbarjo. Donada la presència d'instruments musicals antics, simbolitza la recuperació del món clàssic
REFERÈNCIES	Miquel Ferrà i Martorell (2004) en el llibre <i>Palma a peu. Ciutat passa a passa</i> fa referència a aquest relleu
GÈNERE	Profà
OBSERVACIONS	Imatge cedida per Maria Mesquida (2022)



AUTOR	Jaume Prohens (1964)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Col·lecció particular (Felanitx)
TÍTOL	<i>Arcàdia</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XXI (2019-20)
TÈCNICA	Pintura a llapis i aquarel·la sobre paper
DESCRIPCIÓ	Músics de l'Arcàdia dansant i tocant diferents instruments musicals. El cordòfon representa una lira i està format per un sol cos en forma d'u. Els braços estan units a la part superior per un travesser senzill i lineal. Entre quatre i cinc cordes s'estenen entre el travesser a la part inferior. No s'observa base
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La lira com instrument que suggereix joia i esbarjo, lligada al món de l'art
REFERÈNCIES	Aquestes pintures formen part d'una col·lecció que es va exposar en diferents indrets de Mallorca amb el títol <i>Pastorals. Viatges eròtics sense fi</i> (2020). Les pintures formen part del món imaginari de la mitològica Arcàdia
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2022)



AUTOR	Jaume Prohens
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Col·lecció particular (Felanitx)
TÍTOL	<i>Arcàdia</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XXI (2019)
TÈCNICA	Pintura de llapis i aquarel·la sobre paper
DESCRIPCIÓ	Grup de persones tocant i dansant. Entre els instruments, un cordòfon resta a terra a la part inferior esquerra de la pintura. L'instrument te forma quadrangular i està més definit a la part inferior, sembla realitzat d'un sol traç. La lira consta de dos braços acabats amb una línia plana superior que els connecta entre si i a la vegada serveix de travesser. La lira té entre cinc i sis cordes que s'estenen entre el travesser i la part inferior del cos del cordòfon
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La lira com a part del món del desig, de la fantasia i del plaer, sentit hedonista
REFERÈNCIES	Aquestes pintures formen part d'una col·lecció que es va exposar en diferents indrets de Mallorca amb el títol <i>Pastorals. Viatges eròtics sense fi</i> (2020). Les pintures formen part del món imaginari de la mitològica Arcàdia
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2022)



A

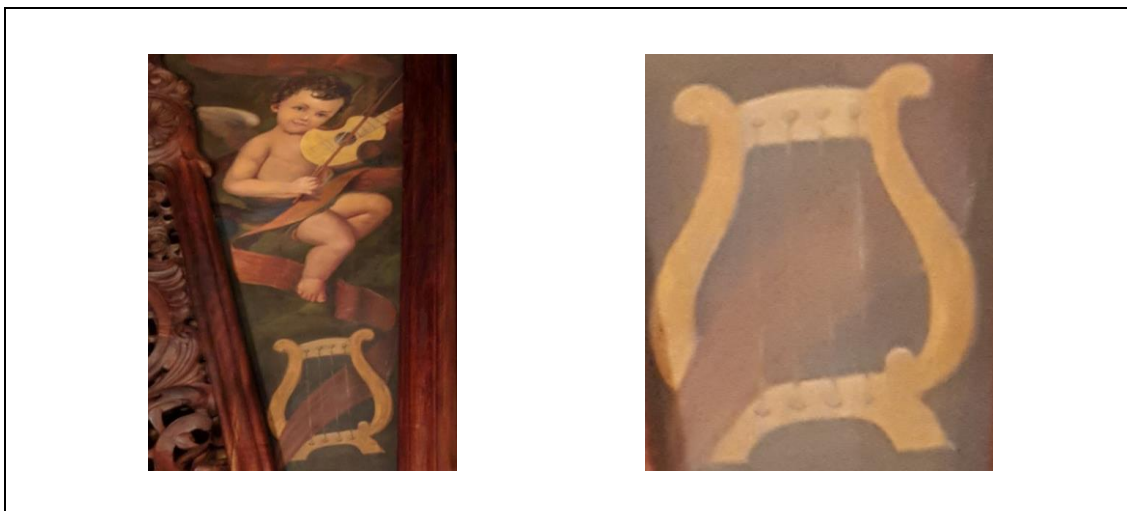


B



C

AUTOR	Jaume Canet (1966)
INSTRUMENT	Lires
LLOC D'UBICACIÓ	Col·lecció particular (Felanitx)
TÍTOL	<i>Orfeu</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XXI (2018)
TÈCNICA	Escultures tallades en ferro
DESCRIPCIÓ	<p>Representacions d'Orfeu en diverses postures i portant lires de diferents tipus.</p> <p>(A) Instrument format per un sol cos en forma d'u. Els braços modelats en un sol traç acaben a la part superior en forma de punta. S'observen cinc botons ornamentals en el cos de la lira. Unes sis cordes van de la part inferior del cos fins al travesser arquejat.</p> <p>(B) Lira d'un sol cos, els braços mostren un final superior asimètric. Unes nou cordes van de la part inferior de la lira al travesser recte.</p> <p>(C) Cordòfon treballat d'un sol traç en la forma dels braços, els quals sobresurten al travesser. S'observen cinc botons ornamentals repartits en el cos de l'instrument. A la part superior el travesser. La lira compta entre sis i set cordes</p>
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'instrument en mans d'Orfeu simbolitza el poder de la música sobre la natura. La influència que pot exercir la música sobre éssers animats i inanimats
REFERÈNCIES	Personatge creat per il·lustrar la versió en català <i>El Bestiari</i> , obra d'Apollinaire (2006)
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2021)



AUTOR	E.F Walker & Cia de Ludwigsburg
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Sala de música de Can Balaguer (Palma)
TÍTOL	<i>Lira ornamental</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX
TÈCNICA	Pintura sobre taula
DESCRIPCIÓ	L'instrument apareix a la part inferior de la pintura protagonitzada per un àngel músic que toca un cordòfon fregat. La lira consta de dos braços simètrics en forma d'essa, una base amb dos peus i quatre botons de subjecció de les cordes. Les cordes van del travesser, que també compta amb quatre botons de subjecció, a la base. Una banda de color grana travessa les cordes
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música en sentit general, la lira al costat de l'àngel té un sentit benefactor
REFERÈNCIES	Hem de fer referència a l'arpa i a la lira ornamentals de l'orgue de l'església de Sant Miquel de Felanitx on també apareix el motiu de la banda que travessa les cordes dels cordòfons
GÈNERE	Civil, profà
OBSERVACIONS	La pintura forma part de la façana de l'orgue, adquirit pel mateix Balaguer el 1930. Fotografia cedida per Miquel Maimó (2017)



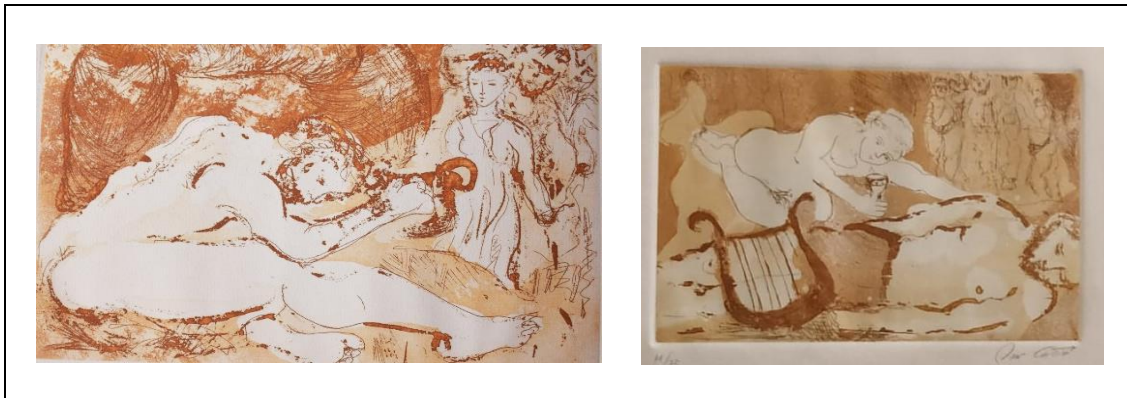
AUTOR	Damià i Sebastià Caimari
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Església de Sant Miquel (Felanitx)
TÍTOL	<i>Lira ornamental</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XVII
TÈCNICA	Pintura sobre pedra
DESCRIPCIÓ	En el balcó de l'orgue apareixen diferents motius musicals distribuïts en caselles al llarg de la balustrada. La lira consta d'una base, dos braços en forma de petites volutes a la part superior i deu cordes. A la part superior del cordòfon, un petit travesser entre els dos braços compta amb un motiu ornamental. Una banda blanca amb la inscripció "In chordis" apareix entre les cordes de la lira
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música en sentit genèric
REFERÈNCIES	Hem de fer referència a l'arpa ornamental de l'orgue de Sant Miquel de Felanitx on també apareix el motiu de la banda que travessa les cordes de l'instrument, en aquella ocasió, de l'arpa, i a la lira de l'exemple anterior, vist en el casal Balaguer
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2022)



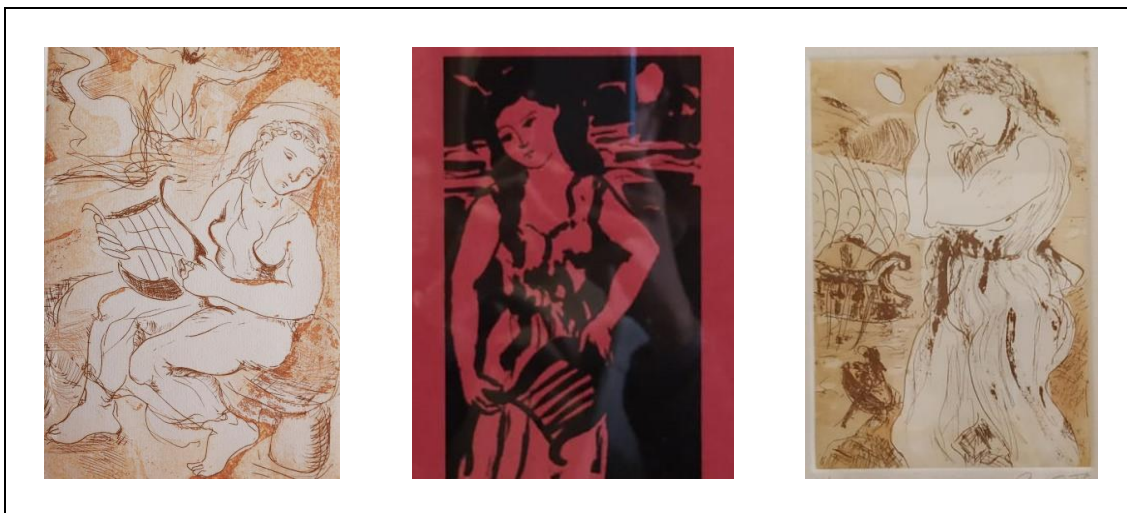
AUTOR	Pedro A. Bauzà (arquitecte); Jaume Tolosa (pintor)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Plaça de l'Auditori (Palma)
TÍTOL	<i>Gran lira</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX (1983)
TÈCNICA	Escultura de formigó i alumini
DESCRIPCIÓ	Instrument de grans dimensions format per un sol cos en forma d'u, unit a una base que descansa, per sota del nivell del trespòl, a terra. Cinc barres d'alumini de diferent mida s'estenen a cada part de la lira. Un travesser en forma de pentagrama connecta els braços. Aquesta part està ornamentada amb una clau de sol i dues corxeres. Les cinc cordes d'alumini parteixen de la base i a la part superior tenen diferent altura
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Per una part, la lira simbolitza la música (vegeu l'apartat de la simbologia de la lira en aquest treball), per altra part, amb aquest element que surt del no res, els autors volgueren simbolitzar la feina de l'empresari Ferragut que va crear i promocionar l'Auditori. (Brotons, 2000)
REFERÈNCIES	L'obra està dedicada a Marc Ferragut (1901-1981). Ell va ser el propietari de l'Auditori de Palma i va impulsar el món musical illenc. M. Magdalena Brotons en el seu llibre <i>Escultures de Palma</i> (2000) aporta una informació detallada sobre aquesta obra
GÈNERE	Civil, profà
OBSERVACIONS	Fotografia de M. A. Bennàssar (2021)



AUTOR	Alcover (escultor), Eugenio de la Fuente, Juan de Haro (arquitectes)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Façana del col·legi de Sant Gaietà (Palma)
TÍTOL	<i>Lira</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX
TÈCNICA	Escultura de relleu tallat en Pedra
DESCRIPCIÓ	La lira apareix a la façana com un motiu ornamental. L'instrument adopta un cos format per quatre parts i cinc cordes. Els braços presenten formes geomètriques angulars i acaben amb punta a la part superior. La base és recta i el travesser és més prim. El relleu està sobre una pedra plana adossada a la façana. Un pentagrama travessa la part inferior de l'instrument com a motiu ornamental
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música en sentit general
REFERÈNCIES	
GÈNERE	Civil, profà
OBSERVACIONS	Fotografia pròpia (2019)



AUTOR	Maria Antònia Cerdà Alabern
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Col·lecció particular
TÍTOL	<i>Melesigeni i Nuredduna</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX (1997)
TÈCNICA	Aiguafort i aiguatinta
DESCRIPCIÓ	Moment en què Melesigeni, personatge masculí resta estirat a terra amb el cap baix i amb els braços estirats endavant. Porta l'atribut a les mans amb la intenció d'entregar-lo a Nuredduna. L'instrument presenta una forma quadrada-rectangular, de poques cordes, amb travesser superior recte. L'altra imatge representa Melesigeni estirat a terra i Nuredduna a la part superior. La lira apareix en un primer pla: un solcos en forma d'u, braços simètrics, travesser superior i cordes, entre sis i set que van de la base al travesser
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La recuperació de la cultura clàssica, la llengua, la poesia
REFERÈNCIES	Costa i Llobera (1900), Cifre (2001) Bibiloni (2007)
GÈNERE	Profà, mitològic
OBSERVACIONS	Agraeixo a Antoni Bennàssar (Dionís) que em posés en contacte amb l'artista (agost del 2021)



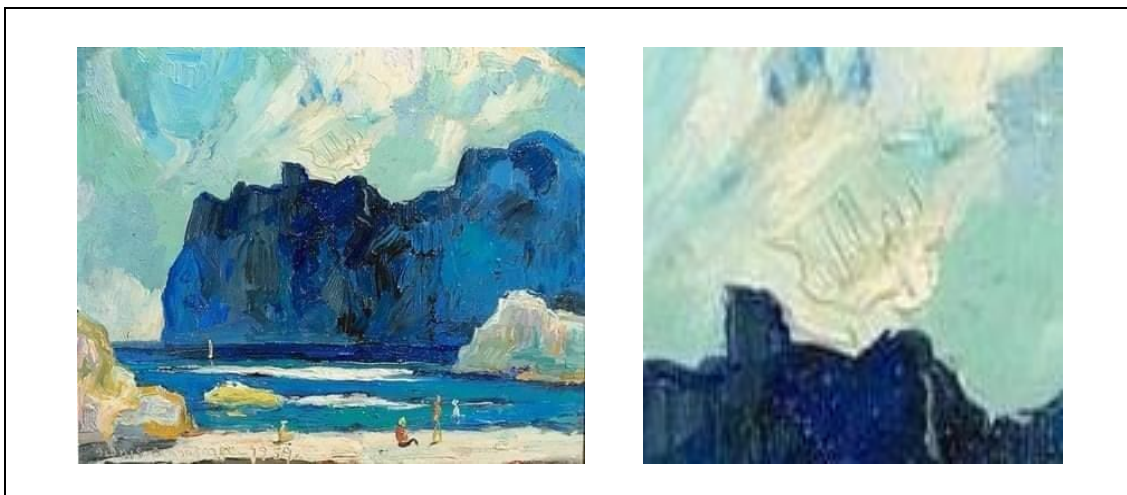
AUTOR	Maria Antònia Cerdà Alabern
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Col·lecció particular
TÍTOL	<i>Nuredduna</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX (1997)
TÈCNICA	Aiguatinta i aigüafort
DESCRIPCIÓ	Figura femenina que representa Nuredduna. Ella està asseguda amb la lira en les mans. L'instrument format per un sol cos en forma d'u i rematat en els braços superiors per dues puntes corbades. Cinc cordes van de la part inferior de la lira al travessar recte. En la segona imatge Nuredduna porta la lira amb les mans, però no en actitud de tocar-la. Mateix cos que els altres models, forma d'u, entre cinc i sis cordes. A la darrera imatge, la lira és un element que forma part del conjunt però no està en mans de Nuredduna. Només es representa part del cordòfon, així i tot el model és semblant en els tres exemples
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'herència de la cultura clàssica, que influenciarà a la cultura mallorquina. La poesia, la inspiració, la llengua
REFERÈNCIES	Costa I Llobera (1900), Cifre (2001) Bibiloni (2007)
GÈNERE	Profà, mitològic
OBSERVACIONS	Agraïxo a Antoni Bennàssar (Dionís) que em posés en contacte amb l'artista (agost del 2021)



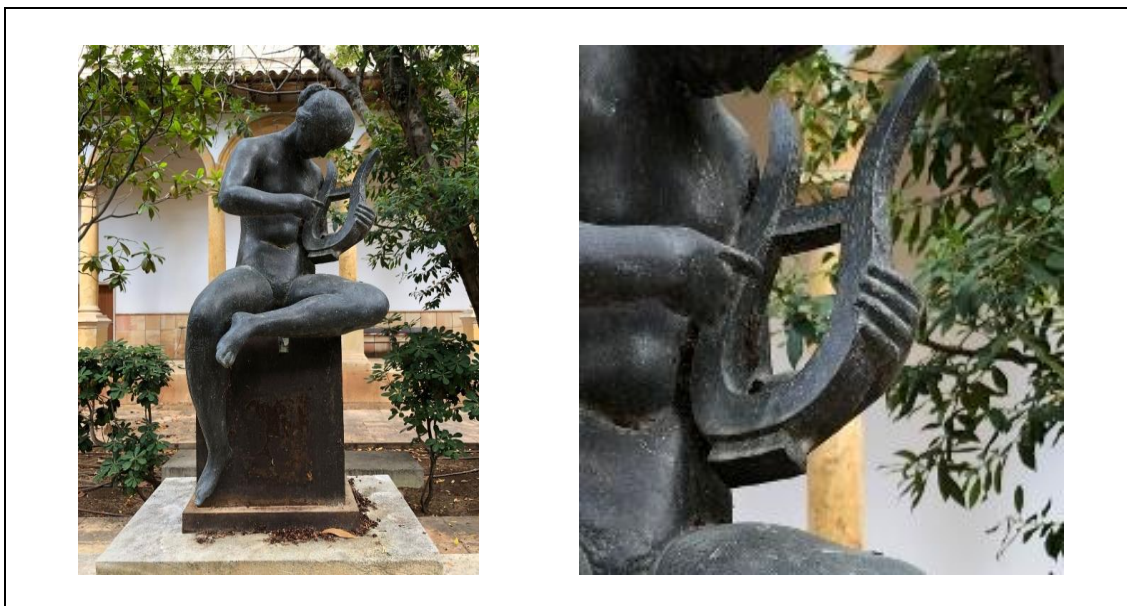
AUTOR	Anònim
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Part superior de façana. Models fets en motlle per diferents fabricants.
TÍTOL	<i>Àngel músic</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX
TÈCNICA	Escultura tallada en pedra
DESCRIPCIÓ	Àngel dret portant la lira a un costat. Els braços de la lira s'uneixen sobre la base en forma d'esprial en direcció interior, a la part superior també veiem les espirals però en direcció inversa. El travessar uneix els dos braços a la part superior i un nombre indeterminat de cordes es tensen verticalment dins l'instrument
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música com transmissora de missatges a través dels àngels, éssers benefactors, protectors, acompanyants, entre d'altres accepcions
REFERÈNCIES	
GÈNERE	Religiós
OBSERVACIONS	Aquests tipus d'escultures no sempre estan destinades a ornamentar edificis religiosos, sovint les podem veure a jardins, patis, i rematant façanes



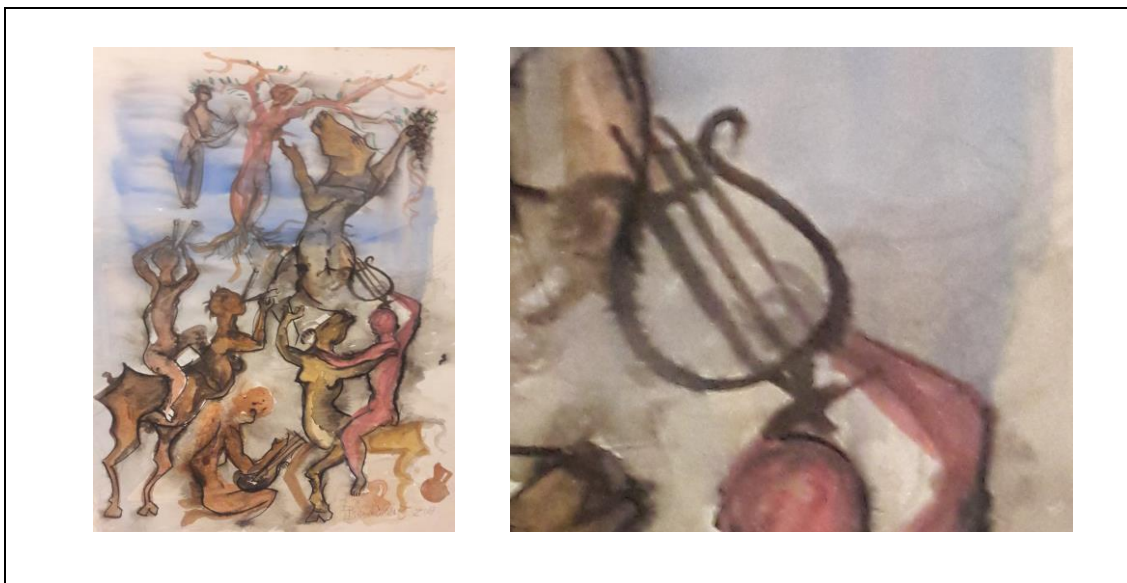
AUTOR	Miquel Garau
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Fundació Rotger-Villalonga (cases de Cala Murta, Formentor, Pollença).
TÍTOL	<i>Nuredduna</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX
TÈCNICA	Escultura tallada en bronze
DESCRIPCIÓ	Figura femenina amb túnica i cabell recollit. Manté un braç dret en direcció a la lira, la qual resta al terra. La imatge representa Nuredduna sobre les roques de les coves d'Artà, en una actitud que pot ser de deixar la lira o d'intentar agafar-la. La lira consta d'un sol cos formant un tot, en què braços i caixa de ressonància no són independents. També consta d'un travesser superior i quatre cordes que van de la caixa de ressonància al travesser
POSSIBLE SIMBOLOGIA	L'herència de la cultura clàssica que tindrà una influència sobre la mallorquina en un intent de recuperar la cultura i la llengua
REFERÈNCIES	Bibiloni (2007) Costa i Llobera (1900), Cifre (2004)
GÈNERE	Profà , mitològic
OBSERVACIONS	Miquel Cerdà ens ha cedit la imatge el 12 de juliol del 2021



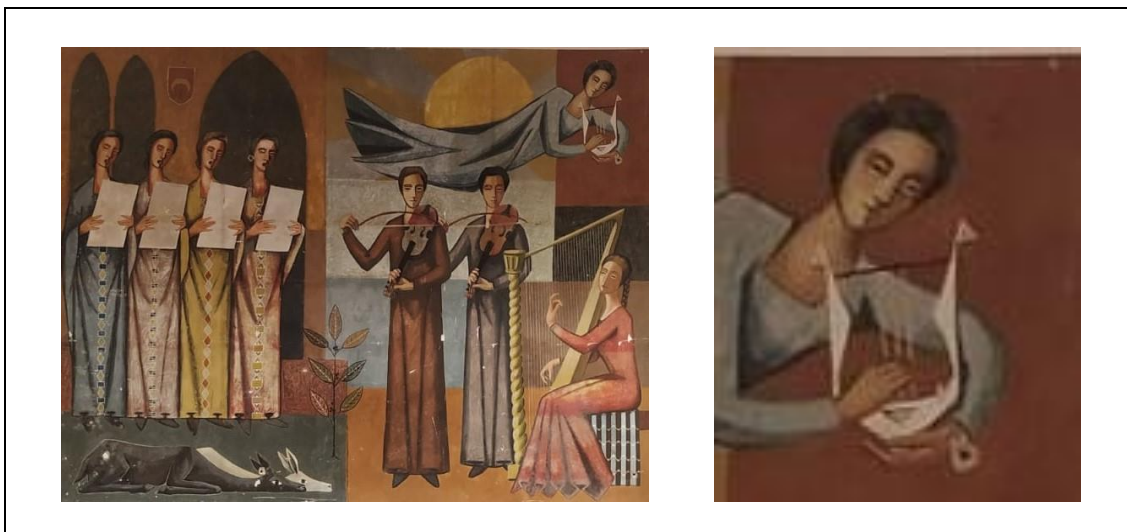
AUTOR	Dionís Bennàssar
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Col·lecció particular
TÍTOL	<i>Cala Sant Vicens i Cavall Bernat amb lira</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX
TÈCNICA	Pintura a l'oli
DESCRIPCIÓ	Paisatge de Cala Sant Vicenç amb gent a la platja i les serralades blaves al fons. Just a la part central de la pintura i sobre les muntanyes apareix el perfil gravat d'una lira entre els núvols. L'instrument presenta dos braços i base ampla. A la part superior els braços es connecten amb el travesser. Unes quatre o cinc cordes s'estenen en posició vertical de la base de la lira al travesser
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Admiració per la música. La representació de la lira de forma ambigua i camuflada en el paisatge denota una intenció un tant misteriosa. El pintor coneixia la que seria propietària de la pintura. L'amiga de l'artista era cantant, per tant, la representació de la lira a la nuvolada, volem pensar que era la demostració del reconeixement, la dedicació i la passió que sentien els artistes vers la música
REFERÈNCIES	Aquest quadre era propietat d'una cantant d'òpera que va conèixer al pintor. Després d'anys l'obra ha estat retornada a la galeria Dionís-Bennàssar (Pollença). Actualment forma part d'una col·lecció particular
GÈNERE	Paisatge
OBSERVACIONS	Imatge cedida per Antoni Bennàssar (Dionís), el 14 de juliol del 2021



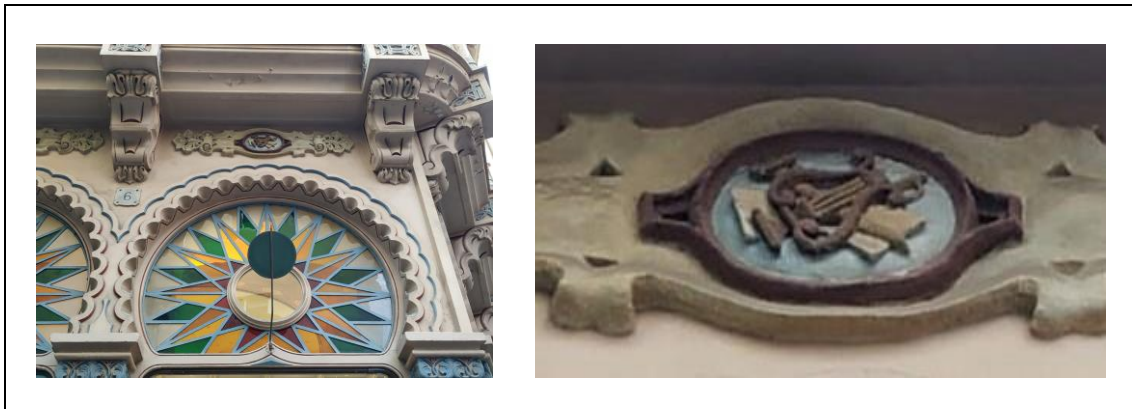
AUTOR	Jaume Mir (1915-2012)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Claustre de la facultat de Geografia i Història de la Universitat de les Illes Balears (Palma)
TÍTOL	<i>Nuredduna</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX
TÈCNICA	Escultura tallada en bronze
DESCRIPCIÓ	La figura femenina està representada despullada i asseguda amb una cama estirada i l'altre recollida sobre la base. Representa Nuredduna tocant la lira. Amb un dit de la mà dreta puntejaria les cordes mentre que amb la mà esquerra subjecta l'instrument. El cordòfon presenta un cos en forma d'u, una petita base rectangular i un travesser enmig de l'instrument. No s'observen les cordes
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La cultura clàssica que impregna la baleàrica, la poesia, la llengua, la inspiració
REFERÈNCIES	Costa i Llobera (1900), Cifre (2001) Bibiloni (2007)
GÈNERE	Profà o civil
OBSERVACIONS	Imatge cedida per Marta Bauzà (10 de juliol de 2021)



AUTOR	Pere Bennàssar (1963)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Casa de Cultura (Felanitx)
TÍTOL	<i>Apol·lo i Dionís</i>
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XXI (2017)
TÈCNICA	Pintura aquarel·la sobre paper
DESCRIPCIÓ	L'escena representa la festa de centaures i músics. Apol·lo amb la lira munta un centaure i altres músics toquen diferents aulos i cordòfons. La lira està formada per un sol cos en forma d'u, amb espirals o volutes a la part superior dels braços i travesser recte. Tres cordes s'estenen de la base de l'instrument i sobresurten del travesser fins a superar el límit del cordòfon
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Mite d'Apol·lo i Dionís. Explicat en el text. El seny i l'ordre front el desordre i el descontrol
REFERÈNCIES	
GÈNERE	Mitològic
OBSERVACIONS	Imatge cedida pel Centre Cultural a Gràfiques Llopis (Felanitx). Gràcies a Melanie Mesquida



AUTOR	Navarro Ferrero (1933-2008)
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Biblioteca de l'Estudi General Lul·lià (Palma)
TÍTOL	Concert
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Segle XX (1959)
TÈCNICA	Pintura sobre taula
DESCRIPCIÓ	Concert de cor i instrumentistes de corda. A l'esquerra de l'escena quatre cantaires amb partitura resten drets, a la part inferior uns animals descansen i escolten el concert. A la dreta quatre músics més toquen diversos instruments, dues violes d'arc, una arpa i una lira. La lira consta d'un cos en forma d'u, travesser recte a la part superior i tres cordes que s'estenen en mig del cordòfon, entre el travesser i la base. Sobresurten els extrems dels braços de la lira a la part superior com petites banderoles, en forma de triangle. El mateix format, més dilatat, es veu a la part interna dels braços del cordòfon, ornament que es repeteix a la base de la lira
POSSIBLE SIMBOLOGIA	La música a base de cordòfons símbol de calma, de cultura i de inspiració
REFERÈNCIES	
GÈNERE	Profà
OBSERVACIONS	Imatge cedida per Maria Mesquida Artigues



AUTOR	Nicolau Lliteres
INSTRUMENT	Lira
LLOC D'UBICACIÓ	Can Corbella (Palma)
TÍTOL	Trofeu instrumental amb lira
DATA O PERÍODE HISTÒRIC	Finals del segle XIX
TÈCNICA	Relleu policromat a la part superior dels vitralls de l'edifici premodernista i neomodèrn
DESCRIPCIÓ	La lira forma part d'altres elements un sobre l'altre. El cordòfon està format per dos braços amb espirals interiors a la part inferior i espirals exteriors a la part superior. Compta amb un travesser, tres cordes que s'estenen al llarg de la lira i una base formada per dos cossos
POSSIBLE SIMBOLOGIA	Símbol de la música en sentit general
REFERÈNCIES	
GÈNERE	Profà
OBSERVACIONS	Imatge cedida per Maria Mesquida (2021)

Annex 3. Catàleg dels poemes de Costa i Llobera

1

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	L'Arpa (setembre del 1876)
Títol del recull poemari	Poesies primerenques
Instrument citat	Arpa (p. 88, 89, 90)
Localització en el text	[...] La Reina aquí, sense dir mot, plorava; I fent signe llavors sa filla, li va mostrar una arpa . L'arpa era antiga que en els jorns de glòria davant els reis en el castell sonava; encara dins la pols d'aquelles cordes notes dormien de dolcura pàtria. La jove prengué l'arpa , i tremolosos els sons primers, com a gemecs, pujaven. [...] I ningú sap, ai Déu!, fins a quina hora durà el ressò de l'arpa
Significats possibles	L'arpa com evocació i testimoni d'un temps passat. Per Llompart (1987, p. 21) l'arpa és símbol de la llengua com a signe d'enyorança i de possible recobriment, idea que coincideix amb Perelló (2005, p. 19-20). Els romàntics europeus pensaven que l'arpa encarnava l'esplendor de la cultura celta en el passat, per a Costa i Llobera i els poetes de la renaixença l'arpa representa la llengua, la inspiració i la tradició poètica del nostre poble. Torres (1936, p. 44-45) en un assaig bibliogràfic sobre Costa i Llobera escriu que la reina és símbol de la vella Catalunya i l'arpa símbol de la poesia i de la llengua. Per a Pons (2007, p. 26) el poema "Arpa" mostra un escepticisme, molt diferent de l'altre poema "Poder de l'arpa", escrit en el 1902, que serà un cant d'absoluta confiança en la perdurabilitat del futur de la llengua i cultura catalanes
Contingut	El poema narra el record del passat gloriós d'una reina, que acompanyada per la seva filla, recorren un castell abandonat i senten amb tristesa i melangia la decadència del seu present. En el recorregut pel castell, la filla de la reina li mostra una arpa que li recorda l'esplendor d'una vida passada del qual només resta l'instrument musical. Quan la princesa toca l'arpa, la música es perd en l'infinit evocant un sentiment agredolç
Context	Costa i Llobera va escriure "L'Arpa" a Madrid als vint-i-dos anys. El poema va formar part del volum <i>Poesies</i> (1885), recollit a <i>Tradicions i fantasies</i> (1903) i incorporat definitivament a <i>Poesies</i> (1907)
Referències	Jacint Verdaguer va escriure "L'Arpa" dins <i>Pàtria</i> . "El arpa olvidada" (Rima VII) de G. A. Bécquer recorda el poema de Costa i Llobera (ambdós poetes coincideixen amb la producció de les notes que emet l'arpa, en el poema de Bécquer les notes són comparades amb els ocells que dormen a les branques i per a Costa i Llobera les notes neixen a l'alba). En el poema "Los tres sospirs de l'arpa" d'Antoni Camps i Fabrès (1822-1882) Llompart

	(1987) i Perelló (2007) apunten una influència en Costa i Llobera per l'escenografia gòtica i la relació simbòlica de la reina amb Catalunya
Altres edicions	<i>Tradicions i fantasies</i> . Ed. Les illes d'or, 1943, p. 7. Obres completes. Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 21. Antologia Lírica. Ed. Moll, 1972, p. 33. <i>Horacianes i altres poemes</i> . Edicions 62 i La Caixa, 1982, p. 76-77. Antologia poètica. Ed. Hora Nova S, A., 2005, p. 63-64-65. <i>Tradicions i fantasies</i> . Ed. Moll, 1987, p. 27-28-29. Un vol d'inefable poesia. Col·lecció Tità de sa Real, 2003, p. 129-130. <i>La veu de l'inefable, Antologia poètica</i> , a cura de M. A. Perelló. Edicions de la Magrana, 1999, p. 50

2

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Miramar
Títol del recull poemari	Poesia primerenca (Madrid, 1876)
Instrument citat	Lira (p. 101)
Localització en el text	[...] Si enmig de tanta glòria i de bellesa tanta, sentiu el cor remoure la febre sacrosanta que abriva el pensament, davant la mar immensa que els himnes grans inspira, germans, cantau llavors lo que no diu ma lira , lo que mon cor present!
Significats possibles	La lira no pot expressar tot el que ell present. La lira com a font d'inspiració i instrument capaç de comunicar i transmetre allò inexpressable. La lira com a símbol de la poesia
Contingut	Dedicat a Miramar, terra on Ramon Llull s'inspirà i escrigué part de la seva obra. Celebra les experiències que Ramon Llull degué sentir habitant en aquella ermita. Inspirat en el paisatge i el gran valor que té per la petjada que deixà allà Ramon Llull
Context	Costa i Llobera va escriure aquest poema per la festa poètica que l'Arxiduc d'Àustria Lluís Salvador va celebrar, en aquest lloc, pel sisè centenari de la fundació de Ramon Llull. Miramar és una possessió de Mallorca, entre Valldemossa i Deià on el rei Jaume II hi va fundar un monestir, a petició de Ramon Llull, per acollir missioners i dedicat a l'ensenyament de l'àrab i d'altres llengües orientals. Ramon Llull va passar uns anys a Miramar. En el 1457 s'hi va fundar la primera impremta de Mallorca. D'aquí en va sortir el primer llibre publicat a l'illa
Referències	M. Isabel Ripoll (2007) parla dels símbols lul·lians al poema "Miramar", on també parla de la lira, com a metàfora de la poesia (p. 436)
Altres edicions	Obres completes. Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 25

3

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	A Mossèn Jacinto Verdaguer
Títol del recull poemari	Poesia primerenca
Instrument citat	Arpa (p. 104)
Localització en el text	[...] Allà el seràfic chor, allà les arpes d'or que Déu inspira, l'angèlic violí que Sant Francesc oí com l'esmortia [...]
Significats possibles	Els instruments formen part d'un món idíl·lic. Per una part l'arpa d'or com a símbol de gran valor i el poder del violí capaç de commoure
Contingut	Un cant al seu amic a través d'elements de la natura, d'un jardí, de rius i flors, cants i melodies
Context	J. Verdaguer va néixer el 1845, deu anys abans que Costa i Llobera. Verdaguer escriu <i>Pàtria</i> el 1888 que inclou el poema "L'Arpa". En un viatge per les costes mediterrànies i després de desembarcar a Alcúdia, Jacint Verdaguer va visitar Pollença i es va trobar amb Costa i Llobera. Verdaguer ja havia publicat <i>l'Atlàntida</i> i <i>Idil·lis</i> . En Costa encara no havia publicat res (Sureda, 1999)
Referències	Jacint Verdaguer publica <i>Idil·lis</i> i més tard Costa i Llobera escriu el poema
Altres edicions	Obres completes. Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 29

4

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Tribut d'un mallorquí a la corona poètica de la Mare de Déu de Montserrat per les festes del milenar
Títol del recull poemari	Poesies primerenques
Instrument citat	Lira (p. 112)
Localització en el text	[...] I ahir, hereus de ses divines trobes, quan els nous trobadors en rimes noves cantaven d'aqueix temple el milenar, enmig del chor que Montserrat inspira, fou mallorquina la sagrada lira que feu l'oda potentia ressonar [...]
Significats possibles	La sagrada lira és símbol de l'obsequi que la mallorquinitat pot oferir a la Mare de Déu de Montserrat, la llengua. Un crit que ha de ser escoltat. És el desig d'unió entre els pobles mallorquí i català
Contingut	Un cant a la Verge de Montserrat. El poema recorda Ramon Llull, com a símbol de Mallorca, en la seva primera visita a Montserrat
Context	Costa i Llobera tindrà una relació molt estreta amb Barcelona, s'hi va traslladar el 1872 hi va cursar els estudis de Dret i hi va conèixer els que serien mestres i grans amics
Referències	El febrer de 1881 escriu <i>Montserrat i altres versos</i>
Altres edicions	Obres completes. Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 32

5

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	A mon amic M. Rotger per la seva missa nova
Títol del recull poemari	Poesies primerenques
Instrument citat	l'arpa i la lira (p. 125)
Localització en el text	[.....]Què pot cantar la lira si l' arpa del santuari no troba veu tan alta que ton poder declari, levita nou ungit? Només un càntic digne sé jo per tal ventura, el dolç epitalami que es diuen amb veu pura Jesús i l'esperit
Significats possibles	La lira i l'arpa són dos instruments que simbolitzen la veu dels clàssics però no poden competir amb el poder de la veu de l'amic, i molt menys seran comparables a les veus de Jesús i l'esperit
Contingut	Dedicat al seu amic M. Rotger per la seva missa, nova experiència en l'exercici religiós. Elogis per les declaracions i veu del seu amic per a la seva missa nova
Context	Costa i Llobera va ser doctor en teologia i també va exercir de sacerdot. En el poema es constata la importància que dona Costa a l'exercici de dir missa. L'any 1922 el poeta va morir mentre predicava a la trona
Referències	
Altres edicions	<i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 37

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	La deixa del geni grec (Fantasia de les Coves d'Artà)
Títol del recull poemari	<i>Tradicions i fantasies</i>
Instrument citat	La lira (p. 375, 376, 382, 392, 397) l'arpa (p.393)
Localització en el text	<p>[...]Entre ells hi havia un jove gallard, com semblança del déu fill de Latona, l'Arquer amb lira d'or: Melesigeni es deia, i estant ell a la flor dels anys, duia amb les armes, tot just allà rompudes, la lira dels rapsodes</p> <p>[...]Llavors l'encadenaren a l'ara, de manera que no se'n pogués moure, i, havent-lo assegurat, deixant-lo, amb la lira suspesa a son costat.</p> <p>[...]</p> <p>Calmà el jove aleshores la fam i set cruel; I mentre, com signe de gratitud, pensava deixar sa dolça lira, tot just ell s'adonava de que, en l'ansiosa pressa d'escapar a la mort, ni de salvar sa lira pogués tenir record, I la deixà oblidada damunt l'altar horrible.</p> <p>[...]</p> <p>Sortada tu, donzella, que el déu ocult inspira! Saltant sobre ton segle, n'ets víctima sublim[...]</p> <p>Pren de l'altar que és teva, pren la suprema lira</p> <p>[...]</p> <p>Després veus més secretes i de més alt misteri, més dolces que les notes de l'arpa i del salteri que exhalen al Déu únic la santa adoració, digueren a la verge la gran revelació; mes el ressò a les coves tan sols no s'entenia ni la paraula humana ses notes colliria</p> <p>[...]</p> <p>Més, ai!, ta filla augusta, que la gran lira porta, dins ton fondal poètic roman immòbil, morta!</p>
Significats possibles	La lira que és "la deixa" de Melesigeni a Nuredduna simbolitza la inspiració grega que fecunda la baleàrica (Cifre, 2001, p. 8-9). També simbolitza la pervivència de la cultura i la llengua catalana (Cifre, 2019). Quan Nuredduna mor aferrada a la lira, aquesta simbolitza un ideal superior (Perelló, 2007, p. 26). Establiment d'un vincle entre la cultura grega i la catalana per mitjà dels noms mítics Melesigeni (recreació d'Homer) i la seva protectora Nuredduna (sacerdotessa del déu Invisible o Ignor) (Pons, 2004, p. 17)
Contingut	<p>El primer cant és el ritual del sacrifici de nou captius grecs, entre ells Melesigeni, que la tribu de l'Alzina ofereix als seus déus. Melesigeni porta una lira d'or a les mans i, quan canta per acomiadar-se de la vida i de la pàtria grega, la sibil·la Nuredduna el salva.</p> <p>En el segon cant, amb les presses per escapar de la mort, el rapsode se n'adona que ha oblidat la lira damunt l'altar de les coves d'Artà on estava empresonat. Nuredduna que ha sentit en la música de la lira i el cant del poeta la veu de l'Invisible, per això l'ha alliberat, ha desafiat l'autoritat del poble i és apedregada per la tribu de l'Alzina.</p>

	Al tercer cant, l'exèrcit de Boken Rau ataca i destrueix la tribu de l'Alzina. Nuredduna veu com els sacerdots i guerrers vençuts s'endinsen per l'interior de la cova i ella mor abraçada a la lira d'or de Melesigeni
Context	La data inicial de redacció és el 26 d'octubre de 1900 i la data final serà la de 20 de gener del 1901 (Alegret, 2007, p. 255). El 1902 Costa i Llobera guanya els Jocs Florals de Barcelona amb aquest poema. Anomenat en un principi, "Poema de les Coves d'Artà". També rep el premi el 1925 per als Mestres en Gai Saber. Entre les fonts hi trobem Homer (<i>l'Odissea</i>); André Chenier (<i>L'Aveugle</i>) i Leconte de Lisle (<i>Le massacre de Mona Hypatie</i>); fantasies de Pau Piferrer (<i>Islas Baleares</i>), Marian Aguiló (<i>Focs Follets</i>), Víctor de Laprade (<i>Psyché</i>) i Jacint Verdaguer (<i>L'Atlàntida</i>)
Referències	Torres (1971), Alegret (2007), Cifre (2001), Batllori (1955), Pons (2004). Nuredduna ha estat representada en la pintura, i l'escultura com hem vist en aquest treball. En música, Nuredduna dona nom a l'òpera d'Antoni Massana (1947), Carlos Miró en va fer una coreografia el 2005, i també comptem amb la cantata de Mn. Bernat Julià (1996), així com el videoclip <i>Nuredduna, àlbum conceptual</i> , (BLAU-DISCMEDI 2020) amb música escrita per Magí Garcías Frau; lletres i adaptació: Onofre Garcías; produït per: Magí Garcías Frau, Thony Bloom i Juanjo Monserrat
Altres edicions	<i>Tradicions i fantasies</i> . Ed. Les illes d'or, 1943, p. 133. <i>Miquel Costa i Llobera. Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 390. <i>Antologia lírica</i> . Ed. Moll, 1972, p. 83. <i>La veu de l'inefable</i> . <i>Antologia poètica</i> . Ed. de la Magrana, 1999, p. 59. <i>Tradicions i fantasies</i> Ed. Moll, 1987, p. 123. <i>Horacianes i altres poemes</i> . Ed. 62, 1982, p. 121. <i>Antologia poètica</i> . Introducció i edició a cura de M. A. Perelló. Edició Hora Nova, 2005, p. 92

7

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Orfeu (Fragment traduït de Virgili Geòrgiques IV, 457-527)
Títol del recull poemari	<i>Tradicions i fantasies. Traduccions varies</i>
Instrument citat	La lira (p. 398)
Localització en el text	[...] Ell, trist, per les riberes, tot sol, aconsolava amb la sonora lira sa desolada amor [...]
Significats possibles	Símbol del consol i conhort per la pèrdua de la seva estimada. Símbol d'herència cultural, de legat
Contingut	Relata el mite d'Orfeu, sobretot la part del mite de com rescatar de la mort la seva estimada Eurídice sense aconseguir-ho
Referències	Fragment traduït de Virgili. Costa va fer moltes traduccions, tot i que tampoc no és molt conegut per aquesta activitat
Altres edicions	<i>Tradicions i fantasies</i> . Ed. Les illes d'or, 1943, p. 167. <i>Tradicions i fantasies</i> . Ed. Moll, 1987, p. 155. <i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994 p. 257

8

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	A Horaci
Títol del recull poemari	<i>Horacianes</i>
Instrument citat	Lira i cítara (p. 405). Lira (p. 407)
Localització en el text	Príncep afable de la docta lira , [...] tu transportares al solar de Roma cítara grega. [...] seny i bellesa que amb ta lira formen digna aliança [...]
Significats possibles	La lira simbolitza la poesia. La cítara com emblema del classicisme romà. La lira com eina d'aliança, de relació entre la bellesa i el seny
Contingut	Dedicat a Horaci, un poeta clàssic al qual Costa admira profundament
Context	El 1905 escriu els primers poemes d' <i>Horacianes</i> . La primera edició del llibre, el 1906, suposarà un gran èxit a Catalunya
Referències	Influenciat per Carducci, poeta que Costa i Llobera descobreix molt aviat i admira profundament. Alguns crítics com Rubió i Lluch han dit que Costa i Llobera era un clàssic del Romanticisme i un romàntic del Classicisme. Aquestes dues línies es constaten en els poemes "A Horaci" i "Als joves" (Perelló, 1999, p. 13). Altres referències al poema "A Horaci" expliquen que Costa i Llobera va recollir la torxa del món clàssic que havia deixat el Cardenal Despuig en el seu interès pel legat antic i que el poeta reivindicà a través d'aquest poema, un passat clàssic de la Mallorca que al 123 aC conquerí Quint Cecili Metel
Altres edicions	<i>Antologia lírica</i> . Ed. Moll, 1972, p. 109. <i>Horacianes i altres poemes</i> , p. 19. Edicions 62, 1982. <i>Antologia poètica</i> . Introducció i edició a cura de M. A. Perelló. Edició Hora Nova, 2005, p. 117. <i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 111

9

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	A Cabanyes
Títol del recull poemari	<i>Horacianes</i>
Instrument citat	Lira (p. 413- 414)
Localització en el text	[...] Ardit, auster i vigorós ton geni, era bé el geni de ta pàtria dura que amb sa lira de bronze s'adquiria dels vers la independència. [...] Fins execrares la més docta lira si amb so d'adulació fou profanada, si va corrompre amb sensual mollesa la fibra de son poble. [...] Oh jove atleta de la forta lira que eres bé el geni de la pàtria dura, ara que en glòria ta materna llengua retorna a vida nova, [...]
Significats possibles	La lira símbol de la poesia
Contingut	Evoca la inspiració del poeta Cabanyes, el seu gran talent, la seva mestria, la seva influència clàssica, i a la seva dedicació a l'escriptura en llengua catalana. També evoca la gran tasca de Cabanyes en el sacerdoci. Al final evoca el seu silenci, ja que Cabanyes va morir, i tot i ser un geni per a Costa, lamenta el seu oblit immerescut
Context	Manuel de Cabanyes i Ballester (1800-1833) fou un poeta i sacerdot de Vilanova i la Geltrú. Va exercir una gran influència sobre Costa en la mètrica de les Horacianes
Referències	Cifre, 2005
Altres edicions	<i>Horacianes i altres poemes</i> , p. 24-25, Edicions 62, 1982. <i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 115

10

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Mediterrània
Títol del recull poemari	<i>Horacianes</i>
Instrument citat	Lires (p. 424), cítara (p. 425)
Localització en el text	[...]Mirau: la forma d'eixa península par que reclami columnes jòniques, so de lèsbiques lires , o idees tals com aquelles que Plató parlava [...]En tant, retempra la nostra cítara d'atzur i ritme penetra'ns l'ànima [...]
Significats possibles	Símbol d'una cultura clàssica, de la terra d'Homer i Plató
Contingut	Descripció del paisatge, la mar, la costa, com a grans protagonistes del poema. Guiats per la nau lírica es recorren els platges, les cales i els penyals de la península de Formentor, que li evoquen les costes de Grècia i d'Itàlia
Referències	El crític del setmanari de <i>Juventut</i> (1900-1906) referint-se al poema <i>Mediterrània</i> escriu que Costa i Llobera amb aquest poema es presenta com un gran clàssic: no com un deixeble d'Horaci, sinó com un Horaci català (Farré, 2007, p. 361)
Altres edicions	<i>Antologia lírica</i> . Ed. Moll, 1972, p. 114. <i>Horacianes i altres poemes</i> p. 24 Edicions 62, 1982. <i>Antologia poètica</i> . Introducció i edició a cura de Perelló. Edició Hora Nova, 2005, p. 124. <i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 121

11

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Adolescència
Títol del recull poemari	<i>Horacianes</i>
Instrument citat	Lira (p. 427)
Localització en el text	[...] Creix, doncs, avença, coratjós triomfa vessa ton càntic, que, si et manca la lira , fins d'una canya sap l'Amor compondre rústica flauta [...]
Significats possibles	La lira símbol de la inspiració poètica. A la vegada, la lira s'oposa a la "rústica flauta"; la lira com a "alta poesia" i la humil canya com a poesia "pobra" o popular, però igualment emotiva
Contingut	Entre altres coses, aconsella a la joventut que eviti caure en la lascívia. D'aquí podem deduir un ideal moral del poeta
Referències	Veiem com alguns poetes aborden aquest tema, per exemple "Adolescència" de Vicente Alexandre; Costa i Llobera en aquest poema referit a l'adolescència vol exposar un ideal moral dirigit als joves (T. S. Sampol 2004, p. 17)
Altres edicions	<i>Horacianes i altres poemes</i> , p. 35, Edicions 62, 1982. <i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 123

12

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Als joves
Títol del recull poemari	<i>Horacianes</i>
Instrument citat	Cítara (p. 437)
Localització en el text	[...] L'art veritable és sa, gallard i noble, tal com Apol·lo amb cítara I amb sageta potent [...]
Significats possibles	La cítara com emblema d'Apol·lo representa la noblesa, la dignitat, la bellesa. També hi ha una comparació implícita entre Apol·lo (diürn, clar, solar) i Dionís (nocturn, irracional). Evidentment, Costa i Llobera prefereix el model apol·lini
Contingut	Dedicat als joves. Consells i advertiments que Costa i Llobera dona al jovent, que no s'han de profanar en "cançons imbècils" ni "plagues novíssimes". A més, els anima a portar una vida sana i noble, lluny de caure en temptacions carnals
Referències	Aquesta oda i "A Horaci", exposa quin és el seu ideari estètic i moral, i aquí fins i tot polític. Costa parla de "seny i bellesa agermanar" o "unir el seny amb l'ímpetu" (T. S. Sampol, 2004, p. 17)
Altres edicions	<i>Antologia lírica</i> . Ed. Moll, 1972, p. 121. <i>Horacianes i altres poemes</i> . Edicions 62, 1982, p. 42. <i>La veu de l'inefable. Antologia poètica</i> . M. C. i Ll. A cura de M. A. Perelló. Edicions La Magrana, 1999, p. 79. <i>Antologia poètica</i> . Introducció i edició a cura de M. A. Perelló. Edició Hora Nova, 2005, p. 131. <i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 128

13

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	L'Hèroe
Títol del recull poemari	<i>Horacianes</i>
Instrument citat	Lira (p. 440)
Localització en el text	[...] Sortat el poble, sortosa l'època d'on surt un hèroe de força màxima, com Amfió edificant amb la lira , o com Teseu esvaïdor de monstres [...]
Significats possibles	La lira com a símbol de poder, en aquest cas en mans de l'edificant Amfió. També hi ha un simbolisme en el contrast entre els dos germans: Zetos és la força bruta, la violència, es dedica a l'agricultura; Amfió és la delicadesa i l'art. Potser Costa parla també del poder transformador de l'art
Contingut	A un heroi anònim que sembla la pau que impulsa al poble, que guia la gent i defensa la seva pàtria. És una sort que un poble tingui un heroi, aquí símbol de poeta, i si no el té ja és hora que aparegui
Referències	Zetos i Amfíon regnaren sobre Tebes i envoltaren la ciutat de muralles, mentre Zetos transportava les pedres sobre l'espatlla, Amfió les atreïa amb el so de la seva lira, per això era el preferit dels poetes (Perelló, 1999, p. 82)
Altres edicions	<i>Antologia lírica</i> . Ed. Moll, 1972, p. 125. <i>Horacianes i altres poemes</i> , p. 45, Edicions 62, 1982. <i>Antologia poètica</i> . Introducció i edició a cura de M. A. Perelló. Edició Hora Nova, 2005, p. 135. <i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 131

14

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Comiat
Títol del recull poemari	<i>Horacianes</i>
Instrument citat	Lira (p. 444)
Localització en el text	[...]feien conjunt harmoniós, com el cordatge de la sagrada lira
Significats possibles	La lira és símbol de perfecció, una metàfora per explicar la majestuositat i bellesa d'un temple grec. Connotacions religioses i espirituals per la "sagrada lira"
Contingut	Un cant a la pàtria, vist com un temple clàssic que es perd com en un somni
Referències	Escrit a Palma entre el 26 i 29 de març del 1906. En un viatge o creuer cultural per la Mediterrània, Salvador Espriu i Bartomeu Rosselló-Pòrcel portaven el llibre <i>Horacianes</i> i davant les restes del Partenó, Rosselló-Pòrcel recità aquest poema "Comiat"
Altres edicions	<i>Antologia lírica</i> . Ed. Moll, 1972, p. 127. <i>Horacianes i altres poemes</i> , p. 49. Edicions 62, 1982. <i>Antologia poètica</i> . Introducció i edició a cura de M. A. Perelló. Edició Hora Nova, 2005, p. 138. <i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947, i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 133

15

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Vagant pel bosc
Títol del recull poemari	<i>Tardorals</i>
Instrument citat	Arpa (p. 534)
Localització en el text	[...]Llavors eix planyent jo no hi sentia: sols notes de vigor de l' arpa muntanyenca recollia mon juvenil ardor [...]
Significats possibles	L'arpa com a símbol d'inspiració poètica de joventut. Humanització de la naturalesa i l'arpa com a personificació de les emocions i aspiracions del poeta
Contingut	El poeta passeja pel bosc i es deixa emportar per la natura i la remor que sent del fullatge i d'altres elements. Compara el canvi que pot sofrir el camp amb els canvis de la vida. Confia que el bosc el guiarà i el nodrirà
Referències	Tardorals o Tardanes correspon a la majoria de textos de la segona part de Poesies de 1907. És l'apartat simètric a les <i>Primerenques</i> , referit al recull de poesia de maduresa (Sampol, 2004)
Altres edicions	<i>Obres Completes</i> . Ed. Selecta, 1994, p. 85. Lo Càntich. N. 33. Ironia, 2017 (Revista digital de literatura, art i cultura)

16

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	A J. M. Quadrado pel cinquantenari de la Palma
Títol del recull poemari	<i>Tardorals</i>
Instrument citat	Arpa (p. 473)
Localització en el text	Si l' arpa meva, que vos fou volguda, per cantar-vos no té nota prou alta, mon pi de Formentor bé vos saluda
Significats possibles	L'arpa com a símbol de les lletres i de la poesia per expressar allò que és difícil d'expressar (no té nota prou alta). Cita auto-referencial a un altre poema seu
Contingut	Dedicat al gran patriarca i al geni com l'anomena Costa i Llobera, en el cinquantenari de <i>La Palma</i>
Context	<i>La Palma</i> va ser una revista literària mallorquina representativa de les noves sensibilitats estètiques i literàries i amb un cert segell d'inspiració romàntica. El seu primer número va aparèixer el 4 d'octubre de 1840. El 4 d'octubre de 1890, en ocasió del cinquantè aniversari de la fundació, fou reeditada i n'aparegué el número 31, en el qual col·laboraren J. M. Quadrado i Costa i Llobera, entre d'altres
Referències	Entre 1872-1873 Costa i Llobera viu a Barcelona per tal de continuar els estudis de dret i gràcies a Josep Maria Quadrado s'introdueix en els cercles literaris on coneix a mossèn Verdaguer i mossèn Collell, Antoni Rubió i Lluch i Marià Aguiló
Altres edicions	<i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 55

17

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Per la mort del mestre Marian Aguiló
Títol del recull poemari	<i>Tardorals</i>
Instrument citat	Arpa (p. 491)
Localització en el text	Altres bons t'han enaltida oferint-te una arpa d'or
Significats possibles	L'arpa símbol de la poesia, de les lletres i la llengua
Contingut	Li dedica un poema a Marian Aguiló després de la seva mort. Parla de la llengua, dels que foren adeptes a la seva poesia i dels que no. També de com Ell, referint-se a Déu, li envia l'esperança, l'ideal
Context	Marian Aguiló va participar en el mestratge i en la formació humanística rebuda per part de Costa i Llobera. Gràcies a això Costa publica en català el seu primer llibre, <i>Poesies</i>
Referències	Marian Aguiló va tenir molta importància en la formació literària de Costa, i també el va animar a escriure en la seva llengua
Altres edicions	<i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 65

18

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Complanta al jove poeta mallorquí Orlandis i Despuig, mort a Salamanca dia 12 de novembre de 1897
Títol del recull poemari	<i>Tardorals</i>
Instrument citat	Arpa (p. 493)
Localització en el text	Com obra teva amaves la meva poesia, sabies-la de cor; i en tes cançons tan curtes l'encant jo ja sentia d'una gran arpa d'or
Significats possibles	L'arpa com a símbol d'inspiració. Costa i Llobera també juga amb la dimensió, amb les mides: contraposa les "cançons tan curtes" a la "gran arpa", com volent dir que no només la gran poesia èpica i grandiloqüent és vàlida
Contingut	Extens poema de lament per la mort d'un amic que estimava, del buit que li deixa. També evoca els bons records que guarda de la seva amistat i el sentiment d'enyorança. A més, s'esplaia entre paraules de comiat i reconeixement
Context	Pere Orlandis i Despuig (1864-1897) va morir poc abans que Marian Aguiló. Costa i Llobera va dedicar poemes a tots ells. A Orlandis i Despuig li dedicà una complanta de 27 estrofes. A una de les cartes que escriu Costa a Rubió manifesta tota l'admiració que sentia per l'amic després que li haguessin comunicat la seva mort
Referències	L'arpa d'or també apareix en altres poemes, per exemple a "Per la mort del mestre Marian Aguiló"
Altres edicions	<i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 65

19

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Tribut a la bona memòria de n'Emília Sureda
Títol del recull poemari	<i>Tardorals</i>
Instrument citat	Lires (p. 551), lira (552)
Localització en el text	Lires de tu conegudes te donen ara l'adeu posant-lo del llaüt teu damunt les cordes rompudes [...] Sobre ton buit que ens endola ta lira aquí romandrà, I vibrarà...vibrarà...
Significats possibles	Les lires com a instruments de comiat, testimoni viu que mai morirà. La lira com un instrument de pont amb el més enllà. I a la vegada, quan diu "lires", vol dir "poetes" (o "veus dels poetes"): es refereix a les veus dels poetes que acomiadaren Emília Sureda; per tant, aquí, la lira representa, per metonímia, el poeta
Contingut	En el record de l'amiga morta. Com el seu record perdurarà per sempre
Referències	Emília Sureda i Bimet (1865-1904) poetessa que el 1904 guanyà el segon accèssit a la flor natural en els Jocs Florals de Palma. Va morir de forma prematura i els seus amics aplegaren pòstumament la seva poesia en el recull <i>Poesies mallorquines</i> (1905)
Altres edicions	Obres completes. Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 95

20

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Salutació poètica per la Fundació dels Jocs Florals de Colonya (1899)
Títol del recull poemari	<i>Tardorals</i>
Instrument citat	Arpa (p. 498)
Localització en el text	[...] la gaia festa de sos Jocs Florals ne pren Colonya per sa pròpia festa, mentre Germània renaixent li presta arpes i veus de trobadors cabdals [...]
Significats possibles	Les arpes aquí fan referència a l'instrument en concret, tot i que també simbolitzen la música que acompanyaria a la festa dels Jocs Florals de Colonya
Contingut	Veneració a Colonya, ciutat que va acollir la fundació dels Jocs Florals del 1899. Parla dels Minnesinger, referint-se als trobadors germànics, al·ludint a una època medieval, referent romàntic del segle XIX
Referències	Riera Picó (2018-2019)
Altres edicions	Obres completes, ed. Selecta, 1994

21

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Poder de l'arpa
Títol del recull poemari	<i>Tardorals</i>
Instrument citat	Arpa (p. 555)
Localització en el text	Durà el so d'aquella arpa recobrada [...] Durà el so d'aquella arpa , i les figures [...] Pel so de l' arpa màgica mogudes [...]
Significats possibles	L'arpa com a símbol de la llengua, de la cultura catalana. A diferència del poema "l'Arpa", aquí l'instrument té una categoria diferent. L'arpa recobrada, màgica, aquests adjectius demostren un cert optimisme davant el pessimisme del poema anterior "l'Arpa". Per Gabriel de la S. T. Sampol és interessant el duet "L'arpa" i "Poder de l'arpa" pel joc que ofereixen ambdós poemes, ja que representen el camí recorregut per la renaixença dels inicis a la plenitud (Sampol, 2004, p. 14). En aquest cas, a diferència del pessimisme vist en el primer poema de l'Arpa, aquí s'intueix un triomfalisme (Llompert, 1987, p. 22). El poeta va voler rectificar el to negatiu i trist del primer poema de l'època primerenca (arpa antiga i amb pols a les cordes, sons com gemecs)
Contingut	El context torna ser un castell on la reina, encara trista, desperta del seu estat abatut. Es deixa seduir pel so de l'arpa i veu com la vida desperta altre cop, els ocells, les flors, i "l'estrella matinal" l'acompanyen
Referències	(Vegeu el poema "l'Arpa", poema 1); Damià Pons (2007); Magí Sunyer (2007)
Altres edicions	<i>Tradicions i fantasies</i> . Ed. Les illes d'or, 1943, p. 129. <i>Miquel Costa i Llobera. Antologia lírica</i> . Ed. Moll, 1972, p. 81. <i>Tradicions i fantasies</i> . Ed. Moll, 1987, p. 119. <i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 96

22

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	A Mossén Llorenç Riber i Campins, mestre en gai saber
Títol del recull poemari	<i>Tardorals</i> (poesies no recollides a cap volum)
Instrument citat	Salteri (p. 587) Cítara (p. 589)
Localització en el text	[...]d'encens i cordes de salteri [...] com una cítara vibranta
Significats possibles	Connotacions religioses que són causades pels encens, el salteri (instrument medieval) i la cítara, com evocació del món clàssic
Contingut	Admiració pel bon saber d'un jove poeta
Context	Costa i Llobera va ser anomenat mestre en Gai Saber al 4 de maig del 1902. Mestre en Gai Saber és un títol honorífic atorgat pel consistori dels Jocs Florals de Barcelona, des de la seva restauració el 1859, i posteriorment pels Jocs Florals de la Llengua Catalana, celebrats a l'exili del 1941 al 1977, als poetes guanyadors dels tres premis ordinaris: l'Englantina d'or, la Flor Natural i la Viola d'or i argent
Referències	Llorenç Riber i Campins (1881-1958) poeta de l'Escola Mallorquina
Altres edicions	<i>Miquel Costa i Llobera. Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 105

23

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	A l'estudiant poeta Bartomeu Guasp Gelabert, qui m'havia obsequiat amb quatre sonets
Títol del recull poemari	<i>Tardorals</i> (poesies no recollides a cap volum)
Instrument citat	Arpa i Salteri (p. 600)
Localització en el text	[...] que amb l'angèlic ministeri escau l' arpa i el salteri i l'altar ama el cantor
Significats possibles	Instruments vinculats al món celestial i de gran valor per aquesta relació mística, ja que parla de l'angèlic ministeri
Contingut	Gratitud i lloances al poeta i estudiant
Referències	Bartomeu Guasp i Gelabert (1893-1976) sacerdot, poeta i escriptor
Altres edicions	<i>Miquel Costa i Llobera. Obres completes.</i> Ed. Selecta, 1947, i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 291

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Sion i el cenacle XIII
Títol del recull poemari	<i>Visions de la Palestina</i>
Instrument citat	Arpa (p. 646)
Localització en el text	[...] bé hi deixaria allà tresors i ceptre i corona, sols me'n duria l'arpa d'or del Salmista
Significats possibles	L'arpa com a emblema, símbol del que és més apreciat i valuós, que té poder de captivar i de commoure cels i terres. (Com l'arpa d'Orfeu). I a més és l'únic que s'enduu. Contrasta amb "La deixa del geni grec", on la lira és l'únic que deixa Melesigeni
Contingut	Sobre personatges i llocs bíblics al voltant del desig d'entrar al puig de Sion per tal de conèixer el secret del Rei Profeta
Context	El 27 d'abril Costa i Llobera sortí de Barcelona en el <i>vaixell Ile de France</i> cap a Terra Santa acompanyat d'alguns mallorquins. Viatjà per terres de Grècia, Jaffa, Alexandria i Palestina, Xipre, Galilea, Caifa, etc., en paraules de B. Torres: "reclòs dins la cambreta del vaixell, apuntava notes i més notes, l'esbós de les <i>Visions de Palestina</i> " (1936, p. 189)
Referències	Josep Carner a "La veu de Catalunya"; Torres (1977); M. Dolç (1994); Perelló (2000). En l'article de Gabriel de la S. T. Sampol (2007) l'autor unifica en un mateix intent i a través de dues obres <i>Visions de Palestina</i> i <i>Poemes Bíblics</i> , de Costa i Llobera i Alcover respectivament, com els diferents motius, siguin personatges o paisatges, serviran als poetes per expressar els seus sentiments de melancolia i tristesa. En <i>Visions</i> Costa mostra la seva insatisfacció poètica i a "Sion i el cenacle", desitja l'arpa de David: [...] sols me'n duria l'arpa d'or del Salmista [...]
Altres edicions	<i>Miquel Costa i Llobera. Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 179

25

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Himne abans de menjar
Títol del recull poemari	<i>Traducció dels Himnes de Prudenci</i>
Instrument citat	Lira (p. 775)
Localització en el text	[...]Ah!, quina trompa, quan la lira hi ha hagut d'inclits alens o de cordes suaus, per celebrar amb idònia llaor l'obra nutrícia de Déu provinent, [...]
Significats possibles	Lira de sons delicats per tal de celebrar i agrair l'aliment que Déu proveeix
Contingut	Llarg himne de gratitud a Déu per les begudes i menjars que poden gaudir. Parla de fruits naturals, productes i viandes, formatge, llet, entre d'altres
Referències	Entre 1912 i 1922 va traduir els himnes de Prudenci. Aurelius Prudentis Clemens (348-413?) poeta i apologista cristià
Altres edicions	<i>Miquel Costa i Llobera. Obres completes.</i> Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 198

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Himne per tota hora
Títol del recull poemari	<i>Traducció dels himnes de Prudenci</i>
Instrument citat	Lira (p. 806)
Localització en el text	[...]sols el Crist la nostra musa amb la lira ha d'enaltir! [...]
Significats possibles	Només en la lira Crist pot enaltir. Instrument símbol de gran poder
Contingut	Història de Jesucrist i de com Déu el creà. És una lloança a Déu i al seu Fill. Parla dels miracles, del dimoni, de la mort i resurrecció
Referències	Veure referències de l'anterior poema
Altres edicions	<i>Miquel Costa i Llobera. Obres completes.</i> Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 216

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Als consorcis de l'Arcàdia, pel segon centenari de la fundació d'aquesta acadèmia (de Neandre Heracleu [Lleó XIII])
Títol del recull poemari	Traducció no recollida en volum
Instrument citat	Lira (p. 933)
Localització en el text	Tothom aquí s'acosti, ja sia amb lo coturne grandiloqüent, ja sia amb lira més suau
Significats possibles	La lira, en aquest cas és tractada com un instrument delicat i suau, ja que el compara amb "lo coturne" (botes) grandiloqüent o amb la lira més suau
Contingut	Commemora les alabances de l'Arcàdia. Al·ludeix al cant, als instruments, la flauta, en unes quantes ocasions. Muses, Apol·lo i altres elements del món clàssic hi són presents
Referències	L'Acadèmia de l'arcàdia va ser una acadèmia literària constituïda a Roma a l'any 1670 per contrarestar els excessos del Barroc a favor del Classicisme. Lleó XIII va ser un dels darrers papes que formà part com a membre d'aquesta acadèmia
Altres edicions	

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Íntima
Títol del recull poemari	<i>Líricas</i> (Obra castellana)
Instrument citat	Cítara (p. 961- 962)
Localització en el text	[...]Era mi cítara fiel, que, suspendida del cedro, vibraba al beso fugaz del espíritu del viento [...] Deje mi cítara al viento, y fui trepando anhelante por los breñales yermo [...]
Significats possibles	Cítara com a símbol del desig i anhels del poeta. També és símbol de la inspiració. A més, aquí, sembla que la lira té veu pròpia: el poeta la deixa penjada a un arbre (el cedre) perquè, en contacte amb el vent, “parli” ella tota sola. La poesia com alguna cosa que va més enllà del subjecte humà
Contingut	La soledat, la fugida, la set, tot un cúmul de sensacions íntimes i personals però tanmateix humanes. L’amor com un sentiment i com a contradicció
Context	El 1899 edita <i>Líricas</i> que recull la poesia en castellà
Referències	Referent al tema del per què Costa i Llobera va escriure poesia en castellà ens trobem en diferents opinions. Per Perelló (1999, p. 10) és fruit de la influència de les lectures de Laconte de Lisle, mentre que Batllori (1955, p.28) creu que el tipus de mètrica clàssica s’adapta millor si és en castellà per la perfecció formal a què aspirava Costa i Llobera; Llompart (1987, p. 10) explicava que era degut al poc ressò que tenia la poesia en català entre el poble català i sobretot pel refús que el poble de Mallorca manifestà envers el català. Aquesta darrera opinió es basava en el testimoni d’una carta del 25 de febrer de 1893 que Costa i Llobera dirigia a Antoni Rubió on expressava aquesta idea (Perelló, 1999, p. 18)
Altres edicions	<i>Miquel Costa i Llobera. Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 733

29

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Insomnio (Oyendo el mar a lo lejos)
Títol del recull poemari	<i>Líricas</i> (Obra castellana)
Instrument citat	Lira (p. 980)
Localització en el text	[...] Más no, caiga la lira de mi mano: sólo el clamor del piélago gigante dice del alma el inefable arcano
Significats possibles	La lira com a inspiració per escriure poesia
Contingut	Pensaments de preocupació i agitació durant la nit. Esperant que li arribi d'alguna forma la inspiració
Referències	Veure la referència del poema anterior
Altres edicions	<i>Miquel Costa i Llobera. Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 741

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	En las cascadas del Anio
Títol del recull poemari	<i>Líricas</i> (Obra castellana)
Instrument citat	Lira (p. 982)
Localització en el text	[...] Píndaro sacro, figuró tu numen el que templaba su facunda lira cabe estas ondas.
Significats possibles	La lira simbolitza l'instrument dels clàssics, de la inspiració per a la poesia.
Contingut	Exaltació d'un paisatge on el riu Anio n'és el protagonista, així com evoca un món d'inspiració clàssica i de com un jove poeta va morir en aquelles aigües després de recobrar la seva musa
Context	Segons un assaig biogràfic en les sortides pel Laci o muntanyes Sabines, Costa i Llobera recollí impressions i pensaments poètics. Joan Alcover afirmava que a les cascades de Tívoli, Costa va recobrar la seva Musa (Torres, 1971)
Referències	Aquest poema es convertirà en "Vora les cascades del Tíbur". Aquest exemple i el següent: "Adiós a Italia" suposen la consolidació del poeta en la mètrica d'inspiració grecolatina (Sampol, 2004, p. 12)
Altres edicions	<i>Miquel Costa i Llobera. Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 742

31

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Adiós a Italia (1890)
Títol del recull poemari	<i>Líricas</i> (Obra castellana)
Instrument citat	Cítara (p. 1009)
Localització en el text	Por tus ciudades, pergrino incógnito, solitrari pasé. Mi oculta cítara sólo confió sus nots al olímpico silencio de tus mármoles
Significats possibles	La cítara com a testimoni únic capaç de comunicar i de confiança
Contingut	S'acomia d'Itàlia després d'haver-la visitat. Descriu una allau de sensacions que les terres italianes li han produït
Context	El 14 de febrer de 1890 Costa i Llobera s'embarcava per anar de Gènova a Mallorca. Escrivia "Adiós a Italia"
Referències	Aquesta oda juntament amb "Cascadas" suposen la consolidació de Costa i Llobera de la mètrica d'inspiració grecolatina (Sampol, 2004, p. 12)
Altres edicions	<i>Miquel Costa i Llobera. Antologia lírica</i> . Ed. Moll, 1972, p. 186. <i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 755

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	A Fray Luis de León
Títol del recull poemari	<i>Líricas</i> (Obra castellana)
Instrument citat	Lira i arpa (p. 1020)
Localització en el text	Es de antiguo marfil tu docta lira , tal que el Vate de Ofanato la admitiera, mas son del arpa de Salem austera las cuerdas con que a Dios canta o suspira
Significats possibles	La lira i l'arpa símbols de poesia, saber, eines o instruments que Fray Luis de León domina i inspiren la seva poesia. L'arpa connectaria amb el cristianisme (Déu), en canvi la lira es relaciona amb un registre profà
Contingut	Admiració vers el poeta per part de Costa i Llobera
Referències	Fray Luís de León (1527- 1591) lingüista, poeta i traductor de l'obra d'Horaci i Virgili, obres de gran influència en la seva obra
Altres edicions	<i>Miquel Costa i Llobera. Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 760

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	A un poeta ignorado
Títol del recull poemari	<i>Líricas</i>
Instrument citat	Lira (p. 1049), cítara (p. 1050)
Localització en el text	[...] Tu mano puso en las mías los augustos libros en que grandes videntes imprimieron la belleza inmortal...!Ah, si resuena, con cuerdas tuyas vibrará mi lira! [...] [..] Rastro no deja da mundana gloria aquel ser como cítara vibrante [...]
Significats possibles	La lira simbolitza la poesia, les paraules, els versos, la inspiració
Contingut	Encara que el poeta no sigui reconegut pels mortals sempre tindrà un lloc davant Déu, el "Eterno"
Context	Escrit l'agost de 1892 i dedicat al seu oncle Miquel Llobera Cànoves on explica la gènesi de la seva poesia (Torres, 1936, p. 120)
Referències	Miquel Llobera descobreix al jove poeta l'amor per les arts i la natura de ben prest i amb aquest poema, Costa i Llobera, li vol retre un sentit homenatge (Sampol, 2004, p. 7)
Context	En aquest poema Costa i Llobera l'adreça al seu oncle Miquel Llobera, on constata la visió romàntica de la seva poesia. De fet, Costa i Llobera era deixeble del seu oncle que aviat superà el mestre i mostrà un gran talent
Altres edicions	<i>Miquel Costa i Llobera. Obres completes.</i> Ed. Selecta, 1947 i Fundació Rotger Vilallonga, 1994, p. 773

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Mi Musa
Títol del recull poemari	<i>Poesies castellanes no recollides en volum</i>
Instrument citat	Cítara (p. 1073)
Localització en el text	[...]Ay!, aunque nunca su mirada amante vierta en mi mente el esplendor de gloria, séame dado amarla y consagrarle pura mi humilde cítara
Significats possibles	La cítara és símbol de poesia. Com l'arpa o la lira, la cítara és també un instrument al qual alguns poetes citen a l'hora de referir-se a la poesia, a la inspiració, a alts valors humans o místics. Està clara la idea d'humilitat ("mi humilde cítara"): hi ha una transferència entre el poeta (que es considera humil) i l'instrument
Contingut	Dedica el poema a la musa de la poesia, que és la inspiració del poeta
Referències	La "Musa" és allò que serveix d'inspiració a un artista. El concepte prové de la mitologia grega on les muses eren deesses que habitaven en el Parnàs o l'Helicó i protegien les arts i les ciències. Els poetes de l'antiguitat creen que les muses els presentaven els esdeveniments que després ells relataven en els seus poemes. Per això no dubtaven en invocar a les muses, ja que consideraven que els seus poders els inspiraria en els seus treballs literaris. Bosch (2007) analitza les influències dels clàssics italians i dels castellans en l'obra de Costa. Precisament l'autora destaca "la cítara" coma part del discurs poètic
Altres edicions	<i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1994

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Palabras de consuelo
Títol del recull poemari	<i>Traducciones castellanas no recollides en volum</i>
Instrument citat	Arpa (p. 1152)
Localització en el text	Tu corazón que a solas, cual arpa en abandono, pendiente de árbol seco y en noche de huracán, ya suspirar no sabe más nota ni más tono que el triste y plañidero gemido de su afán
Significats possibles	L'arpa com a instrument sensible al dolor. Comparació de l'arpa amb la solitud del cor, en aquest cas simbolitza la mort. No pot fer cap nota ni cap to, excepte un gemec d'afany. L'instrument sembla independitzar-se de la possible execució, com si pogués sonar per ella mateixa
Contingut	Gran empatia amb una amiga per la seva pèrdua. Al final del poema expressa un cert ànim davant el naixement d'un nou dia. És l'expressió optimista de la vida al final del poema, tot i la pena per la mort de la seva amiga
Referències	De Joaquín Rubió y Ors (1818-1899)
Altres edicions	<i>Obres completes</i> . Ed. Selecta, 1994, p. 798

36

Autor	Miquel Costa i Llobera
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El gall. Pollença, 2004
Títol del poema	Ad Orazio
Títol del recull poemari	Apèndix (versió italiana de l'oda "A Horaci")
Instrument citat	Lira (p. 1159)
Localització en el text	Príncipe affabil de la dotta lira
Significats possibles	Veure el poema en versió original, en català.
Contingut	Ja explicat en el poema en català
Referències	Horaci (65 aC- 8 aC)
Altres edicions	

Annex 4. Catàleg dels poemes de Joan Alcover

1

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	El voltor de Miramar
Títol del recull poemari	<i>Libre Primer</i> <i>Cap al tard</i> (1909) <i>Cançons de la Serra</i>
Instrument citat	Lira (p. 189)
Localització en el text	És ver que val la pena de plànyer mon silenci? És ver que m'aconselles, Heliodor, que llenci, per recobrar ma lira , la toga de lletrat, i el nodriment rebutgi d'aucell engabiat?
Significats possibles	La lira és símbol de poesia, de lletres i de versos, en definitiva d'inspiració artística, a la vegada símbol de la llibertat. La lira s'oposa a la toga de lletrat. Existeix, per tant, una contraposició entre el món utilitari (la toga) i el món de la poesia (la lira)
Contingut	Narra l'aventura d'un jove que capturarà un voltor. Després d'un temps en captivitat decideixen donar-li llibertat, però el voltor ja no sap volar. El poeta es mimetitza amb la figura del voltor i demana a Heliodor per què no pot gaudir de la llibertat, ja que s'ha acostumat a estar empresonat
Context	Alcover havia acabat els seus estudis de lletrat i no sabia molt bé quin camí triar, seguir l'ofici de lletrat o escriure poesia. Segurament Alcover es refereix a Heliodor d'Emesa (II o IV aC), autor de l'obra <i>Aethiopica</i> (novel·la en grec antic)
Referències	En el poema de "Mi libertad", datat el 1877 el poeta fa referència a aquest anhel de llibertat, però a la vegada al desencís que pot provocar el no saber cap on partir després d'haver estat captiu. Perelló (2000) esmenta que Alcover desenvoluparà aquest tema de la llibertat precisament, en el "El voltor de Miramar". En paraules de Perelló (2006) "Alcover en aquest poema traspuja nostàlgia i anhel d'un temps esvaït, en què el cigne portava l'arpa de dolces melodies, i ara les seves cordes sonen un comiat definitiu, com el cant sublim del cigne que entona la melodia més bella, perquè sap que mai més tornarà a cantar" (p. 113)
Altres edicions	<i>Jardí desolat. Antologia poètica. Joan Alcover.</i> A cura de Maria Antònia Perelló. Ed. de la Magrana, 2000, p. 65. <i>Cap al tard.</i> Ed. Moll, 1987, p. 50

2

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Col·loqui. La Musa
Títol del recull poemari	<i>Elegies</i>
Instrument citat	Arpa (p. 227)
Localització en el text	¿Per què de mi et recordes i a l' arpa d'altre temps les mans allargues, i, tot mullant les cordes de llàgrimes amargues, Com pluja d'estels d'or Solquen els rims la fosca de ton cor?
Significats possibles	L'arpa com un record. Com si fos alguna cosa desitjada que fou possible en un temps passat. Els estudis diuen que quan la Musa interroga al poeta sobre els motius que té per fer poesia és a dir, "cantar amb l'arpa d'altre temps" l'arpa simbolitza la poesia que va saber crear temps passat. En aquest intent per aconseguir la inspiració, el dolor es destil·la amb les "llàgrimes amargues" sobre les cordes de l'arpa. El poeta repengué la tradició de la lira abandonada com a símbol romàntic de la cançó. (Perelló, 1999, p. 161)
Contingut	Diàleg entre La Musa i el Poeta. Tal com apunta Perelló (1999, p. 158): "El poema presenta un moviment dialèctic entre dues veus, el jo poètic i la Musa, les quals són el desdoblament del pensament humà i artístic de Joan Alcover". En definitiva, el poeta desitja inspiració i s'estableix un diàleg entre l'escriptor i la inspiració
Context	Escrit el 1905, el poema va ser escrit amb motiu de la mort del seu fill Pere.
Referències	Alfred de Musset a <i>La Nit de Maig</i> (1835) reflexiona sobre l'essència del dolor, ja que ambdós poetes experimentaren i compartiren la ferida d'una vivència colpidora. (Perelló, 1999, p. 91)
Altres edicions	<i>Cap al Tard</i> . Biblioteca bàsica de Mallorca. Ed. Moll, 2008, p. 98

3

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Als autors de “Horacianes” i “Enllà”
Títol del recull poemari	<i>Elegies (Cap al tard)</i>
Instrument citat	Lira (p. 246)
Localització en el text	[...] L’he vista llavors Amb cabells nuats I túnica grega, La lira en les mans, Per la graderia De marbre muntar A l’intercolumni Del temple ideal [...]
Significats possibles	La lira, instrument, atribut de les muses i de la cultura grega, mediterrània, de l’antiguitat
Contingut	Describeix com ha vist passar la Musa, referint-se a la inspiració poètica, rememorant a Costa i a Maragall invocant Catalunya, a l’esperança i a la llibertat
Context	Escrit el 1906, reflecteix la polèmica que es creà entorn de l’aparició dels dos poemaris “Horacianes” i “Enllà”, en un moment de canvi estètic. En paraules de Perelló (2006, p. 125), Alcover s’endinsà en l’expressió poètica de les tendències imperants a l’estil de les al·legories amb que modernistes i noucentistes acostumaven a representar la poesia en les arts plàstiques (la Musa modernista, “amb cabells a lloure, / fresca i odorant, la Musa clàssica, adornada “amb cabells nuats / i túnica grega, / la lira a les mans”)
Referències	Continuació del debat entre Poeta i Poesia que ja havia iniciat en altres poemes, i emportat per la inspiració que li despertaven Rusiñol, Rubén Darío, Costa i Llobera i Joan Maragall (1860-1911), (Perelló, 2006, p. 113)
Altres edicions	<i>Cap al Tard</i> . Biblioteca bàsica de Mallorca. Ed. Moll, 2008, p. 118

4

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	L'hoste
Títol del recull poemari	<i>Endreces</i>
Instrument citat	Lira (p. 243-245)
Localització en el text	Ha arribat un home intensament pàl·lid, que la dolça lira punteja per joc, [...] punint el delictes d'afegir a la lira la sèptima corda
Significats possibles	La lira com a instrument musical, però després quan el poeta parla d'afegir la sèptima corda a la lira denota un atreviment en el mestratge del poeta i en aquest cas seria la lira símbol de la poesia
Contingut	Descripció idíl·lica i romàntica del poeta Rubén Darío en una de les seves visites a les Illes. Parla de la seva forma fresca i dolça de fer poesia. El compara a Don Quixot i imagina el que la gent deu pensar del mestre de la poesia
Context	Rubén Darío va ser a Mallorca dues vegades, el 1906 i el 1916. En aquest poema "L'Hoste", Alcover es deixa seduir per l'encant de Rubén Darío, que en el 1888 havia inaugurat el modernisme hispanoamericà amb la publicació del llibre <i>Azul</i> i es revelava com un escriptor molt original. La poesia de Rubén Darío va captivar poderosament el poeta mallorquí. (Perelló, 2006, p. 117)
Referències	La lira també és un tipus de mètrica o composició poètica. És una estrofa d'origen italià segons uns estudis i d'origen castellà segons uns altres. Possiblement a l'estat espanyol la primera vegada que va aparèixer va ser a l'"Oda de la flor de Gnido" de Garcilaso de la Vega (1503-1536). La mètrica d'una Lira seria 7 ^a , 11b, 7 ^a , 7b, 11b. Són cinc versos, tots de set síl·labes excepte el segon i darrer d'onze tots ells de rima consonant
Altres edicions	<i>Cap al Tard</i> . Biblioteca bàsica de Mallorca. Ed. Moll, 2008, p. 113

5

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Henoc
Títol del recull poemari	<i>Llibre segon. Poemes bíblics</i> (1918)
Instrument citat	Cítares (p. 285)
Localització en el text	[...] Per la lluita i la venjança forjaren el glavi agut, grillons per la servitud i cítares per la dansa. [...]
Significats possibles	L'instrument aquí te un ús pràctic, en aquest cas es fan servir les cítars, instruments que es feien servir juntament amb les arpes i lires per a ballar i acompanyar antigament les activitats lúdiques
Contingut	El poema parla d'una ciutat imaginària, desapareguda però que temps passat era una terra admirable i de pau. Aquesta ciutat estava habitada per Caïn i Abel on es desencadenà un ambient que la transformà en una altra tipus de ciutat on hi regia la desigualtat i amb l'única llei de l'home contra l'home. El poema és una defensa de la pau i la germanor entre els homes de diferents parts del món
Context	Dedicat a en Miquel de Unamuno (1864-1936). Poemes bíblics és un llibre que recull la història feta poesia d'uns quants personatges de les Sagrades Escripures. Perelló (2000, p.28) esmenta que: "Joan Alcover i Costa i Llobera sentiren gran atracció per la cultura hebraica i que la lluita d'Israel per tal d'aconseguir la Terra Promesa batega en el cor d'alguns personatges del poeta"
Referències	A l'Antic Testament, en el Gènesi (1989, 4:1-17, p. 24-25) llegim que "Caïn s'uní amb la seva dona, que va infantar Henoc. Aquest fou el primer que construï una ciutat, i li posà el nom del seu fill Henoc"
Altres edicions	<i>Joan Alcover, Cap al tard, Poemes bíblics</i> . Ed. 62, 1885 (p. 113). <i>Joan Alcover, Antologia poesia assaig</i> . Gràfiques Miramar, 1976, p. 61

6

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Micol
Títol del recull poemari	<i>Llibre segon. Poemes bíblics</i> (1918)
Instrument citat	Cítara i Arpa (p. 321)
Localització en el text	[...]Sabeu aquell pastor que posava la pedra de la fona allà on posava l'ull, i en el sarró la cítara dugué per companyona, i esqueixava la boca del lleó? [...] ...del tendre sobresalt amb que sentia per la mà del jove polsada l'arpa d'or dintre l'alcova on jeia, febrosenc, el rei malalt
Significats possibles	La cítara és l'instrument que portava David com a atribut. Algunes vegades és l'arpa l'instrument que alleugerirà els mals del rei. Com diu Samuel a l'Antic testament (Gènesi, 1989, 16:13-17, p. 516) "Quan el mal esperit de Déu s'apoderava de Saül, David prenia la lira i es posava a tocar, Saül es calmava i es trobava més bé, s'allunyava d'ell el mal esperit". El cordòfon també es tradueix pel mot "lira". També es dona una imatge dual: el pastor (David) té la fona (l'arpa) i a la vegada la cítara (l'art). Dualisme d'armes i lletres
Contingut	La història de com Micol perd el seu marit i l'aventura que va succeir amb David. Segons Maria Antònia Perelló la veu del poeta recrimina l'esperit orgullós i aspriu en què la princesa Micol acull David, el seu espòs quan torna coronat rei, i com per damunt sura el desig de paternitat i de la visió amorosa (Perelló, 2000, p. 29)
Context	Ja s'ha explicat a l'anterior graella el context que envolta als poemes bíblics i la predilecció que té Alcover per aquests personatges
Referències	Micol és un personatge bíblic, la filla petita el rei Saul i esposa del rei David, segons l'Antic testament. Tant Henoc, com Micol com tots els personatges referenciats per Alcover en els seus poemes són figures lírico-narratives amb un caràcter subjectiu
Altres edicions	<i>Joan Alcover, Cap al tard, Poemes bíblics</i> . Ed. 62, 1885, p. 137

7

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Sense títol
Títol del recull poemari	<i>Proverbis</i> (n. 15)
Instrument citat	Lira (p. 340)
Localització en el text	[...] Què esperes, per cantar? La lira polsa i fes-me eixir a la llum
Significats possibles	La lira com instrument musical i eina per alentir i animar. Els efectes que pot provocar l'art: la capacitat de fer sortir a la llum
Contingut	Un pensament torba al poeta que el convida a sortir del tedi enmig de la nit però a ell no li interessa cap proposició
Context	Aquest proverbi és un dels 27 proverbis que varen aparèixer en el seu llibre <i>Poemes bíblics</i> , que serà el darrer que apareix en llengua catalana. El mes de gener de 1914 ja havia gairebé ultimat tots els proverbis perquè Francesc Matheu els pogués publicar a <i>Lectura popular</i> . Perelló explica com Alcover havia sentit moltes vegades com la veu de la "musa" el convidava a tocar la lira. (Perelló, 2006, p. 133-134)
Referències	Alcover havia trobat en les Sagrades Escripures una soca on aferrar-se en les seves hores baixes. Els proverbis seran una forma de canalitzar les seves frustracions, anhels, dissertacions ètiques i morals de la vida, pensaments filosòfics, entre d'altres temes
Altres edicions	En algunes edicions com la d'Antologia, poesia, assaig. Ed. Gràfiques Miramar, 1976, no apareix el proverbi que citem aquí, però sí en Ed. 62, 1985, p. 147

8

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Fantasia
Títol del recull poemari	Sol aparèixer a les edicions després dels proverbis
Instrument citat	Arpa (p. 349)
Localització en el text	[...] El sol m'escalfa a penes, Aquell instant de paradís enyor, Mon esperit és com una arpa fluixa, i per mon paladar tot és fador [...]
Significats possibles	Compara l'instrument a una emoció, en aquest cas, a un estat anímic apagat, trist
Contingut	Apareix un àngel i una dona que insinuen al poeta passar al paradís perdut, li mostren el camí, però finalment és només un instant que enyora i se sent infortunat i apàtic
Context	<i>Fantasia</i> va ser incorporada al volum de <i>Poesías</i> (1892) en dues versions, una en català i l'altre en castellà. El poema era una versió d'un altre <i>Fantasia</i> de l'italià Carducci (Perelló, 2006, p. 38)
Referències	Giosuè Carducci (1835-1907), poeta i professor universitari italià de literatura. Va guanyar el premi Nobel el 1906
Altres edicions	Joan Alcover. <i>Cap al tard i Poemes Bíblics</i> . Ed. 62, p. 150

9

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	La creu
Títol del recull poemari	<i>Librer tercer. Vària</i>
Instrument citat	Lira (p. 354)
Localització en el text	[...] Forjada al foc de la pira que unia el rei coronat els reis de la docta lira , fent de la reial cadira trono de fraternitat; [...]
Significats possibles	La lira, instrument musical, reial. La docta lira és un rang més alt, en aquest cas, instrument de reis. La “docta lira” és una expressió també usada per Costa i Llobera
Contingut	Rememora la creu com a símbol de fe, de pàtria, d’amor
Context	Aquest poema, “La creu” guanyà un premi extraordinari el 1877 als jocs florals de Barcelona. Primer, quan es va editar <i>Cap al tard</i> el poema de “La creu” no estava adscrit a cap recull. De fet, amb aquest poema i “Reials Mercès” Alcover reprèn, segons Perelló (2000, p. 16) la temàtica romàntica i llegendària de ressons medievals
Referències	A les pàgines finals de les edicions de <i>Cap el tard</i> Alcover aclareix que el poema “La creu” és una salutació als poetes i escriptors que amb els altres excursionistes de la Catalunya espanyola i francesa varen dur a Mallorca la creu que fou plantada en el pinar de Santa Ponça on varen morir Guillem i Ramon de Moncada (S. XII)
Altres edicions	<i>Joan Alcover. Cap al tard. Poemes bíblics</i> . Ed. 62. Barcelona, 1885, p. 61. <i>Joan Alcover Cap al tard</i> . Ed. Moll, 2008 (p. 168). També a l’editorial Moll del 1987, p. 144, Jardí desolat. Antologia poètica Joan Alcover. A cura de Maria Antònia Perelló. Ed. de la Magrana. 2000, p. 87

10

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	A la vora del Tàmesi I-III. Lletra d'un músic
Títol del recull poemari	<i>Libre tercer. Vària</i>
Instrument citat	L'Arpa (p. 374 i 379)
Localització en el text	<i>Picadilly</i> me canta i me festeja; la majestat del Tàmesi pregona que pols una arpa d'àngel, i m'espera un atril en l'orquestra de l'Empiri. [...] Bec en sos ulls inspiració; la febre corre dels dits als filaments de l' arpa , que és ritme i plor i càntic i deliri, pols de cristall, bromera d'harmonia, ona morenta, brollador d'espurnes [...]
Significats possibles	L'arpa d'àngel és una metàfora que simbolitza algun instrument que el músic tocarà i que serà festejat pel voltants de Londres. La iconografia musical mostra moltíssims d'exemples d'àngels arpistes. L'arpa simbolitza la música en sentit ampli
Contingut	Mitificació de la figura del músic, intèrpret, instrumentista
Context	El 1907 Alcover rep el premi "La flor natural" per aquesta composició. El poeta ja havia rebut altres premis, el dels Jocs florals, el 1873, també el 1905 guanyà el primer de "La flor natural". Per tots aquests premis fou proclamat Mestre en el Gai Saber, també ho va ser Costa i Llobera
Referències	A la vora del Tàmesi és una síntesi d'una altra composició titulada "Melodía etiòpica", poema en castellà que forma part del llibre <i>Meteoros</i>
Altres edicions	<i>Cap al tard</i> . Ed. Moll, 2008, p. 175

11

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Beethoven
Títol del recull poemari	<i>Llibre tercer. Vària.</i>
Instrument citat	Arpa (p. 382)
Localització en el text	Feriu l' arpa divina on dorm l'ànima ardenta del nou Ezequiel, obedienta als qui serveu la seua disciplina
Significats possibles	L'arpa és el símbol de la música, rang de divinitat
Contingut	La música, les partitures, la simfonia on hi cap tot el que sentim. Expressa el que sent per Beethoven al qual considera genial i immortal
Context	Dedicat als Amics de la sala que duia el nom de Beethoven. En aquesta "sala" a més de fer-hi música, es recitaven poemes i s'exposaven obres de pintors com Rusiñol, Mir, Gelabert, els quals havien importat les inquietuds estètiques impressionistes contrastant amb la pintura històrica, paisatgística i realista d'aleshores
Referències	Alcover escriu un altre poema amb el mateix títol però, en castellà, que recollirà en el volum de <i>Meteoros</i> (1901)
Altres edicions	<i>Joan Alcover Cap al tard</i> . Ed. Moll, 2008, p. 184

12

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	An en Teodor Llorente
Títol del recull poemari	<i>Libre tercer: Vària.</i>
Instrument citat	Lira (p. 394)
Localització en el text	De la ribera nostra fa ruta a l'altre banda un gran vaixell que vibra de lires i de cors
Significats possibles	La lira símbol de la música i de la poesia
Contingut	És un homenatge, un cant al poeta admirat per Alcover. Evoca a Llorente com a estendard de la pàtria
Context	La primera versió d'aquest poema (1909) es titulava "A Teodor Llorente a bordo del Miramar"(Perelló, 2006, p. 394). El vapor "Miramar" fou construït el 1904 i va ser incorporat a la flota Mediterrània en el 1918, el mateix any va naufragar
Referències	Teodor Llorente (1836-1911) va ser un poeta valencià molt destacat en la renaixença. Advocat, periodista i també polític
Altres edicions	<i>Joan Alcover Cap al tard.</i> Ed. Moll, 2008, p. 197

13

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Guillem de Moncada (III)
Títol del recull poemari	Poemes solts
Instrument citat	Arpa (p. 424)
Localització en el text	[...] !Oh muses del dolor! Per a contar-ho donau los sons més trists a la meva arpa . [...]
Significats possibles	L'arpa és un instrument capaç de comunicar sentiments. Davant la devastació d'una guerra, l'instrument només pot sonar tristament. L'arpa simbolitza la poesia, la inspiració del poeta. També es produeix una identificació entre persona i instrument, una mena de transferència de l'animat a l'inanimat i a la inversa
Contingut	Explica les gestes del valent Guillem Moncada (1223-1229) a les batalles entre cristians i sarraïns. Finalment narra la mort de Guillem, tot i haver vençut la batalla
Context	Aquest poema aparegué a la <i>Revista Balear</i> , III, núm.16 (31 d'agost- 1874), p. 247-249. Dedicat a Gabriel Vidal
Referències	Aquest poema juntament amb «Les dues absències», entre d'altres representen, en paraules de Perelló (2006, p. 12), composicions romàntiques de l'època de joventut del poeta que són de to menor i de caire històric
Altres edicions	

14

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Les dues absències
Títol del recull poemari	<i>Poemes solts</i>
Instrument citat	Lira (p. 429)
Localització en el text	Mon fat, amic, i el teu agermanant-se, si sospira ton cor, mon cor sospira; ambdós cantam d'amor amb dolça lira , ambdós patim lo mal de l'enyorança
Significats possibles	La simbologia de la lira podria ser la mateixa poesia. També és l'instrument escollit perquè és dolç i capaç de cantar a l'amor
Contingut	Poema d'enyorança per l'absència d'éssers estimats. Comparteix amb un amic la mateixa afecció per la poesia i el dolor per l'enyorança
Context	Joan Alcover va perdre la seva primera dona i dos dels seus fills
Referències	Aquest poema juntament amb "Guillem de Moncada", entre d'altres, representen, en paraules de M.A. Perelló (2006, p. 12), composicions romàntiques de l'època de joventut del poeta que són de to menor i de caire històric
Altres edicions	

15

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Per què mostrar-te aital desolació?...
Títol del recull poemari	<i>Poemes solts</i>
Instrument citat	Arpa (p. 444)
Localització en el text	[...] El so de l' arpa és l'eco d'un ritme interior; ritmes hi ha que semblen cruixits de branca morta. [...]
Significats possibles	L'instrument com a veu, eco d'una emoció i d'un sentiment. Possiblement l'arpa és el símbol de la poesia, de música, de batec i emoció interna. En aquest cas el sentiment és de dolor, de desesperació, "cruixits de branca morta"
Contingut	El poema reflecteix el dolor que li ha causat algú, al qual prefereix no demostrar-li el sofriment
Context	1906
Referències	Referent al vers esmentat anteriorment, Perelló (2007, p. 212), cita Novalis (1772-1801) com el demiürg d'un món fantàstic, pura creació artística, per la qual "la poesia és l'autèntica realitat absoluta, com més poètica, més vertadera"; i afirmava que "la poesia és la representació de l'ànim, del món interior en la seva totalitat". Segons l'autora, Alcover ho degué entendre de forma semblant, quan escrigué que "el so de l'arpa (de la poesia) és l'eco d'un ritme interior". Sobre aquest mateix vers Margalida Tous (2007, p. 252) indica la presència de l'arpa o la lira com a fonts inspiradores en la poesia d'Alcover
Altres edicions	

16

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	El retrato
Títol del recull poemari	<i>Poesia castellana</i>
Instrument citat	Lira (p. 517)
Localització en el text	[...]Raza que ya se extingue; sólo alguno, oh vate, adicto como tú, suspira por los manes de ayer...Dadme una lira , que os acompaño yo [...]
Significats possibles	Aquí la lira és símbol d'un instrument amb el qual es pot acompanyar una altra música, un cant. Així i tot, l'instrument l'acompanya metafòricament
Contingut	Recorda moments de la seva infantesa mentre observa una pintura del retrat del seu avi. Evoca, especialment, una persona major que el va acompanyar i guiar de nin
Context	Dedicat al Sr. D. Pedro de A. Peña (1823-1906) i escrit per la Pasqua de Resurrecció, quan tenia 20 anys. Alcover evoca l'avi patern, Joan Alcover de Sóller, que era violinista. Pere Alcántara Peña havia pintat un retrat de l'avi d'Alcover i a partir d'aquest motiu el poeta immortalitza el record de l'avi i l'empremta que va deixar en ell
Referències	Aquest poema juntament amb altres poemes diversos temes formen part d'un aplec anomenat "Hojas al viento"
Altres edicions	Perelló (2006, p. 25)

17

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Hojas al viento III
Títol del recull poemari	<i>Poesia castellana</i>
Instrument citat	Arpa (p. 592)
Localització en el text	Musas de Catalunya, a la que mora al pie del Llobregat, blanca diadema ceñid al son del arpa arrulladora, que no fueron más dignas de un poema Beatriz y Eleonora
Significats possibles	L'arpa símbol de la rima i de la poesia i d'amor, motivació, anhel, desig
Contingut	Poema d'amor. Potser que Alcover, quan parla de Beatriz, es refereixi a Rosa Pujol i Guash, una jove de Barcelona. Ella vivia davant la pensió on el poeta s'hostejava i va ser ella qui el salvà de la grisor que l'envoltava. (Perelló, 2006, p. 13)
Context	La primera edició de <i>Poesías</i> serà del 1887 i abasta un grapat de poemes de caire reflexiu uns, i d'altres més sentimentals, a l'estil de Bécquer. Aquest i juntament amb "El retrato" estan recollits amb l'epígraf de "Hojas al viento"
Referències	Perelló (2006, p. 22)
Altres edicions	

18

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	En el álbum de A. De P.
Títol del recull poemari	<i>Poesia castellana</i> <i>Nuevas poesias</i>
Instrument citat	Arpa (p. 650)
Localització en el text	Porque da mayor dulzura al arpa , según oí, la recóndita amargura del que canta una aventura que quisiera para sí
Significats possibles	L'arpa com instrument musical sensible a les emocions, als sentiments
Contingut	Evocació de records amb nostàlgia davant una pèrdua, comiat o enyor
Context	Nuevas poesías (1892) Joan Lluís Estelrich havia promogut la publicació. La majoria d'aquestes poesies eren de creació novella
Referències	(Perelló, 2006). En el poema 23 trobem els mateixos versos finals que en aquest poema
Altres edicions	

19

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Noche de reyes VII
Títol del recull poemari	<i>Poemas y armonias</i> (1894)
Instrument citat	Arpa (p. 756)
Localització en el text	[...] Un día en extraño país, entre dos luces, en tanto que pasaba el rumoroso rio de gente por la calle angosta le atrajo a la ventana el son del arpa de un saboyano. [...]
Significats possibles	L'arpa com a instrument musical, no veiem un símbol, o un significat que sigui diferent del mateix instrument
Contingut	Narra l'aventura d'una dona que ha patit mal d'amor, ella treballa en un laboratori i somnia en altres vides i possibilitats. Evoca amb dolor i serenitat la primera nit de reis sense la seva esposa Rosa Pujol (Perelló, 2006, p. 48)
Context	<i>Poemas y armonias</i> va aparèixer el 1894 a Palma a la Impremta de Josep Tous, amb il·lustracions dels pintors Francesc Maura i Antoni Fuster. Alcover deia que amb el nom <i>Armonias</i> agrupava totes les poesies aparegudes en anteriors edicions i n'incorporava de noves
Referències	Considerada per Joaquim Ruyra com una poesia digna dels bons temps de Víctor Hugo (Perelló, 2006)
Altres edicions	

20

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Lálage
Títol del recull poemari	<i>Poemas y armonias</i> (1894)
Instrument citat	Lira (p. 799 i 802) cítara (p. 803)
Localització en el text	[...]¿Quién sabe si en el vaso donde moja sus labios o en el aire que respira, está la baba, el hálito que arroja ese verraco tañedor de lira ? [...] Entre ramerías, mímicos e histriones, hercúleo mocetón la lira suena, i le corean hembras y varones, imitando el zumbar de la colmena. [...] La cítara de pronto le da tedio, se arremanga la túnica de esclavo [...]
Significats possibles	Fa referència a un instrument real en els dos casos que apareix en el poema. De fet, la lira era un instrument d'ús comú a la Grècia clàssica. La cítara també era un altre instrument corrent en aquest lloc i temps
Contingut	Descriu una festa a la Roma clàssica. Lálage és l'heroïna que influenciada per Mevi, el seu marit, sedueix a l'emperador romà per tal d'enverinar-lo i alliberar al poble romà. Així i tot, ella atreta per Neró li confessa la trama de la conspiració i aquest l'escanya amb les seves pròpies mans
Context	"Lálage" és un poema èpico-narratiu del 1893, època en què Alcover era diputat a les Corts (Bosch, 2007, p. 190). La composició anava dedicada a Víctor Balaguer (1824-1901) per correspondre al llibre <i>Los trovadores</i> amb què l'escriptor i polític català havia obsequiat Alcover. Aquest poema està inspirat en la <i>Mort de Neró</i> i amb la lectura que Alcover havia fet dels <i>Anals</i> de Tàcit, per influència de V. Balaguer
Referències	Aquest poema va aparèixer a <i>la Revista Contemporánea</i> , dedicat a Víctor Balaguer, però quan va ser inclòs en el volum de <i>Poemas y armonias</i> el 1894, per un error d'impremta va aparèixer titulat <i>La Rosa Blanca</i> . Perelló (2006, p. 54-55) esmenta que quan el 1901 va aparèixer aquest poema dins el volum de <i>Meteoros</i> , l'adreçà a Francesc Maura i Montaner, el germà del polític mallorquí per la seva amistat
Altres edicions	

21

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Melodía Etiópica I-III
Títol del recull poemari	<i>Meteoros</i> (1901)
Instrument citat	Arpa (p. 882- 885- 887)
Localització en el text	Poseo el arpa de un arcángel, y me espera un atril en la orquesta del Empíreo. [...] Quiés dijera, cuando imploraba yo, capitolino mendigo, al son del arpa , una limosna, con mi tediosa voz[...], vieja nodriza de las siete colinas, que la voz del arpa mia llegase a penetrar por blindaje [...] Recuéstase en la arena el musiquillo, abrazándose al arpa , y sus acordes aquella virgen soledad asombran. [...] en las vibrantes cuerdas, se humaniza el arpa , esclava de mi amor [...]
Significats possibles	Associació de l'instrument a un ésser sobrenatural. Després és l'instrument capaç de crear astorament entre els mariners. I finalment l'arpa s'humanitza i és a través d'aquest instrument que poden fluir ensomnis i deliris
Contingut	Narra la llegenda d'un músic, arpista de Londres que al final mor a la platja de Palma a causa d'un tir del capità del vaixell que l'havia portat
Context	Subtitulada <i>Del epistolario de un artista</i> , reflecteix la problemàtica que l'artista modernista vivia aleshores enmig d'una societat que no l'acabava d'entendre (Perelló, 2006, p. 60-61). <i>Meteoros. Poemas, apólogos y cuentos</i> (1901) varen ser les darreres obres de poesia en llengua castellana que va escriure Alcover. <i>Meteoros</i> estava format per vint-i-vuit poesies castellanques, de les quals la meitat eren inèdites
Referències	Aquests poemes foren una versió anterior del que després titulà: "A la vora del Tàmesi". "Melodía etiópica" és un llarg viatge per les profunditats del jo líric del poeta on descobrirà la musa exòtica pels confins de l'Àfrica (Perelló, 2006, p. 61)
Altres edicions	

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Beethoven
Títol del recull poemari	<i>Meteoros</i> (1901)
Instrument citat	Arpa (p. 891)
Localització en el text	[...] Sólo vosotros traducirlo podéis. Pulsad el arpa , cuyas notas, por cima del oleaje del tiempo y el estrago de la muerte, el cielo del espíritu <i>constelan</i> .
Significats possibles	L'arpa com a símbol de la música i de la immortalitat. També símbol de la puresa de l'art. I Beethoven encarna la intransigència i l'art agosarat, convertint-lo amb el David de la <i>Bíblia</i> , tal com esmenta Perelló (2006, p. 65) "símbol de la veritat capaç d'abatre, amb la mestria del seu geni el materialisme i la mediocritat artística, que planava per la societat indolent, representada en la figura gegantina de Goliat"
Contingut	Escrit sobre música, músics i poetes com Beethoven i Baudelaire. El poema presenta la figura de Beethoven com un heroi i geni de l'art musical que parla el llenguatge diví. Exhorta els poetes i artistes a obrir els ulls i obrir la ment com el mateix músic que havia sabut guanyar a l'agonia dels derrotats i somreia a la immortalitat de l'art i l'esperit victoriós
Context	Alcover dedica el poema als amics de la sala que porta el seu nom, en una sessió dedicada al mestre Davidsbündler. Al març de 1898 s'inaugura el bust de Beethoven escollit per Antoni Noguera per presidir la sala que porta el seu nom on Alcover va llegir aquest poema
Referències	Segons Perelló (2006) Alcover amb aquest poema demostra una actitud de lluita i superació així com una concepció vitalista del superhome de Nietzsche (1844-1900) tan invocada pels modernistes. Influenciat també per les idees del simbolisme francès
Altres edicions	<i>Cap al tard</i> , Ed. Moll, 2008, p. 184. (No apareix a l'edició de 1987)

23

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	A una niña
Títol del recull poemari	<i>Meteoros</i> (1901)
Instrument citat	Arpa (p. 908)
Localització en el text	[...] Porque da mayor dulzura al arpa , según oí, la recóndita amargura del que canta una ventura que quisiera para sí
Significats possibles	L'arpa representa un instrument musical, evocant un sentiment d'enyor, de generositat
Contingut	Dedicat a una nina a la que dona consells i demostra afecte i estimació
Context	<i>Meteoros. Poemas, Apólogos y cuentos</i> va ser el darrer brot de poesies castellanés d'Alcover i el primer que publicava fora de Mallorca. Aquest poema juntament amb altres era inèdit. El llibre de la col·lecció Elzevir va aparèixer el 1901, dos mesos més tard de la mort de la seva filla, Teresa. (Perelló, 2006, p. 57)
Referències	En el poema 18 d'aquest catàleg trobem els mateixos versos al final del poema. Pensem que el significat del mot varia un poc en aquest poema en funció del contingut general del poema
Altres edicions	

24

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	A Flérida
Títol del recull poemari	<i>Meteoros</i> (1901)
Instrument citat	Arpa (p. 927)
Localització en el text	Y yo la pena amarga que en mi partida, Flérida, y mi larga ausencia suspiré, bendigo ahora cantando al son suave del arpa , como ave que entre el murmullo de la selva mora
Significats possibles	L'arpa com a instrument musical que conhorta i consola. Compara l'arpa amb una au que viu entre la selva, com si pogués tenir un sentit salvatge
Contingut	Cant a una relació passada, Flérida, però sembla retrobar-la o si més no conformar-se amb l'absència. Per altre costat, Flérida, simbolitza la bellesa de maig que sembla haver recuperat
Context	
Referències	José M. Heredia (1893) també té un poema titulat "A Flérida" (Perelló, 2007)
Altres edicions	

25

Autor	Joan Alcover i Maspons
Títol del llibre	<i>Poesia completa</i>
Edició i any	El Gall Editor, 2006
Títol del poema	Sin la invención terrible del espejo
Títol del recull poemari	<i>Meteoros</i> (1901)
Instrument citat	Lira (p. 947)
Localització en el text	[...] y cuando en homenaje de una bella cual tú pulso mi lira , no acierto con el tono y el lenguaje que la vejez inspira [...]
Significats possibles	La lira és símbol de la joventut perduda
Contingut	Narra el pas del temps i de com el mirall reflecteix aquest pas que sovint no es podria percebre si no fos per ell
Context	<i>Meteoros</i> va ser el darrer brot de poesia castellana d'Alcover i el primer que publicava fora de Mallorca
Referències	Perelló, 2007
Altres edicions	

Annex 5. Catàleg de figures

FIGURA	AUTOR	DATA	TÍTOL	TÈCNICA/MATERIAL	FONT
Fig. 1	Mestre Mateo i artistes del seu taller	Segle XII	<i>Ancià 9 i 12 amb arpa i salteri</i>	Escultura. Pedra	Pòrtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografia pròpia (2017)
Fig. 2	Taylor i Casal	S. XX (1993)	<i>Arpa i salteri reconstruïts</i>	Fusta	Museo Catedralicio de Santiago de Compostela. Fotografia pròpia (2017)
Fig. 3		S. XXI	<i>Mapa amb l'arpa i la lira en la iconografia musical dels diferents municipis de Mallorca</i>		
Fig. 4	Anònim	2500 aC	<i>Arpa i lira de Mesopotàmia</i>	Fusta mixta i incrustacions de diferents materials	British Museum (Londres). Fotografia pròpia (2018)
Fig. 5	Anònim	1550-1070 aC	<i>Arpa egípcia</i>		Musée de Louvre (Paris). Vegeu aquí
Fig. 6	Anònim	1550-1069 aC	<i>Arpa de la tomba d'Ani</i>		British Museum (Londres). Vegeu aquí
Fig. 7	Anònim	2500 aC	<i>Arpa de Tebes</i>	Fusta i cordes	British Museum (Londres). Fotografia pròpia (2018)
Fig. 8	Anònim	S. IV aC	<i>Eros amb l'arpa</i>	Ceràmica policromada	British Museum (Londres). Fotografia pròpia (2018)
Fig. 9	Anònim	S. V aC	<i>Apol·lo amb kitara</i>	Ceràmica policromada	British Museum (Londres). Fotografia pròpia (2018)
Fig. 10		S. XIV-XV	<i>Arpa de Brian Boru</i>	Fusta i cordes	Trinity College (Dublín). Vegeu aquí
Fig. 11	Javier Reyes León	2003	<i>Arpa reconstruïda</i>	Fusta i cordes	Santa Cruz de Tenerife. Vegeu aquí
Fig. 12	Mestre del Monasterio de Piedra	1390	<i>Arpa medieval</i>	Taula de fusta	Altar relicari del Monasterio de Piedra (Saragossa). Vegeu aquí
Fig. 13	Pedro Llopis Areny i Javier Reyes de León	2014	<i>Arpa cromàtica</i>	Fusta i cordes Reconstrucció de l'Arpa de Gaspar de Quevedo del segle XVII	Santa Cruz de Tenerife. Vegeu aquí
Fig. 14	Anònim	S. XVIII	<i>Arpa mallorquina</i>	Fusta caoba i diferents vernissos, nacre, or, entre d'altres	Museu de Mallorca. Fotografia pròpia (2011)
Fig. 15	Construïda per la casa Pleyel	S. XIX	<i>Arpa estil imperi</i>		Casa museu La masia d'en Cabanyes. Vegeu aquí
Fig. 16	Victor Salvi	S. XX	<i>Arpa Salvi moderna</i>		Piasco (Itàlia). Vegeu aquí
Fig. 17		S. XX	<i>Arpa electrònica</i>		Vegeu aquí
Fig. 18	Bernard Szajner	S. XX (1981)	Arpa làser		Vegeu aquí
Fig. 19	Anònim	2500 aC	<i>Lira de la reina</i>	Fusta mixta i incrustacions de materials diversos	British Museum (Londres). Fotografia pròpia (2018)
Fig. 20	Anònim	S. V-IV	<i>Lira de closca de tortuga</i>	Fusta, metall, closca de tortuga	British Museum (Londres). Fotografia pròpia (2018)
Fig. 21	Anònim	S. III dC	<i>Músic amb lira</i>	Relleu. Marbre	Museo Archeologico Nazionali di Napoli. Fotografia pròpia (2010)
Fig. 22	Anònim	S. I dC	<i>Silè amb lira</i>	Pintura al fresc	Villa dei Misteri (Pompeia). Fotografia pròpia (2010)
Fig. 23	Anònim	S. XX	<i>Mirall amb lira ornamental</i>	Metalls policromats	Palau senyorial (Palma). Fotografia pròpia (2012)

Fig. 24	Còpies Erard	S. XX	<i>Pedaler amb lira</i>	Metalls i ferros policromats	Col·lecció particular (Manacor). Fotografia pròpia (2012)
Fig. 25	Juan Ramírez Vega	S. XX	<i>Rèplica de la lira de Luna</i>		Museo Arqueològic (Saragossa). Vegeu aquí
Fig. 26	Anònim	S. XX	<i>Model comercial de lira</i>	Materials diversos	Vegeu aquí
Fig. 27	Dolmetsch Workshops	S. XX	<i>Rèplica de la lira de Sutton Hoo</i>	Fusta i cordes	Vegeu aquí
Fig. 28	Tomás Badía	X. XX	<i>Rèplica de lira d'un sarcòfag etrusc</i>	Fusta i materials diversos	Vegeu aquí
Fig. 29	Anònim	S. XII	<i>Arqueta de marfil</i>	Pintura. Tinta sobre fusta i marfil	Museu de la Catedral de Mallorca (Palma). Fotografia pròpia (2022)
Fig. 30	Anònim	S. XIII	<i>Retaule de la Passió</i>	Pintura sobre taula	Museu d'Art Sacre (Palma). Fotografia pròpia (2004)
Fig. 31	Jean de Valenciennes	S. XIV	<i>Rei David</i>	Escultura adossada. Pedra i marès	Portal del Mirador de la Catedral de Mallorca (Palma). Fotografia pròpia (2018)
Fig. 32	Llorenç Tosquella	S. XV	<i>Àngel músic</i>	Escultura exempta. Pedra i marès	Catedral de Mallorca (Palma). Fotografia pròpia (2018)
Fig. 33	Desconegut	S. XV	<i>Àngel músic</i>	Escultura exempta. Fusta	Església de la Sang (Palma). Fotografia pròpia (2018)
Fig. 34	Mestre de Santa Eulàlia	S. XV	<i>La Dormició de la Verge Maria</i>	Pintura sobre taula	Església Parroquial de Sant Llorenç (Selva). Extret del llibre <i>La pintura mallorquina del Segle XV</i> (2002)
Fig. 35	Mestre de Monti-Sion	S. XV	<i>Verge amb Nen i àngels músics</i>	Pintura sobre taula	Lloc desconegut. Fons Arxiu Mas fotogràfic (Barcelona)
Fig. 36	Rafel Mòger?	S. XV-XVI	<i>Nostra Senyora del Bon camí</i>	Pintura sobre taula	Església de la parròquia de Santa Creu (Palma). Fotografia pròpia (2007)
Fig. 37	Joan Sales	S. XVI	<i>Àngel músic.</i>	Baix relleu. Marbre	La Catedral de Mallorca. Fris superior de l'armari de les relíquies. (Palma). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 38	Anònim	S. XVI	<i>Retaule de la Nativitat</i>	Pintura sobre taula	Església de Sant Jeroni (Palma). Fotografia pròpia (2008)
Fig. 39	Mateu López	S. XVI	<i>Retaule de la Nativitat</i>	Pintura sobre taula	Museu d'Art Sacre (Palma). Fotografia pròpia (2008)
Fig. 40	Gaspar Homs	S. XVI	<i>La Mare de Déu jacent</i>	Pintura sobre taula	Església de Sant Domingo (Inca). Fotografia cedida per Jordi Ballester (2018)
Fig. 41	Anònim	S. XVI	<i>Cavaller arpista</i>	Pintura al fresc	Sala de les guàrdies. Palau de l'Almudaina (Palma). Fotografia pròpia (2008)
Fig. 42	Anònim	S. XVII	<i>L'Ascensió amb àngels músics</i>	Pintura sobre tela	Sala capitular. Convent de Santa Clara (Palma). Fotografia cedida pels hereus de Donald Murray
Fig. 43	Anònim	S. XVII	<i>Nostra Senyora del Remei, la Trinitat i Sants</i>	Pintura sobre tela	La Cartoixa de Valldemossa. Fotografia pròpia (2006)
Fig. 44	Jaume Llull	S. XVII	<i>Àngel músic. Retaule de Sant Bonaventura</i>	Pintura sobre taula	Capella de l'església del Convent de Sóller. Fotografia pròpia (2008)
Fig. 45	Anònim	S. XVII	<i>La Sagrada Família</i>	Pintura sobre tela	Església de la Mercè (Palma). Fotografia pròpia (2008)
Fig. 46	Anònim	S. XVII	<i>La Nativitat</i>	Pintura sobre tela	Església de Sant Felip Neri (Palma). Fotografia pròpia (2016)
Fig. 47	Anònim	S. XVII	<i>La Sagrada Família</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Convent de les Caputxines (Palma). Fotografia cedida pels hereus de Donald Murray

Fig. 48	Anònim	S. XVIII	<i>Àngel músic</i>	Escultura adossada. Fusta policromada	Església Parroquial de Vilafranca de Bonany. Fotografia pròpia (2017)
Fig. 49	Jaume Cervera	S. XVIII (1719)	<i>Rei David</i>	Baix relleu a clau de volta en pedra	Església Parroquial de Porreres. Fotografia pròpia (2008)
Fig. 50	Anònim	S. XVIII	<i>Àngel músic</i>	Pintura sobre tela	Església de la Concepció (Palma). Fotografia cedida pels hereus de Donald Murray
Fig. 51	Anònim	S. XVIII	<i>Àngel músic</i>	Pintura al tremp	Convent de Sant Bonaventura (Llucmajor). Fotografia pròpia (2015)
Fig. 52	Anònim	S. XVIII-XIX	<i>Rei David</i>	Pintura al tremp	Volta del presbiteri. Sant Felip Neri (Palma). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 53	Anònim	S. XIX	<i>L'Ascensió</i>	Pintura sobre tela	Casa pairal de Costa i Llobera (Pollença). Fotografia pròpia (2014)
Fig. 54	Anònim	S. XVIII	<i>Àngel músic</i>	Pintura al tremp	Convent de les Tereses (Palma). Fotografia cedida pels hereus de Donald Murray
Fig. 55	G. Dardanone	S. XVIII	<i>Entrada a Babilònia</i>	Pintura al tremp	Palau Vivot (Palma). Fotografia M. A. Bennàssar (2021)
Fig. 56	G. Dardanone	S. XVIII	<i>Al·legoria de la música</i>	Pintura al tremp	Palau Vivot (Palma). Fotografia M. A. Bennàssar (2021)
Fig. 57	Julià Munar i Vicens Munar	S. XIX (1877-1878)	<i>Àngel músic</i>	Escultura adossada policromada. Fusta	Orgue de Sant Felip Neri (Palma). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 58	Damià i Sebastià Caimari	S. XVII	<i>Arpa ornamental</i>	Pintura al tremp	Església de Sant Miquel (Felanitx). Balcó de l'orgue. Fotografia pròpia (2021)
Fig. 59	Desconegut	S. XVII	<i>Arpa ornamental</i>	Pintura al tremp	Convent de Sant Domingo (Pollença). Balcó de l'orgue. Fotografia pròpia (2014)
Fig. 60	Desconegut	S. XVI (1576)	<i>Arpa ornamental</i>	Pintura al tremp	Església de Sant Vicent Ferrer (Manacor). Balcó de l'orgue. Fotografia pròpia (2017)
Fig. 61	Vicens Mates	S. XIX	<i>Àngels músics amb Sant Agustí i Sant Ambrosi</i>	Pintura sobre tela	Església del Convent (Felanitx). Fotografia pròpia (2014)
Fig. 62	Anònima	S. XIX	<i>Santa Cecília</i>	Il·lustració	Convent de Sant Domingo (Pollença). Fotografia pròpia (2014)
Fig. 63	Ricard Anckermann	S. XIX	<i>Al·legoria de la música</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Hemicicle del Parlament de les Illes Balears (Palma). Fotografia cedida pel Parlament de les Illes Balear (Jaume Munar) (2022)
Fig. 64	Miquel Obrador	S. XXI (2018)	<i>Arpa quan l'aigua sona</i>	Escultura. Fusta, ferro, fil, aigua	Ubicacions itinerants. Fotografia cedida per Miquel Obrador (2021)
Fig. 65	Gabriel Moragues	S. XX (1910)	<i>Àngel músic</i>	Escultura adossada policromada	Església de Sant Miquel (Felanitx). Fotografia pròpia (2020)
Fig. 66	A. Font	S. XX	<i>Sant Vicens Ferrer amb àngels músics</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Església del Convent (Felanitx). Fotografia pròpia (2014)
Fig. 67	Miquel Oms	S. XVI (1565-1588)	<i>Àngel músic</i>	Pintura sobre tela	Museu de Mallorca (Palma). Fotografia pròpia (2008)
Fig. 68	Miquel Bennàssar Costa	S. XX	<i>Nuredduna</i>	Escultura exempta d'alabastre	Col·lecció particular. Fotografia pròpia (2010)
Fig. 69	Fra Albert Borguny	S. XVIII	<i>Lira ornamental</i>	Llautó, guix i metalls	Orgue de l'Església de Santanyí. Trofeu instrumental. Fotografia pròpia (2002)

Fig. 70	Pau Lluís Fornés	S. XX	<i>Apol·lo</i>	Tinta sobre paper	Col·lecció particular. Fotografia pròpia (2004)
Fig. 71	Anònim	S. XVIII	<i>Musa amb lira</i>	Escultura exempta. Pedra	Jardins de Raixa (Bunyola). Fotografia pròpia (2008)
Fig. 72	Pere Joan Riera	S. XIX	<i>Santa Cecília</i>	Escultura exempta. Fusta policromada	Església de Sant Vicent Ferrer (Manacor). Fotografia pròpia (2020)
Fig. 73	Remígia Caubet	S. XX	<i>Nuredduna</i>	Escultura exempta. Bronze.	Esplanada de Can Pere Antoni (Palma). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 74	Pau Lluís Fornés	S. XX	<i>Orfeu</i>	Pintura acrílica sobre tela	Col·lecció particular. Fotografia pròpia (2010)
Fig. 75	Miquel Garau	S. XX	<i>Nuredduna</i>	Escultura exempta. Bronze	Fundació Vilallonga. Cases de Formentor. Fotografia cedida per Antoni "Dionís" (2021)
Fig. 76	Anònim	S. XVIII	<i>Apol·lo</i>	Escultura exempta. Pedra	Jardins de Raixa (Bunyola). Fotografia pròpia (2008)
Fig. 77	Desconegut	S. XX	<i>Musa amb lira</i>	Relleu. Pedra	Façana de l'Arxiu del regne de Mallorca (Palma). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 78	Ricard Anckermann	S. XIX	<i>Al·legoria de la música</i>	Pintura sobre taula	Palau Sanç (Valldemossa). Fotografia pròpia (2010)
Fig. 79	E. F. Walker	S. XX	<i>Lira ornamental</i>	Pintura sobre fusta	Façana de l'orgue del Casal Balaguer (Palma). Fotografia pròpia (2010)
Fig. 80	Jaume Mir	S. XX	<i>Nuredduna</i>	Escultura exempta. Bronze	Claustre de l'edifici Ramon Lull. Universitat de les Illes Balears (Palma). Fotografia cedida per Marta Bauzà (2021)
Fig. 81	Germans Caimari	S. XVII	<i>Lira ornamental</i>	Pintura al tremp	Balcó de l'orgue de l'església de Sant Miquel (Felanitx). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 82	Salvador Torres	S. XIX	<i>Orfeu</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Palau Vivot (Palma). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 83	Giuseppe Dardanone	S. XVIII	<i>Entrada a Babilònia</i>	Pintura al tremp	Palau Vivot (Palma). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 84	Mateu Forteza	S. XX	<i>Al·legoria de la música</i>	Relleu. Pedra	Façana d'edifici. C/ Jaume III. Fotografia cedida per Maria Mesquida (2021)
Fig. 85	Salvador Torres	S. XIX	<i>Aparició de la Mare de Déu</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Església de Lluç (Escorca). Fotografia pròpia (2010)
Fig. 86	Ricard Anckermann	S. XIX	<i>Apol·lo</i>	Pintura al tremp	Hemicicle del Parlament de les Illes Balears (Palma). Fotografia cedida pel Parlament de les Illes Balears. (Jaume Munar) (2022)
Fig. 87	Félix Cagó	S. XX	<i>Al·legoria de la música</i>	Pintura al tremp	Sostre del Teatre Principal (Palma). Fotografia pròpia (2010)
Fig. 88	Jaume Prohens	S. XXI	<i>Arcàdia.</i>	Pintura a llapis i aquarel·la sobre paper	Col·lecció particular (Felanitx). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 89	Jaume Prohens	S. XXI	<i>Arcàdia.</i>	Pintura a llapis i aquarel·la sobre paper	Col·lecció particular (Felanitx). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 90	Jaume Canet	S. XXI	<i>Orfeu</i>	Escultura. Ferro	Col·lecció particular (Felanitx). Fotografia pròpia (2019)
Fig. 91	Jaume canet	S. XXI	<i>Orfeu</i>	Escultura. Ferro	Col·lecció particular. Fotografia pròpia (2019)
Fig. 92	Jaume Canet	S. XXI	<i>Orfeu</i>	Escultura. Ferro	Col·lecció particular. Fotografia pròpia (2019)
Fig. 93	Pedro A. Bauzà. Jaume Tolosa	S. XX	<i>Gran lira</i>	Escultura. Formigó i alumini	Plaça de L'Auditori. Av. Gabriel Roca (Palma). Fotografia M. A. Bennàssar (2021)

Fig. 94	Alcover (escultor)	S. XX	<i>Lira</i>	Relleu. Pedra	Façana del Col·legi de Sant Gaietà (Palma). Façana del Col·legi de Sant Gaietà (Palma). Fotografia pròpia (2010)
Fig. 95	Veure fig. 23				
Fig. 96	Veure fig. 24				
Fig. 97	Anònim. Fabricat a Sa Pobla (Mallorca)	S. XX	<i>Portes amb lira</i>	Relleu. Fusta	Col·lecció particular. Fotografia pròpia (2019)
Fig. 98	Anònim	S. XX	<i>Taula amb lira</i>	Fusta de cirerer tallada	Col·lecció particular. Fotografia pròpia (2019)
Fig. 99	Anònim. Taller musulmà	S. XIII	<i>Arqueta de marfil</i>	Tinta incisa sobre marfil	Museum für Islamische Kunst (Berlín). Fotografia pròpia (2017)
Fig. 100	Anònim	S. XII	<i>Ancià amb l'arpa</i>	Relleu. Pedra	Detall cenotafi (Àvila). Vegeu aquí
Fig. 101	Anònim	S. XII	<i>Miniatura de les Cantigas de Santa Maria</i>	Miniatures	Biblioteca Nacional (Madrid). Vegeu aquí
Fig. 102	Pere Serra	S. XIV (cap a 1385)	<i>Mare de Déu dels Àngels</i>	Pintura sobre taula	Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Vegeu aquí
Fig. 103	J. Perut	S. XIV-XV	<i>Àngel músic</i>	Escultura adossada de pedra	Arquivolta del Pòrtic de la Epifania (Pamplona). Vegeu aquí
Fig. 104	Pere Morey	S. XIV (1384-1390)	<i>Àngel músic</i>	Escultura adossada de fusta	La Catedral de Mallorca (Palma). Imatge cedida per la Comissió de Patrimoni de la Catedral de Mallorca (2020)
Fig. 105	Blasco de Grañén	S. XV	<i>Virgen de Mosén Esperandeu de Santa Fe</i>	Pintura sobre taula	Museo Lázaro Galdiano (Saragossa). Vegeu aquí
Fig. 106	Jaume Cabrera	S. XV	<i>Mare de Déu amb Nen i àngels músics</i>	Pintura sobre taula	Museu Episcopal de Vic Vegeu aquí
Fig. 107	Pieter Lisaert	S. XVI	<i>Las vírgenes necias y las vírgenes prudentes</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Archivo fotográfico del Museo del Prado (Madrid) Vegeu aquí
Fig. 108	Mestre de la Santa Sang. Anònim de Bruixes	S. XVI	<i>La Virgen y Jesús con ángeles músicos</i>	Pintura sobre taula	Archivo fotográfico del Museo del Prado (Madrid) Vegeu aquí
Fig. 109	Simon Vouet	S. XVI	<i>Parnassus or Apollo and the muses</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Szépművészeti Múzeum (Budapest) Vegeu aquí
Fig. 110	Anònim	S. XVI	<i>Alegoría del mes de mayo. Triunfo de Apolo y el signo de géminis.</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Archivo fotográfico del Museo del Prado (Madrid) Vegeu aquí
Fig. 111	Eugenio Cagés	S. XVII	<i>La fábula de Leda</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Archivo fotográfico del Museo del Prado (Madrid) Vegeu aquí
Fig. 112	Hendrick Van Ballen	S. XVI-XVII	<i>Minerva among the muses</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Vegeu aquí
Fig. 113	Hendrick Van Ballen	S. XVI-XVII	<i>Minerva visita Apolo i les muses d'Helicó</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Vegeu aquí
Fig. 114	Vicente Carducho	S. XVII	<i>Aparición de ángeles músicos a San Hugo de Lincoln</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Archivo fotográfico del Museo del Prado (Madrid) Vegeu aquí
Fig. 115	Giovanni Lanfranco	S. XVII	<i>Al·legoria de la música</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Galeria d'Arte Antiqua (Roma) Vegeu aquí
Fig. 116	Pedro Obregón	S. XVII	<i>San Antonio de Padua</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Archivo fotográfico del Museo del Prado (Madrid) Vegeu aquí
Fig. 117	Pierre Mignard	S. XVII	<i>Cal·líope, Urània i terpsicore</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Palau de Fontainebleau (París) Vegeu aquí
Fig. 118	Rose Adelaïde-Ducreaux	S. XVIII	<i>Self-portrait with harp</i>	Pintura a l'oli sobre tela	The Metropolitan Museum of Art (Nova York) Vegeu aquí

Fig. 119	Domenico Zampieri	S. XVIII	<i>El rei David</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Versalles (París). Vegeu aquí
Fig. 120	Firmin Massot	S. XVIII	<i>Marquesa de Chamillard</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Col·lecció particular Vegeu aquí
Fig. 121	Anònim	S. XVIII	<i>Àngel músic</i>	Relleu. Pedra	Catedral de Segovia Vegeu aquí
Fig. 122	Anònim	S. XVIII	<i>Rei David</i>	Relleu policromat	Tewkesbury Abbey (Gloucestershire). Vegeu aquí
Fig. 123	Anònim	S. XVIII	<i>Rei David</i>	Relleu. Pedra	Escuelas Mayores (Salamanca) Vegeu aquí
Fig. 124	Anònim	S. VIII aC	<i>Estela funerària en forma de lira</i>	Pedra incisa	Luna (Saragossa) Vegeu aquí
Fig. 125-129	Pier Leone Ghezzi	S. XVIII	<i>Tipologies de diferents dissenys de lires</i>	Dibuixos. Llapis i carbó	Biblioteca Apostòlica Vaticana (Roma). Reproduïdes de l'article de G. Rostirolla (2010)
Fig. 130	Pierre Gobert	S. XVIII	<i>Mademoiselle de Blois</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Archivo fotográfico del Museo del Prado (Madrid) Vegeu aquí
Fig. 131	Manuel Álvarez	S. XVIII	<i>La Fuente de Apolo.</i>	Escultura. Pedra	Paseo del Prado (Madrid) Vegeu aquí
Fig. 132	Jacob Maris	S. XIX	<i>The harpist</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Musée de Beaux-arts (Montreal) Vegeu aquí
Fig. 133	George Henry Harlow	S. XVIII-XIX	<i>Portrait of Louisa and Eliza Sharpe</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Vegeu aquí
Fig. 134	Francis Sydney Muschamp	S. XIX	<i>Teaching music</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Vegeu aquí
Fig. 135	Dante G. Rossetti	S. XIX	<i>La Ghirlandata</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Guildhall Art Gallery (London) Vegeu aquí
Fig. 136	August Alexander Hirsch	S. XIX	<i>Caliope teaching Orpheus</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Musée d'Art et d'archéologie du Périgord Vegeu aquí
Fig. 137 i 138	Anònim	2600-2100 aC	<i>Músic amb arpa</i>	Pedra incisa i pigments	The Metropolitan Museum of Art (NY) Vegeu aquí
Fig. 139	Frederick Wats	S. XIX-XX	<i>Hope</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Tate Britain (Londres) Vegeu aquí
Fig. 140	Henry L. Lévi	S. XIX-XX	<i>The death of Orpheus</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Art Institut of Chicago Vegeu aquí
Fig. 141	James Pradies	S. XIX (1852)	<i>Sappho</i>	Escultura exempta. Marbre blanc	Musée d'Orsay (París). Fotografia M. A. Bennàssar (2010)
Fig. 142	Armand Point	S. XIX-XX	<i>Lady with unicorn</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Col·lecció Privada Vegeu aquí
Fig. 143	John Williams Waterhouse	S. XIX-XX	<i>The siren</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Col·lecció Privada Vegeu aquí
Fig. 144	Dante G. Rossetti	S. XIX-XX	<i>The roman Widow</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico) Vegeu aquí
Fig. 145	Leopold Schmutzler	S. XX	<i>Girl with lyre</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Col·lecció particular Vegeu aquí
Fig. 146	Fàbrica "La Roqueta"	S. XIX-XX	<i>Gerra amb el rei David</i>	Ceràmica policromada	Museu de Mallorca (Palma) Fotografia M. A. Bennàssar (2010)
Fig. 147	Anònim	Principis del s. XX	<i>Mostrador amb lira</i>	Fusta tallada i policromada	Museu de Mallorca (Palma) Fotografia M. A. Bennàssar (2021)
Fig. 148	Pier Leoni Ghezzi	S. XVIII	<i>Disseny de lira</i>	Dibuixos. Llapis i carbó	Article de Rostirolla (2010)
Fig. 149	Ben Dearnley	S. XX	<i>Song of the wind</i>	Alumini i altres materials	USA Vegeu aquí
Fig. 150	Kevin Caron	S. XX	<i>The rainharp water</i>	Ferro policromat i mecanisme d'aigua	Jardí particular (Anglaterra) Vegeu aquí
Fig. 151	Alexander Kruglov	S. XX	<i>Dona-Arpa</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Col·lecció particular Vegeu aquí

Fig. 152	José Manuel Solares	S. XX	<i>El arpista</i>	Escultura. Bronze	Col·lecció particular Vegeu aquí
Fig. 153	Man Ray	S. XX	<i>Silent Harp</i>	Fotografia. Gelatina de plata impresa sobre paper	Bruce Silverstein Gallery (NY) Vegeu aquí
Fig. 154	Karl Hofer	S. XX	<i>Arpist</i>	Pintura acrílica	Colecció particular
Fig. 155-161	Marc Chagall	S. XX	<i>Rei David</i>	Pintures a l'oli sobre tela	Museu Marc Chagall. Nice (França) Vegeu aquí
Fig. 162	Josep Ros	S. XX	<i>Play it again Mayren</i>	Pintura acrílica sobre tela	Galeria virtual "Tempus fugit" Vegeu aquí
Fig. 163	Josep Ros	S. XX	<i>L'illa</i>	Pintura acrílica sobre tela	Galeria virtual "Tempus fugit" Vegeu aquí
Fig. 164	Jesús Vázquez	S. XXI	<i>Arpa y arpista</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Artelista (Espanya). Vegeu aquí
Fig. 165	Pablo Gargallo	S. XX	<i>David</i>	Planxa de ferro sense cordes	Museo Pablo Gargallo (Saragossa) Vegeu aquí
Fig. 166	Josep Ros	S. XX	<i>Mermaid's song</i>	Pintura acrílica sobre tela	Galeria virtual "Tempus fugit" Vegeu aquí
Fig. 167	Frida Kahlo	S. XX	<i>Retrato de Miguel N. Lira</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Museo de Arte de Tlaxcala (Mèxic). Vegeu aquí
Fig. 168	Joan gris	S. XX	<i>La table du musicien</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid) Vegeu aquí
Fig. 169	M. A. Cerdà Alabern	S. XX	<i>Nuredduna</i>	Gravat aiguatinta i aigüafort	Col·lecció particular. Fotografia de l'autora (2021)
Fig. 170	Anònim	S. XX	<i>Àngel amb lira</i>	Escultura. Pedra	Façana particular (Mallorca). Fotografia pròpia (2020)
Fig. 171	Anònim	S. XIX	<i>Piano-arpa</i>	Material diversos	Col·lecció particular. Vegeu aquí
Fig. 172	Ceràmica	S. XX	<i>Plat de ceràmica</i>	Ceràmica policromada	Col·lecció de la Banda de música de Felanitx (Felanitx). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 173	Anònim	S. XX	<i>Trofeu en forma de lira</i>	Escultura. Bronze	Col·lecció de la Banda de música de Felanitx (Felanitx). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 174	Anònim	S. XX	<i>Trofeu en forma de lira</i>	Escultura en metalls diferents	Col·lecció de la Banda de música de Felanitx (Felanitx). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 175	Anònim	S. XIX	<i>Piano-lira</i>	Materials diversos	Col·lecció particular. Vegeu aquí
Fig. 176	Hieronimus Bosch	S. XV	<i>Los siete pecados capitales</i>	Pintura sobre taula	Archivo fotográfico Museo del Prado (Madrid). Vegeu aquí
Fig. 177	Ricard Anckermann	S. XIX	<i>Al·legoria de la música</i>	Pintura sobre taula	Palau del rei Sanç (Valldemossa). Fotografia M. A. Bennàssar (2014)
Fig. 178	Santiago Rusiñol	S. XIX	<i>Al·legoria de la música</i>	Pintura sobre taula	Museu Cau Ferrat. Sitges (Barcelona) Fotografia pròpia (2017)
Fig. 179	Hieronimus Bosch	S. XV	<i>El jardí de les delícies</i>	Pintura sobre taula	Archivo fotográfico Museo del Prado (Madrid). Fotografia pròpia (2017)
Fig. 180	Anònim	S. XIX	<i>Al·legoria de la música</i>	Fotografia	Jardins de Raixa (Bunyola). Fotografia pròpia (2008)
Fig. 181	Guillaume le Signere	S. XVI	<i>Còpia del gravat de G. De Signerre</i>	Tinta sobre paper	Llibre de Franchino Gaffurio. Extret del llibre <i>La imatge de la música en les Illes Balears</i> (2004)
Fig. 182	Anònim	S. XX	<i>Al·legoria de la música</i>	Relleu en pedra	Façana de l'Arxiu del Regne de Mallorca (Palma). Fotografia pròpia (2010)
Fig. 183	Salvador Torres	S. XIX	<i>Adoració al Nen Jesús amb àngels músics</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Església del Santuari de Lluc (Escorca) Fotografia pròpia (2008)

Fig. 184	Paolo de San Leocadio i Francesco Pagano	S. XV	<i>Àngel músic</i>	Pintura al tremp	Capella Major de la Seu de València. Vegeu aquí
Fig. 185	Anònim	S. XV	<i>Rei David</i>	Pintura al tremp	Catedral de Calahorra. Vegeu aquí
Fig. 186	Anònim	S. XVIII	<i>Rei David</i>	Xilografia	Extret del llibre <i>La imatge de la música en les Illes Balears</i> (2004)
Fig. 187	Charles Meynier	S. XVIII	<i>Apollo, God of Light, Eloquence, Poetry and the Fine Arts with Urania, Muse of Astronomy</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Cleveland Museum of Art (USA) Vegeu aquí
Fig. 188	Ricard Anckermann	S. XIX	<i>Apol·lo</i>	Pintura sobre tela	Hemicicle del Parlament de les Illes Balears (Palma). Fotografia cedida pel Parlament de les Illes Balears (2022)
Fig. 189	Heinrick Maria Von Hess	S. XIX	<i>Apolo un die Musen</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Neue Pinakothek (Munich). Vegeu aquí
Fig. 190	Anònim	S. III aC	<i>Musa</i>	Mosaic	Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Fotografia pròpia (2010)
Fig. 191	Illés Ferenc	S. XX	<i>Epíone</i>	Escultura exempta de pedra	Miscolk (Hongria) Vegeu aquí
Fig. 192	Alexandre Séon	S. XIX	<i>Lamentation d'Orphée</i>	Pintura sobre tela	Musée d'Orsay (Paris) Vegeu aquí
Fig. 193	Alexandre Séon	S. XIX	<i>The lyre of Orpheus</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Musée d'Art et Industrie, Saint Etienne (França) Vegeu aquí
Fig. 194	Pau Lluís Fornés	S. XX	<i>Orfeu</i>	Pintura acrílica sobre tela	Col·lecció particular. Fotografia pròpia (2013)
Fig. 195	Pau Lluís Fornés	S. XX	<i>Orfeu</i>	Pintura acrílica sobre tela	Col·lecció particular. Fotografia pròpia (2013)
Fig. 196	Jaume Canet	S. XXI	<i>Orfeu</i>	Escultura. Ferro	Col·lecció particular. Fotografia pròpia (2020)
Fig. 197	Giovanni Battista Salvi, Il Sassoferrato	S. XVII	<i>Santa Cecília</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Vegeu aquí
Fig. 198	Guillem Mesquida	S. XVIII	<i>Concert de Santa Cecília</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Capella del Corpus Christi. Catedral de Mallorca (Palma). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 199	Anònim	S. XVII	<i>Santa Cecília</i>	Pintura a l'oli sobre tela	Capella de la Pietat. Catedral de Mallorca (Palma). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 200	Pau Lluís Fornés	S. XX	<i>Santa Cecília</i>	Xilografia	Col·lecció particular. Fotografia pròpia (2010)
Fig. 201	M. A. Cerdà Alabern	S. XX	<i>Melesigeni i Nuredduna</i>	Pintura aiguatinta i aigüafort	Col·lecció particular. Fotografia cedida per l'autora (2021)
Fig. 202	M. A. Cerdà Alabern	S. XX	<i>Nuredduna</i>	Pintura aiguatinta i aigüafort	Col·lecció particular. Fotografia cedida per l'autora (2021)
Fig. 203	Miquel Bennàssar Costa	S. XX	<i>Nuredduna</i>	Escultura d'alabastre	Col·lecció particular. Imatge extreta del catàleg-llibret de "La deixa del geni grec"
Fig. 204	Remígia Caubet	S. XX	<i>Nuredduna</i>	Escultura. Bronze	Passeig Marítim. (Palma). Fotografia pròpia (2021)
Fig. 205	Jaume Mir	S. XX	<i>Nuredduna</i>	Escultura. Bronze	Claustre de l'edifici Ramon Llull. Universitat de les Illes Balears (Palma). Fotografia cedida per Marta Bauzà (2021)
Fig. 206	Miquel Garau	S. XX	<i>Nuredduna</i>	Escultura. Bronze	Cases de Formentor (Pollença). Fotografia cedida per Mateu Cerdà

Annex 6. Enllaços de les figures

Fig. 5	https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/the-guardian-of-egyptian-art
Fig. 6	https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA10470-3
Fig. 10	https://dh.tcd.ie/clontarf/The Brian Boru Harp
Fig. 11	https://www.arpandes.com/
Fig. 12	https://arpandes.com/Medievales3.html
Fig. 13	https://arpandes.com/web068GQ.html
Fig. 15	https://masiadencabanyes.cat/avui-parlem-de/larpa-estil-imperi/
Fig. 16	https://www.encyclopedia.cat/ec-gem-214.xml
Fig. 17	https://www.guioteca.com/instrumentos-musicales/el-arpa-electronica-extraordinario-instrumento/
Fig. 18	https://ca.wikipedia.org/wiki/Arpa_%C3%A0ser
Fig. 25	https://terraeantiquae.com/profiles/blogs/reconstrucci-n-de-la-lira-de-la-estela-de-luna-zaragoza?id=2043782%3ABlogPost%3A212175&page=2
Fig. 26	https://www.elplanmaestro.es/arpas/
Fig. 27	https://dcc.dickinson.edu/agent/dolmetsch-workshops
Fig. 28	https://badialuthier.com/lira/
Fig. 100	https://www.arteguias.com/iglesia/cenotafiosanvicenteavila.htm
Fig. 101	https://www.cervantesvirtual.com/portales/alfonso_x_el_sabio/imagenes_cantigas/
Fig. 102	https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/mare-de-deu-dels-angels/pere-serra/003950-000
Fig. 103	https://www.capillademusicapamplona.com/iconografia-musical/arpa/
Fig. 105	http://catalogomuseo.flg.es/fr/communaute/museoflg/ressource/virgen-de-mosen-sperandeu-de-santa-fe/f62bb900-6c46-4f23-96af-a225c5a14c04
Fig. 106	https://www.museuartmedieval.cat/ca/colleccions/gotic
Fig. 107	https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/lisaert-pieter/21e66beb-1160-4924-9221-4f75968a25be
Fig. 108	https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/santa-sangre-maestro-de-la/e5fec03d-f380-4f88-ad1a-800e19e1d38f
Fig. 109	https://www.wga.hu/html_m/v/vouet/2/07parnas.html
Fig. 110	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alegoria-del-mes-de-mayo-con-el-triunfo-de-apollo/d4b63690-222f-4980-a5b2-d2a7b95806b2
Fig. 111	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-fabula-de-leda/7e396b9a-c120-4b62-8714-cacdd6cb4abb
Fig. 112	https://www.institutomoll.com/es/obra-coleccion/49
Fig. 113	https://www.institutomoll.com/es/obra-coleccion/49
Fig. 114	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aparicion-de-angeles-musicos-a-san-hugo-de-lincoln/f8bee496-d72d-467f-8f8b-a0f3c2089402
Fig. 115	https://oc.wikipedia.org/wiki/Fichi%C3%A8r:Lanfranco,_Giovanni_-_Venus_Playing_the_Harp_-_1630-34.jpg
Fig. 116	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-antonio-de-padua/e2ccfa53-cd42-4de6-a2b2-8ee6ebce804c
Fig. 117	https://useum.org/artwork/Calliope-Urania-and-Terpsichore-Pierre-Mignard-1650
Fig. 118	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436222

Fig. 119	https://reproarte.com/es/seleccion-de-temas/a-estilo/barroco/rey-david-detail
Fig. 120	https://picryl.com/media/firmin-massot-marquise-de-chamillard-bda2d4
Fig. 121	https://catedralsegovia.es/
Fig. 122	https://es.wikipedia.org/wiki/Abad%C3%ADa_de_Tewkesbury
Fig. 123	https://www.pinterest.es/pin/504403227009755941/
Fig. 124	https://arpasirasysalterios.blogspot.com/2012/08/lira-estela-de-luna-valpalmas-zaragoza.html
Fig. 130	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-primer-mademoiselle-de-blois-princesa-de/07358caf-4284-4d78-a52d-7356ebc10699
Fig. 131	https://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_de_Apolo_(Madrid)
Fig. 132	https://www.mbam.qc.ca/fr/recherche/?q=Jacob%20Maris
Fig. 133	https://www.mutualart.com/Artwork/PORTRAIT-OF-LOUISA--1798-1843--AND-HER-S/D37420A018CFA563
Fig. 134	https://www.meisterdrucke.es/artista/Francis-Sydney-Muschamp.html
Fig. 135	https://artuk.org/discover/artworks/la-ghirlandata-51253
Fig. 136	https://www.wmoda.com/the-elegant-harp/calliope-teaching-orpheus-a-a-hirsch-1865-ws/
Fig. 137	https://www.metmuseum.org/
Fig. 138	https://www.metmuseum.org/
Fig. 139	https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/george-frederic-watts-hope-r1105604
Fig. 140	https://www.artic.edu/artworks/93782/the-death-of-orpheus
Fig. 142	https://fineartamerica.com/featured/a-lady-with-a-unicorn-armand-point.html
Fig. 143	https://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/the-siren
Fig. 144	https://emuseum.museoarteponce.org/objects/3447/roman-widow
Fig. 145	https://pixels.com/featured/leopold-schmutzler-austrian-1864-1941-girl-with-lyre-leopold-schmutzler.html
Fig. 149	https://www.bendearnley.com/
Fig. 150	https://kevincaron.com/art/waterharp/
Fig. 151	https://musetouch.org/blog/2011/03/25/alexander-kruglov-step-into-surreal/
Fig. 152	https://www.pinterest.es/SolaresculturaS/escultura-filos%C3%B3fica-solaresculturablogspotcom/
Fig. 153	https://www.artsy.net/artwork/man-ray-silent-harp
Fig. 154	https://www.pinterest.es/pin/445856431850992489/
Fig. 155	https://arthive.com/es/marcchagall/works/493084~Rey_david
Fig. 156	https://arthive.com/es/marcchagall/works/493084~Rey_david
Fig. 157	https://arthive.com/es/marcchagall/works/493084~Rey_david
Fig. 158	https://arthive.com/es/marcchagall/works/493084~Rey_david
Fig. 159	https://arthive.com/es/marcchagall/works/493084~Rey_david
Fig. 160	https://arthive.com/es/marcchagall/works/493084~Rey_david
Fig. 161	https://arthive.com/es/marcchagall/works/493084~Rey_david

Fig. 162	https://www.virtualgallery.com/galleries/josep_ros_a2418375/tempus_fugit_s11950/mermaid_s_song_o205225
Fig. 163	https://www.virtualgallery.com/galleries/josep_ros_a2418375/tempus_fugit_s11950/play_it_again_mayren_o193467
Fig. 164	https://www.artelista.com/obra/4582903583931335-arpayarpista.html
Fig. 165	http://www.zaragoza.es/ciudad/museos/es/gargallo/detalle_Gargallo?id=55
Fig. 166	https://www.virtualgallery.com/galleries/josep_ros_a2418375/tempus_fugit_s11950/mermaid_s_song_o205225
Fig. 167	https://artsandculture.google.com/asset/retrato-de-miguel-n-lira-frida-kahlo/tAEWnRSQFJa0Qg
Fig. 168	https://artsandculture.google.com/asset/retrato-de-miguel-n-lira-frida-kahlo/tAEWnRSQFJa0Qg
Fig. 171	https://www.pinterest.es/pin/543809723749023173/
Fig. 175	https://sites.google.com/site/mihobbytocarelpiano/tipos-de-pianos
Fig. 176	https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mesa-de-los-pecados-capitale
Fig. 184	http://lacantimploraverde.es/los-angeles-renacentistas-de-la-catedral-de-valencia/
Fig. 185	https://www.catedralcalahorra.es/capillas/
Fig. 187	https://www.clevelandart.org/art/2003.6.3
Fig. 189	https://www.pinakothek.de/en/visit/neue-pinakothek
Fig. 191	https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Epione_IF.jpg
Fig. 192	https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lamentation-dorphee-20721
Fig. 193	http://www.augustastylianougallery.com/Gallery/AlexandreSeon/TheLyreOfOrpheus.html
Fig. 197	https://www.wikigallery.org/wiki/painting_388977/Giovanni-Battista-Salvi%2C-II-Sassoferrato/Santa-Cecilia