ICONOGRAFIA MUSICAL

Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas

Núcleo de Iconografia Musical (NIM)

CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL (CESEM)

FCSH - UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

EDITOR

Luzia Rocha

COLABORAÇÕES

Elena Le Barbier, *Universidad de Oviedo*, Espanha

Isabel Porto Nogueira, *Universidade Federal de Rio Grande do Sul*, Brasil

Luís Sousa, *IEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa,* Portugal

Luzia Rocha, *CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa e Universidade Lusíada,* Portugal

María Carolina Rodríguez Tabata, *Universidad Central de Venezuela,* Venezuela

Maurício Molina, *Conservatorio de Girona*, Espanha

Ruth Piquer Sanclemente e Alfredo Piquer Garzón, *Universidad Complutense de Madrid,* Espanha

Sónia Silva Duarte, *CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa,* Portugal

Verónica Elvira Fernández Díaz, *Universidad de las Artes de Camagüey,* Cuba

Núcleo de Iconografia Musical (NIM): Ana Dias, Luís Correia de Sousa, Luzia Rocha(Coord.), Sónia Silva Duarte.

CESEM, FCSH - Universidade Nova de Lisboa

I.S.B. N. :978-989-20-5491-9

Capa: Músico mestiço, painel de azulejos da primeira metade do século XVIII, *Quinta das Mil Flores,* Embaixada do Brasil em Lisboa, Portugal

Prefácio

Mário Vieira de Carvalho

"Fazer música" é realizá-la, quer na base duma tradição oral, improvisadamente, quer na base de um texto previamente notado ou "composto". Por isso, "fazer música" não existe sem eventos sonoros gerados por ação humana. É presença e comunicação: presença do som e da ação humana que lhe dá origem, ou que lhe é inerente como escuta ou como elemento de um processo sociocomunicativo em sentido mais lato.

"Fazer música" contempla o todo holístico em que ela ocorre: quem a toca; quem a ouve ou quem com ela interage de alguma outra maneira, ainda que imóvel e em silêncio; e também o contexto cultural, histórico-social. A comunicação está sempre vinculada a uma situação social concreta, a qual, no limite, pode ser a da comunicação do músico somente consigo próprio.

A iconografia musical interpreta as imagens que captam ou têm alguma relação com a música – mormente com o ato de fazer música. Antes da era da reprodutibilidade técnica, que permitiu a reprodução fonográfica e de imagens em movimento e, mais tarde, de imagens sonoras em movimento, não havia senão testemunhos mudos das culturas musicais do passado. Nas tradições de música notada, só sobrevivia do gesto sonoro a sua tentativa de representativa simbólica. Nas outras tradições, as mais antigas e predominantes, nem isso: apenas o silêncio enigmático das imagens; a representação de diferentes formas, situações e artefactos de uma comunição musical cuja substância sonora se perdeu para sempre.

Mas, precisamente porque a música é o todo holístico em que ela ocorre e não apenas som – isto é, uma rede de relações de interação que não se confina ao momento performativo, antes incorpora instituições e processos sociais complexos de "musicar" (*musicking*) no sentido lato cunhado por Christopher Small (envolvendo os sistemas de produção, mediação, receção e múltiplos vetores contextuais) –, as imagens que nos chegam do ato de fazer música constituem, na sua mudez, um manancial de informação extraordinariamente eloquente. Porventura ainda mais eloquente – tratando-se de música do passado remoto – do que a informação fornecida pela própria notação. Não raro, é a imagem do "fazer música", e não tanto a notação dela, que verdadeiramente nos abre os horizontes hermenêuticos da sua reconstrução a um tempo sonora e social.

Por outro lado, as representações de elementos musicais não podem desligar-se da iconografia em geral: elas são parte de um património de imagens tão antigo como as próprias culturas

humanas. As suas componentes materiais e simbólicas, os seus suportes, as suas formas de circulação ou receção – privilegiando ora o "valor de culto", ora o "valor de exposição" , ora o "valor de uso", ora o "valor de troca" – transformam-nas, por sua vez, enquanto imagens, em protagonistas de sistemas de comunicação simbólica que importa investigar na sua função, na sua genealogia ou nas suas fontes (à maneira exaustiva de Aby Warburg), ou nas suas relações com contextos, tradições, processos interculturais, dinâmicas políticas ou de poder, questões de género e, é claro, também na sua "linguagem estética" (para citar apenas exemplos de um leque dir-se-ia inesgotável de possibilidades oferecidas à nossa interpelação).
Os ensaios reunidos nesta publicação são bem demonstrativos dessas múltiplas linhas de pesquisa de iconografia musical que iluminam diferentes estratégias, quer da comunicação musical, quer da sua representação em imagem, quer dos projetos artísticos ou estéticos envolvidos nos objetos analisados.

Elena Le Barbier Ramos e Mauricio Molina abordam a iconografia musical medieval. Elena Ramos investiga as fontes literárias – designadamente bíblicas, entre outras – em que se baseiam os artistas medievais na sua iconografia musical, e estuda por seu turno esses testemunhos como fontes para uma melhor compreensão do papel da música na sociedade medieval. Molina analisa a complexa questão da imagem da mulher executante na Idade Média, a sua contraditória figura, suscitando respeito e consideração pelas suas destrezas e, simultaneamente, estigmatização e condenação como fonte de "pecado", por desafiar os estereótipos da ordem social – contradição essa em certa medida resolvida pela tentativa de construção duma imagem "mais limpa" que assegurasse a sua mobilidade social.Também Isabel Porto Nogueira se ocupa extensivamente das questões de género, tomando por objeto fotografias de mulheres intérpretes ou intérpretes/compositoras em programas da década de 1940 e 1950, e descodificando-as na perspetiva da construção da identidade face a um mundo intelectual e artístico então ainda predominantemente masculino. O mesmo tópico está ainda presente no ensaio de Luzia Rocha, incidindo sobre os azulejos de figura avulsa com motivos musicais, presentes em coleções portuguesas, e onde também são abordados outros detalhes musicais e a dimensão organológica. Luís Manuel Correia de Sousa estuda as gravuras de uma obra de referência do Renascimento – *Hypnerotomachie Poliphili*, de Fransciscus Columna – enquadrando-a na matriz cultural e estético-ideológica da época como revisitação da cultura da Antiguidade.María Carolina Rodríguez Tabata investiga a noção e aplicação da iconografia como método de investigação em textos historiográficos venezuelanos que recorrem à relação entre artes plásticas e música ao abordar a atividade musical na época colonial (séculos XVI-XVIII) – época em que se cria uma cultura de mestiçagem em resultado da confluência "do espanhol, do aborígene e do africano". Alfredo Piquer Garzón e Ruth Piquer Sanclemente trabalham sobre a obra litográfica de Henri Fantin-Latour, mostrando a sua importância, quer no contexto das relações entre artistas plásticos e músicos na segunda metade do século XIX, quer na renovação dos ideais estéticos.

Finalmente, Verónica Elvira Fernández Díaz aborda a iconografia musical como testemunho sociocultural de uma região específica de Cuba, no quadro de um projeto de salvaguarda do património musical regional que pressupõe o contributo de várias disciplinas musicológicas.
Trata-se, pois, de um conjunto de ensaios muito representativo de diversas tendências da iconografia musical, onde se entrecruzam a história, a sociologia, a estética, e donde também não está ausente uma teoria crítica da sociedade.

Mário Vieira de Carvalho

Janeiro de 2015

ICONOGRAFIA MUSICAL

Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas

ÍNDICE

Elena **L**e **B**arbier **R**amos: *De lo Literario a lo Visual : Función de la Música en la Edad Media* [7-26]

Isabel **P**orto **N**ogueira: *A Construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto* [27-43]

Luís **C**orreia **d**e **S**ousa: *A Evocação da Música e reinvenção da Antiguidade em "O Sonho de Poliphili"* [44-68]

Luzia **A**urora **R**ocha: *Representações de Música em Azulejos de Figura Avulsa: prácticas musicais plasmadas em pequenos suportes* [69-89]

María **C**arolina **R**odríguez **T**abata: *La Iconografía Musical en la Historiografía Musical Venezolana (Período Colonial)* [90-109]

Mauricio **M**olina: *"Alleviators of Sadness and Tedium": Constructing a Socially Acceptable Image for the Medieval Female Performer.* [110-134]

Ruth **P**iquer **S**anclemente & **A**lfredo **P**iquer **G**arzón: *Litografía y Música: Henri Fanton Latour* [135-155]

Sónia **S**ilva **D**uarte: *E em Portugal ha taes, tam grandes, e naturaes:* imagens de música nas tábuas do pintor régio Gregório Lopes [156- 179]

Verónica **E**lvira **F**ernández **D**íaz: *Elementos para el estudio de la iconografía musical en el Puerto Príncipe del siglo XIX* [180-207]

E em Portugal ha taes, tam grandes e naturaes: imagens de música nas tábuas do pintor régio Gregório Lopes[1]

por
Sónia Duarte
CESEM - Universidade Nova de Lisboa, *Portugal*
sonia_du_arte@hotmail.com

O trabalho de levantamento nacional, estudo e disseminação de centenas de imagens de música na pintura retabular quatrocentista e quinhentista portuguesa, e de outras com ligações a Portugal, não apenas nas obras vivas e memoriadas mas também naquelas de que pouco ou nada se achava escrito, permitiu-me reunir um *corpus* significativo de fontes primárias – algumas inéditas – constituído por mais de oitenta pinturas, entre elas, nove atribuídas ao pintor régio manuelino-joanino Gregório Lopes e sua oficina. O que nos revelam as imagens de música de Gregório Lopes levantadas e analisadas *in situ*?

Palavras Chave: Iconografia Musical; Pintura Portuguesa; Gregório Lopes.

The hard work of national surveying, study and dissemination of hundreds of music images in fifteenth and sixteenth century in portuguese retables, and others with connections to Portugal, not only in living and record paintings but also those that little or nothing were written about, allowed me to bring together a corpus of primary sources – some unpublished – constituted by more than eighty paintings, among the were, nine assigned to royal painter Gregorio Lopes and your atelier. What information does the images of Gregório Lopes that were collected and analyzed in situ?

Keywords: *Musical Iconography; Portuguese Painting; Gregório Lopes.*

.

[1] Texto na grafia anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, por opção do autor.

Gregório Lopes: o Mestre e a oficina do pintor

Gregório Lopes é um dos pintores de retábulos do século XVI mais escritos e memoriados pela historiografia da arte em Portugal, quer através da fortuna crítica sobre o Mestre dada à estampa ou em edições académicas policopiadas, quer em destaques feitos em Exposições várias [1]. No entanto, e à semelhança da maioria dos Mestres do seu tempo, ignoram-se muitos dos aspectos da sua vida e da sua formação [2].

Pintor régio, ao serviço de D. Manuel I e de D. João III, activo entre 1513 e 1550, nobilitado com o título de Cavaleiro da Ordem de Santiago, engrandecimento inédito para um profissional das *artes mecânicas* [3], cortesão e religioso, formado na oficina do pintor régio manuelino de provável origem flamenga - Jorge Afonso -, documentado pintor de retábulos a óleo (incluindo alguns bons exemplos de iconografia musical), dourador e estofador de imaginária, *examinador e veador de todas as obras de pintura do reino*, de quem Gregório Lopes era genro e vizinho [4].

Lopes foi também um dos Mestres na empreitada documentada para o Mosteiro de Ferreirim, Lamego (1533-34), juntamente com o debuxador Cristóvão de Figueiredo (pai de Pêro Figueiredo, cantor na Sé de Évora) e Garcia Fernandes, os convencionalmente designados Mestres de Ferreirim. É neste contrato que se denunciam algumas práticas e exigências pictóricas coevas e se enquadram mestres e oficinas ligadas à encomenda de corte [5]. É também nesse espaço lamecense que permanece uma pintura com iconografia musical proveniente de um conjunto maior deitado à voragem do tempo, hoje reduzido a oito tábuas [6]

Fig. 1 – *Natividade*, 1534, Mestres de Ferreirim; óleo sobre madeira de castanho; A. 1290 x L. 920 cm; Mosteiro de Santo António de Ferreirim, Lamego, Portugal. (fot. de Sónia Duarte, 2013).

O levantamento de iconografia musical na pintura portuguesa: o Inquérito de 1976 e a Dissertação de 2011

O Inquérito de 1976 conduzido por Humberto d'Ávila na Direcção-Geral do Património Cultural, denominado *Levantamento da Iconografia Musical em Portugal e Registo de Instrumentos,* foi a primeira tentativa conhecida de levantamento exaustivo de espécimes musicais em Portugal [7]. Precedido pelos trabalhos pioneiros de Mário de Sampaio Ribeiro, o inventário-síntese de treze pinturas quinhentistas, em 1943 [8]; o catálogo-síntese considerando onze tábuas do Museu Nacional de Arte Antiga, em 1962 [9]; e dois artigos dedicados ao retábulo quinhentista de Santa Auta, em 1972 [10]; o Inquérito de 1976 às Juntas Distritais, Câmaras Municipais, Governos Civis, Bibliotecas, Arquivos e Museus do país, cujos resultados vieram a públi-

co nas Actas do IV Encontro Nacional de Musicologia de 1987 [11], havia sido abandonado ainda no início *por falta de verbas* e de *gente capaz* para a realização do inventário [12].

Assim, analisei o pouco que havia sido feito e pensei noutras soluções que me permitissem um olhar *in loco* sustentado por um trabalho de arquivo tão exaustivo quanto possível, privilegiando, numa primeira fase, a disseminação da pintura sobre madeira desde o mais remoto exemplo encontrado - a tábua de dimensões humanas, *Virgem com Menino e Anjos* a têmpera e folha de ouro, *circa* 1415-23, assinada por Álvaro Pires de Évora "ALVARO PIREZ DEVORA PINTOV", pintor português de berço, activo entre 1411 e 1434, referido nas *Vite* de Vasari, e que se expõe na Igreja de Santa Croce in Fossabanda, Pisa [13] – tendo prosseguido os trabalhos até às tábuas do início do século XVII como a *Coroação da Virgem* de Vasco Pereira Lusitano, obra tardia do pintor português destinada ao colégio jesuítico de Ponta Delgada e exposta no Museu Carlos Machado da mesma cidade.

Cumpre-me, por ora, apresentar uma breve panorâmica do levantamento da iconografia musical na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI destacando as imagens de música em Gregório Lopes e sua oficina que nos permitirá reflectir sobre outros modos de ver a pintura mas também recolher novas fontes para o reconhecimento de práticas musicais da época.

No tempo de Gregório Lopes: os comitentes do retábulo e da polifonia

Na *Miscelânea* escrita nos últimos anos de vida de Garcia de Resende e dedicada a D. João III consta o seguinte: *Pintores, luminadores/agora no cume estam,/ourivizes, esculptores,/sam mais sotis, e melhores,/que quantos passados sam:/Vimos o gram Michael, /Alberto e Raphael;/e em Portugal ha taes,/ tam grandes e naturaes,/que vem quase ao liuel.* [14] E a pintura que nos chegou é certamente uma parte ínfima da pintura que efetivamente existiu, hoje desmembrada e apeada do seu local de origem, apesar dos valiosos contributos nas tentativas de reconstituição retabular dadas à estampa e concretizadas em Exposições Permanentes e Temporárias [15].

Mas, afinal, quem custeia os músicos-criados e os pintores-artesãos portugueses e estrangeiros em Portugal, no século XVI? Os comitentes da pintura retabular e da música polifónica são os mesmos [16]. São figuras de corte, da nobreza abastada (ligada à corte) e do alto-clero. São figuras que procuram renovar espaços privados de culto com pintura didáctica concordante com a *devotio moderna* ou as oferece a conventos locais e a igrejas sob a sua alçada e que, em paralelo, dedicam avultados investimentos no seu apetrechamento com mestres afamados e

creados polivalentes beneficiários de grandes partidos. D. Manuel I, por exemplo, garantia-lhes ordenados com que se mantinham honradamente e outras mercês, que no campo musical talvez tenha contribuído para a equiparação da Capela Real a uma das melhores da Europa, constituída que era por cantores (moços e adultos) e tangedores (organistas e instrumentistas de *música alta*), que lhe vinham de todas as partes da Europa, como refere o cronista Damião de Góis [17]. Ou D. Leonor, *Rainha Perfeitíssima,* viúva de D. João II, que dispunha igualmente de afamados músicos como Diogo Gonçalves e Fernão Rodrigues [18] e se faz retratar como doadora no *Panorama de Jerusalém* [19]; ou de D. João III, que tem ao seu serviço vários tangedores, entre eles, Francisco Ximenes, charamela, que em 1544 ficara incumbido de *mandar fazer um tamboril e comprar umas frautas* [20]. Para além disso, a música fazia ainda parte da educação e formação dos infantes e consortes destacando-se, por exemplo, D. Leonor, 3.ª consorte de D. Manuel I, identificada como mulher de rara cultura que cantava, tocava alaúde e manicórdio.

De outra nobreza abastada (ligada à corte) destacam-se, ainda, espaços vivos e memoriados como a Casa de Santo António de Britiande (Lamego) ou o Paço dos Condes de Basto (Évora) a que se associam várias campanhas artísticas sonoras e visuais.

E do alto-clero possuidores de capelas privativas servidas por cantores eclesiásticos e músicos leigos destaque-se, por exemplo, o polivalente João Gonçalves, ao serviço do arcebispo Infante D. Henrique, que tocava charamela mas era *ofiçial de fazer as frautas e charamelas* [21]. Ou o cardeal Infante D. Afonso comitente de três retábulos para o já referido Mosteiro de Ferreirim que teve ao seu dispor, a partir de 1521, o afamado compositor, cantor e mestre de capela Pedro Escobar. Saliente-se, ainda, D. Fernando Gonçalves de Miranda (bispo de Viseu) que numa carta ao cabido para a renovação do espaço litúrgico, datada de 22 de Setembro de 1500, escreve que da *Frandres se há de trazer mjlhor e mais barato* [22].

Mas se as relações de trabalho entre estes criados e artesãos eram próximas, já as origens, a educação e a formação parecem distantes. As possibilidades de alguns destes pintores terem adquirido conhecimentos musicais parecem-me remotas e proibitivas face à sua condição de *servil mecânico* [23], ainda, por cima, se atentarmos a que os próprios clérigos nos séculos XV e XVI tinham ao dispor uma formação muito débil em termos musicais práticos [24]. No entanto, estes conheciam o trabalho uns dos outros e, por tal, parece-me bastante claro que o pintor - Mestre, oficial ou o aprendiz – vê e ouve (mas não conhece) o instrumento que repre-

senta na tábua, podendo recorrer a várias fontes de citação, modelo ou molde como: gravados avulsos e incunábulos; *de visu* mais ou menos fidelizadas (instrumento real); debuxo e outras manifestações coevas e anteriores (pintura mural, iluminura, ourivesaria, têxteis, mobiliário, estuques, escultura); composições religiosas e tratados de música; invenção ou baseados numa arqueologia mal entendida [25]; memória; derivações de modelos; e, como ficou comprovado nalguns estudos multidisciplinares dados à estampa, a presença de estrezido ou *poncif,* um método de decalque que se observou através de exames de reflectografia de infra-vermelhos nalgumas tábuas coetâneas de Vasco Fernandes ou no círculo de Gerard David nas pinturas Sé de Évora.

Na *Missa de S. Gregório* do desmembrado retábulo de S. João Baptista de Tomar, atribuído a Gregório Lopes, figura um cenário parecido ao descrito por Damião de Góis, parecendo-me evidente que o Mestre conhece a música que debuxa ou pinta ou orienta. O que nos revelam as imagens de música atribuídas a Gregório Lopes? É o que procurarei descortinar abaixo, sumariamente, e de acordo com as directrizes desta publicação.

Imagens de música nas tábuas de *gregorio lopes pimtor* e oficina

A iconografia musical nas mais de oito dezenas de pinturas retabulares quatrocentistas e quinhentistas levantadas revelaram-se fontes inesgotáveis de informação que me permitiu identificar *in situ*: instrumentos musicais da época e anteriores (organologia); tipos de notação musical (paleografia musical); ambientes musicais (espaços); conjuntos vocais e instrumentais; cripto-retratos de músicos; instrumentos portugueses e instrumentos importados; uma imagem de dança; pormenores até agora ignorados ou mal referidos. Do *corpus* de pintura atribuído pela historiografia da arte a Gregório Lopes, sua oficina e parcerias (algumas documentadas), constam nove tábuas com iconografia musical: a *Natividade,* 1520-23, proveniente da ermida de Nossa Senhora do Paraíso, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), obra não documentada que a tradição atribui a Gregório Lopes. Representado num plano recuado da tábua está um pastor tangendo uma gaita-de-foles, numa zona de desgaste da camada cromática, mas onde ainda é visível o fole, o ponteiro, o bordão e o assoprete (**Fig. 2**); e, num plano superior, encimando a composição, um duo de anjos sobrevoando na diagonal e em sentido descendente, tangendo uma charamela tiple cada (apresentando a primeira um pavilhão exageradamente largo) e, imediatamente abaixo, um duo de cantores com um livro aberto. À

semelhança das representações coetâneas do *corpus* mais uma vez se associa a gaita-de-foles aos pegureiros (terreno) e as charamelas e o canto aos anjos (celeste).

Fig. 2 – *Natividade* (pormenor do pegureiro com gaita-de-foles em plano recuado), *circa* 1539-41, Gregório Lopes (atrib.); óleo sobre madeira de carvalho; A. 1345 x L. 1140 cm; MNAA, Lisboa, Portugal. (fot. de Sónia Duarte, 2010).

Também no MNAA está uma *Adoração dos Pastores* (**Fig. 3**), proveniente da Igreja de Santos-o-Novo, *circa* 1539-41, onde um dos pegureiros eleva com a mão direita uma flauta, representada a meio-corpo e feita, aparentemente, de uma só peça de madeira, em concordância com a tratadística e restante iconografia musical coevas. Para além do bisel é visível o bico, o pequeno pavilhão e alguns orifícios (provavelmente oito, o último duplo). Instrumento popular feito de vários tamanhos, a flauta, referida em inúmeras fontes literárias portuguesas aparece tam-

bém aqui associada ao ambiente bucólico e aprazível do campo como atributo de pegureiros. Expõe-se na The National Gallery de Londres um painel com uma representação de flauta semelhante a esta e no mesmo tema iconográfico. Trata-se da *Adoração dos Reis Magos* de Jan Gossaert dito de Mabuse (número de inventário: NG2790) datada *circa* 1510-15 que poderá ter tido por base a mesma fonte gravada, por ora, desconhecida. Do mesmo políptico faz ainda parte *Jesus no Horto* (**Fig. 4**), que apresenta, em segundo plano, um soldado-carrasco a comandar uma multidão com recurso a um instrumento de sinal - um corno - instrumento de elevado volume sonoro, habitualmente representado na pintura portuguesa em cenas como *Cristo a Caminho para o Calvário* (Vide as pinturas da Misericórdia de Abrantes, Paço Ducal de Vila Viçosa, Museu de Évora, entre outras). Sem documentação que o comprove, este conjunto é tradicionalmente atribuído ao pintor régio Gregório Lopes pelas aproximações estilísticas às documentadas da Charola do Convento de Cristo de Tomar e as da Igreja de S. João Baptista da mesma cidade, que destacarei abaixo.

Fig. 3 – *Adoração dos Pastores* (pormenor de pastor com flauta), *circa* 1539-41, Gregório Lopes; óleo sobre madeira de carvalho; A. 1345 x L. 1140 cm; MNAA, Lisboa, Portugal. (fot. de Sónia Duarte, 2010).

Fig. 4 - *Jesus no Horto* (pormenor de Judas dirigindo-se para Getsemani acompanhado de uma multidão e, ao comando, um soldado-carrasco transportando um instrumento de sinal), *circa* 1539-41, Gregório Lopes; óleo sobre madeira de carvalho; A. 1340 x L. 1110 cm; MNAA, Lisboa, Portugal. (fot. de Sónia Duarte, 2010).

Também atribuído a Gregório Lopes está a *Missa de S. Gregório*, 1538-39, cuja tradição o liga ao desmembrado retábulo da Igreja de S. João Baptista de Tomar, tema bastante recorrente na pintura ocidental para contrastar com as heresias que negavam o dogma da transubstanciação, mas com a rara representação de um grupo de cantores definindo um espaço e uma prática litúrgica [26].

Na Exposição Permanente do MNAA, a *Virgem com o Menino e Anjos*, uma pintura documentada que integrou a série que o pintor régio executou, entre 1536 e 1539, para os altares da Charola do Convento de Cristo, em Tomar. Tradicionalmente designada *Virgem do Paraíso,* representa a Virgem com o Menino e anjos num *hortus conclusus* onde se destacam vários cordofones, havendo inclusive combinações que o pintor já havia feito noutras ocasiões, nomeadamente, do alaúde com a rabeca. Um dos pioneiros na introdução de valores estéticos maneiristas, reconhecíveis aqui pelo *serpentinato* da Virgem ou na arquitectura da *fons vitae* em segun-

do plano, Gregório Lopes, transfere esses valores para os aspectos musicais alongados. No primeiro plano, representa um duo de anjos cantores acompanhados ao alaúde que o primeiro executa. Este cordofone dedilhado, alongado, quase disforme e minuciosamente descrito, apresenta uma caixa de ressonância amendoada (onde pousa uma mosca) com tampo harmónico decorado com aberturas sonoras, braço com escala ricamente trabalhada e sobre os quais se dispõem treze cordas: seis duplas e a última simples. No cravelhame, flectido, estão visíveis apenas quatro cravelhas (?), provavelmente devido a um desgaste na camada cromática (**Fig. 5**). No segundo plano, junto à *fons vitae*, recorre igualmente ao *chiaroscuro* para representar mais quatro cordofones tocados por anjos músicos. O primeiro executa um cordofone dedilhado do qual apenas é visível parte do braço, faltando a camada original hoje coberta por *trateggio,* por se tratar de uma zona queimada por velas. O que lhe segue executa um pequeno cordofone friccionado muito semelhante, quer no aspecto, quer pela técnica de execução, a uma rabeca. O terceiro executa outro cordofone dedilhado estilizado, um alaúde, que apresenta um braço muito comprido rematado por um cravelhame flectido. A posição da mão esquerda no cravelhal indica que está a afinar o instrumento, uma representação única no panorama do *corpus*. Seguidamente, um outro anjo segura um arco decorado com uma fita que à primeira vista induz-nos em erro porque se assemelha a uma pandeireta tratando-se, indubitavelmente, de um arco usado para malabarismos com animais como nos comprova representações coevas noutras manifestações artísticas [27]. Por fim, representa-se uma sanfona, cordofone de tecla cuja origem parece estar no *organistrum*, altura em que era executada por dois intérpretes, um para a manivela e outro para o teclado (**Fig. 6**). Algumas referências dão conta do seu uso na corte tendo caído em desuso e passando a ser adquirida por mendigos itinerantes e músicos cegos ambulantes.

Fig. 5 – *Virgem com Menino e Anjos* (pormenor de alaúde e canto), 1536-39, Gregório Lopes; óleo sobre madeira de carvalho; A. 1250 x L. 1670; MNAA, Lisboa, Portugal (fot. de Sónia Duarte, 2010).

Fig. 6 - *Virgem com Menino e Anjos* (pormenor de anjos músicos em segundo plano: cordofone dedilhado não identificado, rabeca, alaúde e sanfona), 1536-39, Gregório Lopes; óleo sobre madeira de carvalho; A. 1250 x L. 1670; MNAA, Lisboa, Portugal (fot. de Sónia Duarte, 2010).

Atribuída aos convencionalmente designados por Mestres de Ferreirim, uma *Natividade*, exposta no Mosteiro de Santo António de Ferreirim (*in situ*), tábua que integrava, antes de um incêndio, um conjunto desmembrado da qual restam apenas oito painéis (ver Fig. 1), e onde se faz representar um pergaminho com notação musical de texto pseudo-epigráfico de que o musicólogo Mário de Sampaio Ribeiro apresenta, em 1943, uma proposta de transcrição. Parece-me bastante provável que este excerto fosse fiel a uma fonte musical anterior ou coeva, que estivesse disponível aos Mestres que nela participavam, até porque as figuras musicais estão desenhadas por um exímio copista contrariamente ao que acontece noutros exemplos de notação musical do *corpus* e, para além disso sublinhe-se alguns aspectos do contrato: *a dita pimtura toda será de muito boas timtas (…) rostos (…) muito fermosos (…) roupas bem lauradas de bom trapo (…) a qual obra ho dito cristovam de Figueiredo se obrigou a fazer boa e bem feita (…) de boos colores* (…) [28]. (**Figs. 7, 8 e 9**).

Fig. 7- *Natividade* (pormenor), 1534, Mestres de Ferreirim; óleo sobre madeira de castanho; A. 1290 x L. 920; Mosteiro de Santo António de Ferreirim, Lamego, Portugal. (fot. de Rui Sousa, 2014).

Fig. 8 – *Natividade* (pormenor), 1534, Mestres de Ferreirim; óleo sobre madeira de castanho; A. 1290 x L. 920; Mosteiro de Santo António de Ferreirim, Lamego, Portugal. (fot. de Sónia Duarte, 2014).

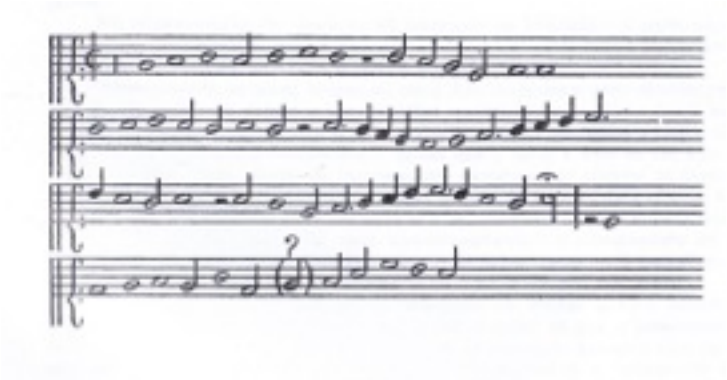


Fig. 9 - *Transcrição por Mário de Sampaio Ribeiro*: pauta de 5 linhas, peça polifónica (motete?) segura por três seres incorpóreos; do texto apenas se percebe a existência de um 'R' (responsório?). Tentei uma transcrição para notação moderna e confirmei a concordância da voz do *altus* com a do tenor, mas uma enorme discrepância entre o *bassus* e o *superius.*

Também na Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Sardoura se expõe, na capela-mor, do lado do Evangelho, uma *Assunção* (**Fig. 10**) – de conjunto retabular ainda não identificado - figurando um órgão positivo (**Fig. 11**) composto por um manual, duas fileiras de tubos, dois foles na parte de trás que são accionados por outro ser incorpóreo ao qual se junta um terceiro cuja face ligeiramente túrgida, parece indicar tratar-se de um cantor. Do lado oposto, representa-se um quarteto de sopros, habitual no *corpus* de pintura levantado e nas fontes literá-

rias e representado por Gregório Lopes e seu mestre Jorge Afonso e outros coetâneos, constituído por três charamelas (uma tiple e duas tenores) e uma sacabuxa de tubo seccionado e disforme. As faces apresentam-se entumecidas de soprar estes instrumentos de *música alta*. Duas das charamelas apresentam barrilete e todas, a respectiva pirueta (**Fig. 12**).

Fig. 10 - *Assunção*, *circa* 1534, Mestres de Ferreirim; óleo sobre madeira de castanho; A. 2100 X L. 2050 cm; Igreja de N.ª Sr.ª da Assunção, Sardoura, Castelo de Paiva. (fot. de Rui Sousa, 2014).

Fig. 11 – *Assunção* (pormenor do órgão positivo, foleiro e cantor), *circa* 1534, Mestres de Ferreirim; óleo sobre madeira de castanho; A. 2100 X L. 2050 cm; Igreja de N.ª Sr.ª da Assunção, Sardoura, Castelo de Paiva. (fot. de Sónia Duarte, 2014).

Fig. 12 – *Assunção* (pormenor dos aerofones), *circa* 1534, Mestres de Ferreirim; óleo sobre madeira de castanho; A. 2100 X L. 2050 cm; Igreja de N.ª Sr.ª da Assunção, Sardoura, Castelo de Paiva. (fot. de Sónia Duarte, 2014).

Na Exposição Permanente do Museu da Música encontra-se uma *Assunção* muito repintada também atribuída aos Mestres de Ferreirim, proveniente da colecção de pintura de Oberlenningen (compra do antigo Instituto Português de Museus no leilão de 2 de Julho de 1998, da Christie's, em Amsterdão), onde se representa novamente um alaúde associado ao canto e livro aberto com notação musical imperceptível, uma rabeca, e novamente, três charamelas (uma tiple e duas tenores) e uma sacabuxa. Em exames de reflectografia de infra-vermelhos efectuados a esta pintura foi possível ver os arrependimentos do pintor nas costilhas do alaúde que seriam mais largas e nas cravelhas que inicialmente seriam três mas foi-lhe acrescentada uma quarta que mais não deveria ser que um pormenor do remate zoomórfico do cravelhal. O primeiro instrumento, um cordofone dedilhado, com treze cordas – seis cordas duplas e um simples – estão fixas a um cravelhame flectido onde são visíveis apenas cinco cravelhas. A caixa de ressonância é periforme, o fundo abaulado e sobre o tampo harmónico rasga-se uma abertura circular com decoração vegetalista e outras três mais pequenas e angulosas. O braço

é largo e trabalhado, apresentando seis ou setes trastos e do cravelhal, rematado por motivo zoomórfico, são visíveis apenas cinco cravelhas (!). O alaudista, à semelhança de outros casos coevos, canta, simultaneamente. Ao lado deste está uma rabeca que apresenta alguns defeitos organológicos, nomeadamente, quatro cravelhas e apenas três cordas. Do lado oposto, representa-se um quarteto de sopros constituído por uma charamela tiple e duas tenores com fontanela. A sacabuxa apresenta uma enorme vara seccionada rematada por uma larga campânula. Por fim, representa-se um livro aberto onde restam vestígios muito ténues de notação musical devido ao enorme desgaste da camada cromática. (**Fig. 13**).

Fig. 13 - *Assunção*, *circa* 1534, Mestres de Ferreirim (Garcia Fernandes, Cristóvão de Figueiredo e Gregório Lopes); óleo sobre madeira de carvalho; A. 1165 X L. 1050 cm; Museu da Música, Lisboa, Portugal. (fot. de José Pessoa, 2001).

Por fim, a *Natividade,* datada de *circa* 1525-1550*,* outrora no convento masculino franciscano de Santo António da Piedade de Évora (hoje numa colecção particular, que redescobri em 2010 e apresentei na minha dissertação de 2011), onde se representam aspectos musicais recorrentes na pintura de Lopes (**Fig. 14**): novamente uma rabeca com cravelhal zoomórfico e respectivo arco associada aos pegureiros e anjos cantores de livro aberto com vestígios de notação musical (hoje imperceptível). Os motivos musicais repetem-se e estão de acordo com as fontes literárias coetâneas, descritores dos ambientes cortesãos e religiosos coevos em que circulava o pintor régio. Relativamente ao comitente e proveniência da tábua, a documentação aponta que estava no Convento de Santo António da Piedade, fundado em 1576 e aberto em 1581, ou seja, a obra que aqui tratamos não foi feita originalmente para este convento podendo apenas aventar que se terá tratado de uma doação ou que tenha transitado de outro convento para ali [29].

Fig. 14 - *Natividade, circa* 1525-1550, Gregório Lopes (atribuído); óleo sobre madeira de carvalho; 2042 x 1540 cm; colecção particular, Portugal (fot. de Sónia Duarte, 2010).

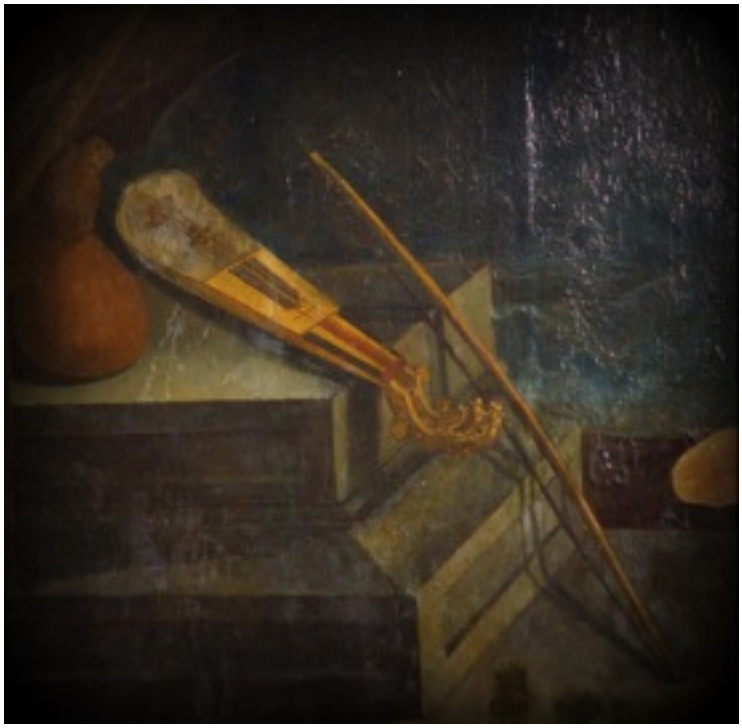


Fig. 15 – *Natividade, circa* 1525-1550, Gregório Lopes (atribuído); óleo sobre madeira de carvalho; 2042 x 1540 cm; colecção particular, Portugal (fot. de Sónia Duarte, 2010).

Fig. 16 – *Natividade, circa* 1525-1550, Gregório Lopes (atribuído); óleo sobre madeira de carvalho; 2042 x 1540 cm; colecção particular, Portugal (fot. de Sónia Duarte, 2010).

Considerações finais

Sintetizando o que foi escrito, são variadas as fontes literárias e iconográficas que poderão ter servido os comitentes na exigência de um programa iconográfico e que, por sua vez, terão servido de modelos à oficina de pintura de Gregório Lopes, nomeadamente, aos oficiais de debuxo e os pintores, através da importação de literatura coetânea e anterior, livros de horas, gravura, incunábulos ilustrados, tratadística e estampas avulsas usadas quer como elementos de citação, quer como modelo e molde. Não obstante, de algumas fontes apresentarem erros na morfologia dos instrumentos musicais devido ao desenho de memória, à interpretação errada das fontes, à estilização de certos pormenores musicais (para além dos repintes), não me restam dúvidas que a representação dos instrumentos musicais se afiguram, muitas vezes, reais e concretos mas também, naturais. Face aos factos revelados pelas fontes secundárias, relativas à presença da música nas capelas privadas, nas Sés, Igrejas, Mosteiros, festividades religiosas como procissões, torna-se evidente que os instrumentos musicais delimitam espaços, associando-se a diferentes momentos e programas iconográficos.

Após um demorado trabalho de pesquisa em arquivo, de contactos com museus e leiloeiras, e de um diálogo aberto com historiadores de arte, conservadores-restauradores, químicos, inventários artísticos e coleccionadores, tentei revelar, tanto quanto me foi possível, a relação da música com a pintura na obra de Gregório Lopes, incluindo a *Natividade* hoje em colecção particular. Quando em finais de 2009 iniciei a empreitada de levantamento de imagens de música na pintura portuguesa e o levantamento sumário noutras manifestações artísticas, o inventário de pintura sobre madeira não ia além das trinta tábuas; findo a 1.ª etapa já eram mais de oito dezenas. Decorrido este tempo continua por aparecer uma *Anunciação* com aspectos musicais vendida a um particular de Lisboa na década de oitenta do século XX; apareceu recentemente, também em leilão, uma pintura atribuída a Francisco de Holanda figurando o Rei David com uma harpa, idêntica às de Lopes; redescobriram-se pinturas murais com iconografia musical, nomeadamente, em Trancoso; e outras poderão estar ainda por aparecer.

Quanto à obra do nobilitado pintor manuelino-joanino Gregório Lopes e sua oficina ficou demonstrado mais uma vez que representa trechos da vida quotidiana como desfiles triunfais, auto-de-fé, cenas de caridade, onde enquadra pontualmente instrumentos musicais que vê e ouve nos meios relacionados com as capelas privadas da clientela de corte, da nobreza abas-

tada e do alto-clero, os mesmos que custeiam a música. Para além da música que lhe está próxima, e que se repete nas suas tábuas (o duo alaúde e cantor denunciadores de uma prática musical na época; os anjos cantores com livro aberto; os remates zoomórficos de cravelhais), utiliza nas oficinas de pintura por onde circula, fontes, modelos e moldes que recebe do mestre Jorge Afonso e que deixa a outros como Cristóvão Lopes ou Diogo de Contreiras e que merecem ser melhor estudados e disseminados numa Base Nacional de Iconografia Musical em Portugal.

Notas

[1] DUARTE, Sónia Maria da Silva - *O Contributo da Iconografia Musical na Pintura Quinhentista Portuguesa, Luso-Flamenga e Flamenga em Portugal para o Reconhecimento de Práticas Musicais da Época: Fontes e Modelos Utilizados nas Oficinas de Pintura.* Dissertação de Mestrado em Musicologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2011, 2 volumes [edição policopiada].

[2] SERRÃO, Vítor - *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses.* Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

[3] CARVALHO, José Alberto Seabra - *Gregório Lopes.* Inapa, Lisboa, 1999; SERRÃO, Vítor e ALVES, Maria Luísa - *Estudo da Pintura Portuguesa. A* Oficina de Gregório Lopes. S. ed., Lisboa, 1999; CAETANO, Joaquim Oliveira – "Gregório Lopes – Pintor régio e cavaleiro da ordem de Santiago. Algumas reflexões sobre o estatuto social do pintor no século XV e inícios do século XVI". *As Ordens Militares em Portugal e no Sul da Europa, Actas do II Encontro sobre Ordens Militares.* Volume I. Isabel Cristina Fernandes e Paulo Pacheco (coordenação), Ed. Colibri/ Câmara Municipal de Palmela, Lisboa, 1997.

[4] Jorge Afonso, de provável origem flamenga, não possui até à data qualquer obra que lhe possa ser atribuída com total segurança (atribuem-se-lhe quatro tábuas repletas de iconografia musical: duas para o Convento da Madre de Deus, em Xabregas; uma para o Convento de Jesus de Setúbal; e outra para a Charola do Convento de Cristo de Tomar).

[5] ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO – *Lamego*, 27-5, fólio 111. Confira também CORREIA, Vergílio - *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI.* Imprensa da Universidade, Coimbra, 1928; CAETANO, Joaquim Oliveira (coordenação científica) - *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa.* Catálogo da Exposição, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de S. Roque, Lisboa, 1998.

[6] DUARTE, Sónia Maria da Silva – *Op. Cit.* Volume II, pp. 49-52.

[7] *Processos de Iconografia Musical 5.1.3,* Museu da Música, 1976-78. O Inquérito de 1976 visava o "*levantamento e o registo fotográfico da iconografia musical existente no País, qualquer que fosse o suporte em que se apresentasse (livro, pintura, gravura, azulejo, decoração, lavor, etc.) e, bem assim, dos exemplares de instrumentos músicos com interesse histórico ou artístico*" e previa o preenchimento de um formulário com apenas cinco campos - *Motivo ou Espécie, Forma, Referenciação, Localização Geográfica, Observações* – que quando retornavam à Direcção nem sempre vinham preenchidos mais de dois. As referências a pintura do século XV e XVI são parcas e não saem nunca do âmbito dos museus e igrejas. Sobre a *Fortuna Crítica e Status Quaestionis* da Iconografia Musical na Pintura Quatrocentista e Quinhentista Portuguesa vide DUARTE, Sónia Maria da Silva – *Op. Cit.* Volume I, pp. 21-39.

[8] RIBEIRO, Mário de Sampaio - *Aspectos musicais da exposição de "Os Primitivos Portugueses".* Instituto para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, Lisboa, 1943.

[9] AA. VV. - *Temas Musicais nas obras de arte do Museu Nacional de Arte Antiga.* Catálogo da Exposição, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1962.

[10] AA. VV. - *Retábulo de Santa Auta. Estudo de Investigação.* Ministério da Educação Nacional, Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, Lisboa, Outubro 1972: MORAIS, Manuel - "Os instrumen-

tos musicais no retábulo de Santa Auta", *Op. Cit.,* pp. 44-46; ANDRADE, Sérgio Guimarães de, "Os músicos negros no retábulo de Santa Auta", *Op. Cit.*, pp. 47-50.

[11] ANDRADE, Isabel Freire de – "Levantamento da Iconografia Musical (1976-1986)". *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n.º 52, Janeiro/Março 1987, Lisboa, pp. 60-61. Em suma, Isabel Freire de Andrade acabara por sublinhar que mesmo sem preocupações metodológicas ou cronológicas, o país não estava preparado para dar respostas à empreitada.

[13] SANTOS, Reynaldo dos – *Alvaro Pires d'Évora. Pintor quatrocentista em Itália*. Imprensa Libanio da Silva, Lisboa, 1922. Sobre o pintor vide também: TABORDA, José da Cunha - *Regras da arte da pintura: com breves reflexões críticas sobre os caracteres distintivos de suas escolas: vidas e quadros dos seus mais célebres professores.* Imprensa Régia, Lisboa, 1815; DIAS, Pedro – "A fortuna crítica de Álvaro Pires de Évora". *Álvaro Pires de Évora,* Catálogo da Exposição, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1994; VASARI, Giorgio - *Vite de' piu' eccelenti pittori, scultori e architetti* [1568]. Volume 2, Giuseppe Antonelli, Venezia, 1828-30, 259; DUARTE, Sónia Maria da Silva – *Op. Cit.* 2011; DUARTE, Sónia Maria da Silva – *Iconografia Musical na Pintura Retabular e Mural Quatrocentista: Álvaro Pires de Évora, Bernardo Martorell e os ignotos Mestres da Batalha, de Arouca e de Monsaraz*. Workshop de Estudos Medievais, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014 (no prelo).

[14] RESENDE, Garcia de - *Crónica de D. João II e Miscelânea* [ed. fac-similada da edição de 1798]. Prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1991, p. 363.

[15] Confira, a título de exemplo: PEREIRA, Fernando António Baptista – *Imagens e Histórias de Devoção, Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550).* Doutoramento em Ciências da Arte e do Património, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2001, 2 volumes [edição policopiada].

[16] DUARTE, Sónia Maria da Silva – *Op. Cit.* Volume I, pp. 63-84.

[17] GÓIS, Damião - *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* [ed. Fac-similada]. Officina de Miguel Manescal Da Costa, Lisboa, 1749 [1566-67], p. 595.

[18] VITERBO, Sousa – "Os Mestres da Capella nos reinados de D. João III e D. Sebastião". *Separata do Archivo Historico Portuguez*, volume IV, Lisboa, 1907.

[19] Tábua oferecida pelo imperador Maximiliano I à Rainha D. Leonor que se faz representar no canto inferior esquerdo, foi uma obra importada do norte da Europa que deve ter sido concluída já em Portugal. A composição representa minuciosos episódios da Paixão de Cristo e, num dos últimos passos, *Cristo a caminho do Calvário* no registo superior, representa-se uma massa caótica de gente onde sobressai, ao comando do cortejo, três figuras masculinas todas elas com um fez na cabeça e tangendo cada um, um *shofar*.

[20] VITERBO, Sousa - *Subsídios para a história da música em Portugal*. Arquimedes Livros, Lisboa, 2008 [1932], p. 587.

[21] ALVARENGA, João Pedro d'- *Estudos de Musicologia.* Edições Colibri/ Centro de História da Arte da Universidade de Évora, Évora, 2002, p. 37.

[22] VITERBO, Sousa - *Notícia de alguns Pintores Portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. 3 séries, Tip. Academia Real das Sciencias de Lisboa, Lisboa, 1903-1906-[Coimbra],1911 [série 1, pp. 56-64].

[23] SERRÃO, Vítor – *Op. Cit.* 1983.

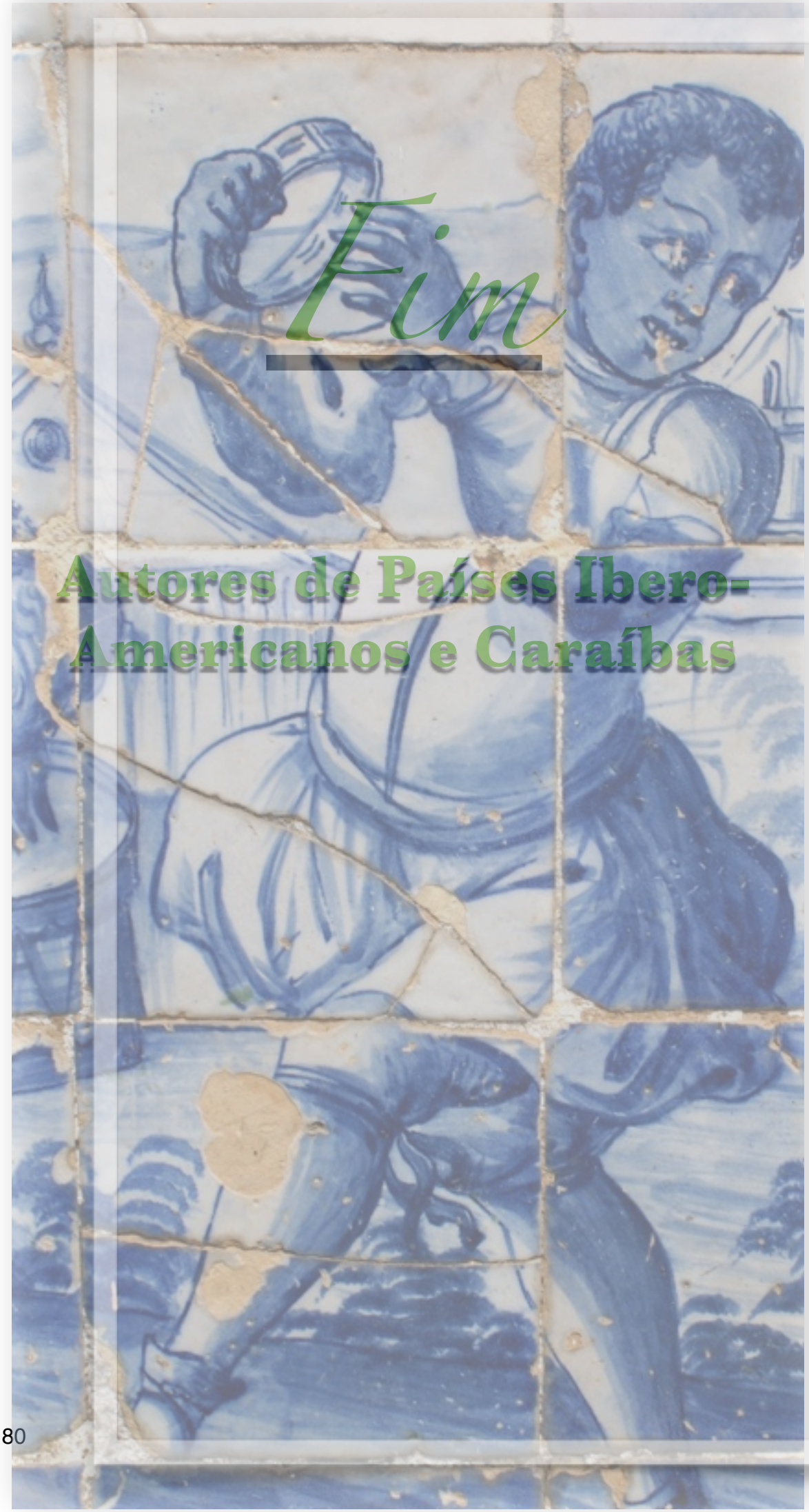
[24] FERREIRA, Manuel Pedro - *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*. Arte das Musas/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa, 2 volumes, 2009, p. 55.

[25] WINTERNITZ, Emanuel - *Musical Instruments and their symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology.* Yale University Press, London, 1979.

[26] DUARTE, Sónia Maria da Silva – *Op. Cit.* Volume II, 2011, pp. 301-303.

[27] DUARTE, Sónia Maria da Silva – *Op. Cit.* Volume II, 2011, pp. 193-196.
[28] RIBEIRO, Mário de Sampaio - *Op. Cit.*1943, p. 8.

[29] DUARTE, Sónia Maria da Silva – "Não desapareceu e está em sítio digno: a extinção das ordens religiosas e a redescoberta da tábua quinhentista atribuída a Gregório Lopes, outrora no convento de Santo António da Piedade de Évora". *Património Artístico das Ordens Religiosas*, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, 20 de Fevereiro de 2014 (no prelo).



Fim

Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas