

*O CONTRIBUTO DA ICONOGRAFIA MUSICAL NA PINTURA
QUINHENTISTA PORTUGUESA, LUSO-FLAMENGA E FLAMENGA EM
PORTUGAL, PARA O RECONHECIMENTO DAS PRÁTICAS MUSICAIS
DA ÉPOCA: FONTES E MODELOS UTILIZADOS NAS OFICINAS DE
PINTURA.*

VOLUME I



Sónia Maria da Silva Duarte

Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais

SETEMBRO, 2011

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais – Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Adriana de Matos Fernandes Latino.

AGRADECIMENTOS

O carácter interdisciplinar e pluridisciplinar deste trabalho contaram com a disponibilidade e apoio, a começar pela Professora Doutora Adriana Latino que aceitou orientá-lo, e à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Agradeço ao Prof. Doutor Manuel Carlos de Brito, com quem comecei a trilhar a iconografia musical na pintura portuguesa, e aos meus professores dos Seminários de Musicologia Histórica, nomeadamente, ao Prof. Doutor Manuel Pedro Ferreira, Prof. Doutor David Cranmer, Prof.^a Doutora Bernadette Nelson, Prof. Doutor Paulo Ferreira de Castro, Prof.^a Doutora Luísa Cymbron, Prof.^a Doutora Salwa Castelo-Branco, Prof. Doutor João Soeiro e Prof. Doutor Mário Vieira de Carvalho com quem produzi esboços que me levariam à escolha final deste tema de dissertação.

À Dr.^a Maria Helena Ferraz Trindade, directora do Museu da Música, pelas vezes que me facilitou *cambiatas* nas jornadas de trabalho, permitindo, assim, conciliar o trabalho profissional naquela Instituição com o trabalho de Dissertação em mãos; aos meus colegas do Museu da Música, sobretudo, à Helena Miranda e ao Rui Nunes, com quem partilhei alguns pensamentos.

Aos directores e técnicos dos vários museus e casas-museus que acederam às minhas solicitações, abrindo-me as reservas e fornecendo a documentação que havia pedido tornando mais produtivo o meu trabalho em campo. Por tal, agradeço à Dr.^a Virgínia Gomes (MNMC) pela visita e documentação; ao Dr. José Alberto Seabra (MNAA) pela visita às reservas; ao Dr. Carlos Anunciação (MMLT) pela documentação e extraordinária recepção; à Dr.^a Alcina Silva (MGV) por todas as informações; à Dr.^a Ana Sousa do Convento de S. Francisco por toda a disponibilidade; à Dr.^a Teresa Vilaça da Casa-Museu Medeiros e Almeida pela prestimosa simpatia e bibliografia; à Dr.^a Elsa Afonso e técnicas do Museu Municipal de Alcochete por toda a disponibilidade e documentação fornecida; ao Dr. Vítor Sousa do ME por toda a documentação e diligências; ao Dr. Carlos Matos do Museu de Arte Sacra de Arouca pela disponibilidade; ao Cabido da Sé de Braga pela útil documentação fotográfica que me enviou; ao Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira e Dr.^a Ana Stoyanoff do

Museu de Setúbal/Convento de Jesus pela bibliografia fornecida e inesquecível simpatia; à Dr.^a Fátima Eusébio do Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Viseu pela visita às reservas do Seminário Maior; ao Dr. Artur Goulart e Dr. Jorge Moleirinho do Inventário do Património Cultural Móvel da Arquidiocese de Évora pela documentação fornecida e aberta colaboração; ao Prof. Doutor José António Falcão do Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja/ Museu de Arte Sacra de Santiago do Cacém pelos importantes esclarecimentos e notas bibliográficas; ao Dr. José Alberto Borralho do Museu de Torres Novas pela documentação fotográfica; ao Dr. João Ventura do Museu de Arte Sacra de Sesimbra pela visita ao espaço museológico e bibliografia fornecida; ao Dr. Jorge Duarte da Câmara Municipal de Freixo de Espada à Cinta pelas informações; ao Dr. Filipe Ferreira da Câmara Municipal de Góis pelas diligências e documentação; à Dr.^a Mercedes Cerón do The National Gallery por toda a documentação e simpática recepção; ao Dr. Edmundo Freitas do MASF pela valiosa documentação fotográfica; às Prof.^a Doutora Sara Schroth, Dr.^a Lee Nisbet e Dr.^a Kelly Woolbright do Nasher Museum of Art por toda a documentação fotográfica e, claro, à conservadora-restauradora Ruth Barach Cox pelo acesso ao relatório de conservação e restauro da peça usada no nosso *corpus*; à Dr.^a Maria João Gomes do Igespar por toda a disponibilidade e simpatia; à Dr.^a Nazareth Escobar da Biblioteca do Instituto Português de Conservação e Restauro por todas as diligências e aberta colaboração; ao Tenente-coronel Reis do Colégio Militar de Benfica pela visita ao espaço de culto; à Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto dos Museus e da Conservação, I. P., nomeadamente, a Tânia Olim, José Pessoa, Luís Pavão e Carlos Monteiro.

Das colecções particulares agradeço ao Dr. Álvaro Sequeira Pinto e ao conservador-restaurador Manuel Campos das *Zenoficinas* por ter sido possível acompanhar, *in situ*, a fase inicial do restauro da tábua dedicada a Nossa Senhora das Neves; ao Dr. João de Saldanha, proprietário da capela particular do Solar da Oliveira pelos importantes esclarecimentos; aos proprietários sensíveis e esclarecidos de uma importante colecção - que inclui, entre outras peças, uma pintura atribuída a Gregório Lopes tida como de paradeiro desconhecido desde a década de 70 do séc. XX mas, felizmente e como pude constatar, em bom estado de conservação e colocada em sítio digníssimo - pela disponibilidade; agradeço também aos proprietários de um retábulo da 2.^a metade do séc. XVI por toda a disponibilidade e visita aos painéis *in situ*.

Agradeço a professores e colegas de outras áreas e faculdades, nomeadamente, à Prof.^a Doutora Ana Pereira do Departamento de Conservação e Restauro da UNL/FCT pela documentação fotográfica de infravermelhos fornecida; ao conservador-restaurador Carlos Nodal Monar pelas fotografias que me facultou; ao conservador-restaurador José Mendes pela disponibilidade e informações; ao conservador-restaurador Frederico Henriques (FCT) pelas fotografias cedidas; à Dr.^a Lília Esteves pelo estudo de dendrocronologia às duas tábuas do Museu da Música; ao Prof. Doutor Vítor Serrão (FLUL) pelos valiosos esclarecimentos; à Prof.^a Doutora Isabel Santa Clara (Universidade da Madeira) pelas fotografias cedidas; à Dr.^a Rita Rodrigues (Madeira) pela bibliografia; ao Dr. Rui Camacho (Madeira) pela documentação fotográfica; à Dr.^a Mónica Duarte de Almeida pelas fotografias cedidas; à mestre Joana Pinho pelas informações relativas às Misericórdias; à pintora Maria Lucília Moita pelas valiosas informações relativas a uma importante exposição de pintura ocorrida na década de 70, em Abrantes; ao *luthier* veneziano Stefano Pio pelos esclarecimentos sobre cordofones friccionados.

Aos párocos que me receberam nos espaços de culto, nomeadamente, P.^e. Daniel Gomes Almeida (Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos); P.^e. José Dionísio (Igreja Matriz de Aldeia Viçosa); P.^e. Cunha (Igreja de N.^a S.^a da Assunção de Sardoura); P.^e. Carlos (Igreja Matriz de Góis); P.^e. Ricardo Franco (Igreja Matriz da Lourinhã); ao Sr. Cónego Sílvio Henriques (Seminário Maior de Viseu); ao Sr. Provedor Horácio Mourão de Sousa (Misericórdia de Abrantes).

Aos “guardadores de chaves” de igrejas, capelas, ermidas e santuários, figuras de singular valor pelo estimável contributo na salvaguarda do património móvel e imóvel que, com entusiasmo e curiosidade, me receberam, demonstrando sempre um enorme sentido de responsabilidade pelo património que “guardam”, nomeadamente, a Pedro Mendonça (Brotas, Mora), ao Sr. Caetano (S. João de Tarouca), ao Sr. Edgar (Mosteiro de Ferreirim), ao Sr. António (Paroquial de Meijinhos) e à Junta de Freguesia de Terena.

Por fim, mas não em ordem de importância, à minha família, ao Eng. Pedro Sousa, à Dr.^a Isabel Aguiar, à Dr.^a Sandra Barbosa, à Dr.^a Armada Canhota (Misericórdia do Porto). Aos músicos João Mateus, Pedro Castro, R. Bettencourt e Isabel Monteiro pela amizade e bibliografia cedida.

Ao Rui
que viveu comigo este trabalho

RESUMO

O CONTRIBUTO DA ICONOGRAFIA MUSICAL NA PINTURA QUINHENTISTA PORTUGUESA, LUSO-FLAMENGA E FLAMENGA EM PORTUGAL, PARA O RECONHECIMENTO DAS PRÁTICAS MUSICAIS DA ÉPOCA: FONTES E MODELOS UTILIZADOS NAS OFICINAS DE PINTURA.

Sónia Maria da Silva Duarte

PALAVRAS-CHAVE: iconografia musical, pintura portuguesa, luso-flamengos, flamengos, pintura quatrocentista, pintura quinhentista, cordofones, aerofones, idiofones, membranofones, notação musical.

Está por fazer o estudo da iconografia musical na pintura retabular portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, entre o final da Idade Média e o Renascimento, que abranja, não só as obras vivas dos Museus Nacionais e os Museus Municipais – espaços, por excelência, de acolhimento, conservação, salvaguarda e divulgação de peças – mas que se estenda a outros microespaços como misericórdias, santuários, capelas públicas, oratórios, capelas privadas/coleções particulares e igrejas paroquiais. Abandonado o único projecto que se anunciava maior – o inquérito de 1976, pela Direcção-Geral do Património Cultural, às Juntas Distritais, Câmaras Municipais, Governos Civis, Bibliotecas, Arquivos e Museus do país – que visava o levantamento de toda a iconografia musical em Portugal nas mais diversas manifestações artísticas, cumpre-nos agora analisar o pouco que foi feito *por falta de verbas* e pensar noutras soluções que caminhem no sentido da construção de uma futura empreitada multidisciplinar, privilegiando, por ora, a pintura sobre madeira desde o exemplo mais remoto encontrado, *A Virgem com o Menino e Anjos* de Álvaro Pires de Évora até às tábuas que nos aproximam de 1580, como a *Assunção* de Portalegre. Partindo do levantamento de arquivo e tomando, de seguida, todas as diligências com proprietários e instituições, foi-nos possível analisar e identificar, *in loco*, os aspectos musicais em mais de oito dezenas de tábuas (as fontes primárias) sustentando uma interpretação histórico-artística, tanto quanto nos foi possível, no recurso a fontes secundárias como instrumentos originais, tratadística, literatura e outras manifestações artísticas coevas que nos remetessem para fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura.

ABSTRACT

THE CONTRIBUTE OF MUSICAL ICONOGRAPHY IN THE PORTUGUESE, LUSO-FLEMISH AND FLEMISH PAINTINGS IN PORTUGAL AT SIXTEENTH CENTURY TO THE RECOGNIZING OF MUSIC TECHNIQUES IN THOSE TIMES: SOURCES AND MODELS USING IN THE 'ATELIER'.

Sónia Maria da Silva Duarte

KEYWORDS: musical iconography, portuguese painting, luso-flemish painting, Flemish paintings, 15th century, 16th century, chordophones, aerophones, idiophones, membranophones, musical notation.

Is yet to be made the study of musical iconography in portuguese's retable, luso-flemish and Flemish in Portugal, between the late Middle Ages and the Renaissance, covering not only the living works of the National and Municipal Museums – spaces par excellence of gathering, storage, preservation and disclosure of pieces – but extending it to other microspaces such as mercies, sanctuaries, public chapels, oratories, private chapels/private collections and parochial churches. Abandoned the single largest project that was announced – the 1976 survey, by the Direcção-Geral do Património Cultural, to the District Boards, Municipalities, Civil Governments, Libraries, Archives and Museums in the country – aimed at raising the entire musical iconography in Portugal in various art forms, we must now analyze the little that has been done for lack of funds and consider other solutions to walk toward the construction of a future multidisciplinary endeavor, focusing, for now, the painting on wood since the most remote example found, A Virgem com o Menino e Anjos from Álvaro Pires de Évora up to the paintings that bring us closer to 1580, as the Assunção of Portalegre. Based on the survey file and taking, then all efforts with owners and institutions, we were able to analyze and identify, on the spot, the musical aspects in more than eight dozen tables (primary sources) supporting a historical-artistic interpretation, as much as we could, on the use of secondary sources as the original instruments, theoretical works and other art forms that refer to sources and models used in 'atelier'.

«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 há taes,
tam grande e naturaes,
que vem quase ao liuel.»¹

Capa: *Natividade* (pormenor), Gregório Lopes (atrib.), óleo sobre madeira de carvalho, ca. 1525-50, coleção particular.

¹ Cf. Garcia de RESENDE, *Crónica de D. João II e Miscelânea* [ed. fac-similada da edição de 1798], prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991, p. 363.

ÍNDICE

SIGLAS E ABREVIATURAS	11
INTRODUÇÃO	14
1. FORTUNA CRÍTICA E <i>STATUS QUESTIONIS</i> : A ICONOGRAFIA MUSICAL NA PINTURA QUATROCENTISTA E QUINHENTISTA EM PORTUGAL AOS OLHOS DA HISTÓRIA DA ARTE E DAS CIÊNCIAS MÚSICAS	21
1.1 <i>Modos de ver</i> pelas Ciências Musicais.....	21
1.2 <i>Modos de ver</i> pela História da Arte.....	30
1.3 Fortuna Crítica e <i>Status Questionis</i> : considerações finais.....	39
1.4 Metodologia	40
2. ICONOGRAFIA MUSICAL NA PINTURA RELIGIOSA QUATROCENTISTA E QUINHENTISTA SOBRE MADEIRA: TEMAS E FONTES LITERÁRIAS.....	48
2.1 Iconografia musical: muito breve definição.....	48
2.2 Os temas iconográficos	49
3. PINTURA E MÚSICA EM PORTUGAL DURANTE E ÉPOCA DE QUATROCENTOS QUINHENTOS.....	60
3.1 Os ambientes de Quatrocentos	60
3.2 Os ambientes de Quinhentos.....	63
4. O RECONHECIMENTO DA ICONOGRAFIA MUSICAL VOCAL E INSTRUMENTAL: FONTES E MODELOS	85
4.1. Os intérpretes de <i>música baixa</i> e de <i>música alta</i>	86
4.2 Os Idiofones.....	92
4.3 Os Membranofones.....	98
4.4 Os cordofones	99
4.5. Os aerofones	115
5.6 A Dança	130
CONCLUSÃO	136
BIBLIOGRAFIA.....	143

SIGLAS E ABREVIATURAS

A. - Altura

AA. VV. - Autores vários

act. - activo

ANTT - Arquivo Nacional da Torre do Tombo

AT - Antigo Testamento

atrib. - atribuído

ca. - *circa* (cerca de)

cf. - ver também

CNCDP - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses

coord. - coordenação

DDF/IMC - Divisão de Documentação Fotográfica do IMC

DPHADB - Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja

ed. - edição

FBAUL - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

FCG - Fundação Calouste Gulbenkian

FCSH UNL - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

FCT - Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa

FLUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

FLUP - Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Ibidem - no mesmo lugar

Idem - o mesmo

IMC/MC - Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. / Ministério da Cultura

inv. - inventário

IN-CM - Imprensa Nacional - Casa da Moeda

Jo. - João (São João)

L. - Largura

Lc. - Lucas (São Lucas)

MASF - Museu de Arte Sacra do Funchal

Mc. - Marcos (São Marcos)

ME - Museu de Évora

MGV - Museu de Grão Vasco

mm - milímetros

MM - Museu da Música

MMCR - Museu Municipal Carlos Reis

MMLT - Museu Municipal Leonel Trindade

MNAz - Museu Nacional do Azulejo

MNAA - Museu Nacional de Arte Antiga

MNMC - Museu Nacional Machado de Castro

MNSR - Museu Nacional Soares dos Reis

Mt - Mateus

NG - The National Gallery, Londres

NT - Novo Testamento

n.º - número

p. - página

pp. - páginas

s. l. - *sine loco* (sem local)

séc. - século

sic - tal como no original

op. cit. - obra já citada anteriormente (*opus citatum*)

vol. - volume

(?) - significa que a identificação do instrumento musical levanta dúvidas

CONVENÇÕES

Apesar do cuidado na redacção deste trabalho não excluimos a possibilidade de se verificar uma aproximação às directrizes emanadas pela FLUP para trabalhos científicos, aquelas que, por defeito, seguimos. Salientamos, também, que ao longo do corpo de texto a grafia será actualizada sempre que acharmos conveniente. Relativamente à ‘titulação’ sublinhámos que a pintura quatrocentista e quinhentista portuguesa é uma pintura iconográfica que tem como suporte uma base textual religiosa, ao contrário do que verificamos noutras manifestações artísticas coevas onde confirmamos o recurso a uma base textual mitológica, histórica ou literária. Sendo assim, motivados pela escassez de contratos e inexistência de uma ‘titulação’ dada pelo autor, optamos por assumir nos volumes I e II o «tema/assunto iconográfico» em *itálico*, em substituição de um título anacrónico e desajustado para a época que estudamos.

Introdução

INTRODUÇÃO

Está por fazer um estudo sobre a iconografia musical na pintura portuguesa, luso-flamenga e flamenga e outras com ligações a Portugal como hispano-flamengas, espanholas ou luso-italianas, que contemple, não apenas as colecções de pintura mais escritas e memoriadas, ou seja, aquelas que se encontram nos Museus - instituições ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, responsáveis por conservá-las, salvaguardá-las, difundi-las e expô-las ao público - mas também daquelas que pouco ou nada se acha escrito, por se encontrarem em microespaços de difícil acesso como capelas privadas/colecções particulares, misericórdias, santuários, capelas públicas, oratórios, igrejas paroquiais e suas sacristias. É precisamente esse o objectivo primeiro do nosso estudo: alargar a análise de aspectos musicais na pintura portuguesa, luso-flamenga e, inevitavelmente, na pintura flamenga em Portugal, sobre madeira, desde o mais remoto exemplo encontrado (*ca.* 1415-23) até às tábuas datadas de 1580.

Se do séc. XV localizamos apenas três pinturas com iconografia musical, uma exposta em Santa Croce in Fossabanda, outra no Mosteiro de Arouca, e outra no MNAA, do século XVI, e estabelecendo 1580 como limes temporal, pudemos analisar *in loco* oitenta e duas tábuas. A fixação do limes temporal em 1580 teve mais que ver com questões de ordem prática, pois é notória a proliferação de tábuas com iconografia musical a partir dessa altura (porque também se multiplicam as sobreviventes), do que por vicissitudes políticas, económicas, sociais ou artísticas, que por si só poderiam bastar para justificar esta escolha.

Por fortuna, este limes coincide com uma série de vicissitudes, nomeadamente, a preparação, na década anterior, do novo estatuto social dos pintores através das reformulações de 1572 e das movimentações de 1576, que procuravam para a arte da Pintura um estatuto social mais condigno enquanto *arte liberal*, em oposição às actividades designadas *mecânicas*, originando, assim, uma ruptura com as velhas agremiações corporativas a quem, até então, a classe dos pintores estivera subjugada.

Por outras palavras, expandir a baliza temporal para mais uma década ou duas seria o suficiente para aumentar, em demasia, o volume do *corpus* de pintura. E, por outro lado, reduzir o limes para 1550 não nos permitiria assistir à mudança de gosto assente nas novas correntes italianas com novas escolhas na representação, quer de

aspectos musicais, como instrumentos e notação musical, quer de intérpretes e performances, como adiante se verá.

Definido o microespaço e a cronologia do *corpus* de pintura a têmpera e a óleo sobre madeira entre *ca.* 1415-23, com a *Virgem com o Menino e Anjos* de Álvaro Pires de Évora, e várias outras pinturas cuja datação nos aproxima de 1580, como a *Assunção* de Portalegre ou a *Adoração dos Pastores* de Francisco João no ME, urgia revelar o macroespaço. E se, inicialmente, havíamos definido Portugal como macroespaço para o levantamento em campo do *corpus*, depressa nos apercebemos que pintura houve que atravessou fronteiras (ou por compra, ou por doação, etc.) e se encontra agora na Exposição Permanente do NG, ou nas reservas de um Museu em Durham, ou na igreja do Mosteiro de Santa Croce in Fossabanda. Este rasgar fronteiras permitir-nos-ia revelar paradeiros de pintura, clarificar o paradeiro e o depósito de outras, e dar conta, por infortúnio, do desaparecimento de outras em incêndios e mercados.

Atente-se para o facto de havermos feito o levantamento de pintura quatrocentista e quinhentista no espaço imperial somente a partir de vários trabalhos dados à estampa e o resultado revelou-nos apenas um exemplar com iconografia musical, em Goa. Todavia, estamos conscientes que poderão existir mais exemplos, mas face à impossibilidade de confirmar *in loco* as informações dadas pelo levantamento de arquivo, optamos por não considerar o espaço imperial na presente Dissertação.

Apesar do trabalho em mãos ter como fonte primária matéria-prima da História da Arte, optamos por apresentá-lo ao Departamento de Ciências Musicais porque a nossa formação de base em História da Arte (FLUP), aliada a uma especialização em Conservação e Restauro de Pintura (Camera di Commercio Italiana) aliadas, por sua vez, aos estudos de música (Conservatório de Música do Porto), não nos bastariam para levar a porto desejado a empreitada que havíamos proposto no Plano de Dissertação, cujas fontes secundárias a explorar estavam intimamente ligadas à Musicologia. Havia pela frente todo um trabalho de Paleografia Musical e Organologia nunca explorado na maioria das fontes primárias levantadas e, por tal, foi perceptível, desde logo, a necessidade da devida orientação por um musicólogo rigoroso, conhecedor, sensível ao tema e que vimos na Prof.^a Doutora Maria Adriana Latino que aceitou a sua orientação científica.

Motivados também pelo facto dos aspectos musicais nas análises iconográficas-iconológicas serem, na maioria dos casos, ora ignorados por se apresentarem em planos secundários, ora referidos sem qualquer rigor - predominando nos trabalhos de determinadas áreas as confusões entre charamela e flauta, entre viola e alaúde, e até entre órgão positivo e harpa (!) - urgia colocar à disposição o resultado da observação directa em campo dos aspectos musicais de forma clara e objectiva.

Muito embora os aspectos musicais representados se apresentem maioritariamente em planos secundários, não poucas vezes com problemas na camada cromática (desgastes, destacamentos, repintes), julgamos ser quase sempre possível, com recurso a fontes secundárias, uma aproximação ao instrumento musical que o Mestre ou oficial ou colaborador ali representou. Menos acessível é, como se verá, a representação de notação musical quando não temos em mãos exames de reflectografia de infravermelhos.

Sublinhamos que não é objectivo nosso tentar elaborar um tratado de organologia quatrocentista ou quinhentista português a partir das fontes visuais, mas é objectivo nosso analisar com rigor e minúcia os aspectos musicais figurados contribuindo para que as situações enumeradas nos dois parágrafos anteriores não se voltem a repetir. Não pretendemos aceitar a representação dos instrumentos musicais como uma base científica e *standard* mas disponibilizar ferramentas, para que mais e melhor se analise a pintura sobre madeira em Portugal dando atenção aos aspectos até agora referidos sem rigor ou simplesmente ignorados.

Salientamos igualmente que apesar do trabalho de observação directa das fontes primárias ter sido tão exaustivo quanto nos foi possível, devido ao cuidado que dispensámos a esta etapa, não excluimos a possibilidade de existirem mais tábuas onde figurem aspectos musicais. Todavia, estamos certos que conseguimos reunir um *corpus* significativo, e em número suficiente, que nos permitirá fazer comparações de modo a alcançarmos resultados credíveis quanto às fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura.

A historiografia da arte portuguesa aponta para a existência, em território nacional, de um universo de *ca.* de mil painéis datados entre 1450-1550 e o nosso

levantamento em campo revelou-nos que figuram vários aspectos musicais num n.º muito significativo de painéis, como ilustraremos ao longo deste trabalho.

Importa acrescentar que no que respeita à História da Arte, as atribuições das obras, as reconstituições conjecturais de retábulos de que apresentaremos algumas imagens, as escolas de pintura, a justificação se existiu uma escola de pintura, um Renascimento português, ou a sua verdadeira essência e expressão artística, não será discutido no âmbito do presente trabalho. Por outro lado, no campo das Ciências Musicais, não pretendemos defender um sistema de classificação de instrumentos musicais em detrimento de outro, mas iremos apropriarmo-nos do incompleto sistema de Hornbostel-Sachs porque julgamos ser o mais adequado, claro e conciso, tanto para o Musicólogo, como para o Historiador da Arte.

Em síntese, no primeiro domínio, o da História da Arte, partimos do trabalho de datação e atribuição consensual por parte da historiografia da arte que tem investigado e aprofundado estes assuntos dados à estampa, mas tomando decisões quando não há consenso ou quando a representação dos aspectos musicais nos impede de corroborar com determinada atribuição. Essas decisões serão sempre anotadas e justificadas. Decidimos, por exemplo, excluir a tábuca *Adoração dos Pastores* de Évora de Alcobaça, a *Natividade* do Palácio Nacional de Sintra, a *Adoração dos Pastores* de Santo António da Lourinhã (erradamente datada da primeira metade do séc. XVI e escrita nalguma bibliografia como fazendo parte do desmembrado retábulo que incluía a *Assunção* e *Anunciação* da capela-mor na mesma igreja) por nos afigurarem posteriores a 1580. No segundo domínio, o das Ciências Musicais, face à escassez de trabalhos de terminologia e organologia dados à estampa, no caso português, partimos de vários trabalhos que consideramos mais incisivos e tomamos algumas decisões quanto à terminologia dos instrumentos musicais, que justificaremos quando oportuno. Para melhor sustentar o trabalho, recorreremos, sobretudo, à tratadística quinhentista e a crónicas coetâneas colhendo informações sobre terminologia e contextos de uso úteis para clarificar a identificação (científica) dos aspectos musicais na pintura levantada *in situ*.

Por motivos práticos a Dissertação foi dividida em dois volumes e, apesar de no vol. II apresentarmos o cerne da nossa pesquisa, isto é, a síntese da soma dos resultados obtidos em arquivo com os resultados obtidos em campo e respectiva análise, tivemos que, de acordo com as normas vigentes, designá-lo *Anexos*. Nesse sentido, articulamos a

dissertação em duas áreas de trabalhos: 1. Trabalho de arquivo e análise directa das fontes secundárias (vol. I) como estudo preliminar do inventário do *corpus*; 2. Análise das fontes primárias (vol. II).

Deixamos, infra, uma panorâmica sequencial da subdivisão feita:

Volume I

- 1- Fortuna Crítica e *Status Questionis* à luz da História da Arte e das Ciências Musicais em Portugal, antecedendo o levantamento *in loco*.
- 2- Breve síntese sobre a Metodologia usada para a prossecução dos trabalhos. Esclarecimento relativo ao cuidadoso modo de proceder em cada etapa desde o levantamento de arquivo passando pela observação directa das fontes em campo, voltando ao arquivo para a redacção final. Inclui uma tão breve achega quanto possível sobre o *Método* [Iconográfico e] *Iconológico*, assunto já devidamente esclarecido na obra de Erwin Panofsky e sucedâneos que elaboraram edições críticas sobre os seus métodos.
- 3- Levantamento dos temas iconográficos com presença de aspectos musicais.
- 4- Considerações acerca das Oficinas e Mestres responsáveis pelas representações dos aspectos musicais: Pintura Quatrocentista e Pintura Quinhentista.
- 5- Os aspectos musicais representados. Breve achega sobre os instrumentos musicais representados nos temas iconográficos e a sua classificação geral, na esteira de Hornbostel-Sachs, por idiofones, membranofones, cordofones e aerofones. Consideraremos instrumentos de sinal e de caça como o corno de animal ou sinetas de mão mas, para efeito de inventário, não consideraremos sinos de igrejas, elementos organizadores do quotidiano rural. Outros aspectos musicais como a notação musical serão considerados e a transcrição

será feita, sempre que viável, preferencialmente a partir de reflectografias de infravermelhos.

- 6- Bibliografia. Inclui uma análise cuidada às Dissertações de Mestrado e Teses de Doutoramento, numerosos catálogos de exposições, tratados quinhentistas e seiscentistas de instrumentos musicais, crónicas coevas e bibliografia indirecta como os importantes trabalhos de Colin Slim.

Volume II

- 1- O Inventário do *corpus*. Apresentaremos de forma esquemática o reportório de pinturas constituído por oitenta e cinco pinturas de escola portuguesa, luso-flamenga e flamenga nas colecções de pintura em Portugal, observadas directamente e das quais captamos, sempre que nos foi permitido, imagens de pormenores. Foram seleccionadas imagens gerais e de pormenor, de desenho subjacente e de outros painéis para comparação estilística.

Em síntese, propomo-nos fazer uma análise iconográfica sucinta de oitenta e cinco painéis de temática religiosa, tentando aproximarmo-nos tanto quanto nos for possível, da forma como foi entendida no seu tempo e interpretando os significados intrínsecos que não se confinam apenas a instrumentos musicais – cordofones, aerofones, membranofones e idiofones – mas a notação musical perceptível e imperceptível e cenas de dança.

Através do recurso a fontes secundárias – instrumentos originais, tratadística, gravura, iluminura, paramentos, estandartes, tapeçarias, painéis cerâmicos, escultura, vitral, pintura mural, ourivesaria e literatura - estamos convencidos de poder vir a comprovar os ditos de Walter Wiora (*Komponist und Mitwelt*) corroborado por Walter Salmen (Paderborn, 1926) que discorre, muitas vezes, ao longo da sua obra, relativamente às relações músico-ouvinte que «*the distance between the musician and his listener was usually small*»².

² Cf. Walter SALMEN, *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, Nova Iorque, Pendragon Press, 1983, p. 5.

Capítulo I

O Tema e o Método

1. FORTUNA CRÍTICA E *STATUS QUESTIONIS*: A ICONOGRAFIA MUSICAL NA PINTURA QUATROCENTISTA E QUINHENTISTA EM PORTUGAL AOS OLHOS DA HISTÓRIA DA ARTE E DAS CIÊNCIAS MUSICAIS

1.1 *MODOS DE VER PELAS CIÊNCIAS MUSICAIS*

A investigação sobre as representações visuais figurativas com música referentes à pintura portuguesa quinhentista remonta aos anos 40 do séc. XX e surge pela mão de Mário de Sampaio Ribeiro. Musicólogo, pianista, violoncelista, compositor e crítico musical, Sampaio Ribeiro ficaria encarregue de responder a uma empreitada exclusivamente dedicada ao levantamento dos aspectos musicais representados na pintura portuguesa³.

Encomenda de João Couto⁴, no âmbito da exposição *Primitivos Portugueses*, inaugurada a 11 de Junho de 1940 no novo anexo do MNAA e tendo como objectivo primeiro provar a existência de uma escola portuguesa de pintura, o trabalho visava apresentar o resultado desse levantamento a partir de uma análise às pinturas expostas ao público. Três anos depois o artigo viria a ser publicado pelo Instituto para a Alta Cultura figurando no prelúdio o seguinte: «*uma vez aberta a Exposição, visitei-a em vários dias, sempre com demora e com trinta mil olhos postos em cada quadro, não fosse o demo ser negro e escapar-me, inadvertido, qualquer pormenor, por mais mesquinho que fosse*»⁵.

Estranhamos, no entanto, que o investigador não tenha referido conjuntos expostos ao público em sala acrescentada no piso térreo, como o grande retábulo de Freixo de Espada à Cinta, constituído por dezasseis painéis e um deles, a *Assunção*, repleto de instrumentos musicais, ou o grande painel da Capela do Leão de Alpedrinha constituído por nove painéis e cuja *Assunção*, se encontra, igualmente repleta de instrumentos

³, Mário de Sampaio RIBEIRO, *Aspectos musicais da exposição de "Os Primitivos Portugueses"*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, 1943.

⁴ Então Director do MNAA, actividade que havia de exercer de 1938 a 1962.

⁵ Cf. Mário de Sampaio RIBEIRO, op. cit., 1943, p. 5.

musicais (cf. Vol. II). Assumindo a exclusão do *Inferno*⁶, por um lado por não a considerar obra de oficina portuguesa e, por outro, por não admitir a «buzina» como um instrumento musical, Sampaio Ribeiro apresentaria um inventário-síntese de treze painéis, num universo de *ca.* de seiscentos expostos, numa altura em que a historiografia da arte já apontava (e continua a apontar) um universo de *ca.* de mil painéis, em território nacional, datados entre 1450-1550.

Não podemos avançar sem antes tecer duas notas acerca do volante de um desconhecido tríptico (ou painel de políptico?) designado *S. Pedro*, da colecção de pintura do MNMC⁷ (**Fig. 1**). Sobre este painel o musicólogo escrevia que «[S. Pedro] sustenta na mão esquerda, aberta, um livro onde se vê nitidamente notação negra de cantochão (...) mas com inteira liberdade do pintor»⁸, por outro, e mais adiante, referia que «Em verdade, porém, não é nada; dá apenas ilusão de ser cantochão.»⁹ Deslocamo-nos ao MNMC e notamos que são visíveis, a olho nu, inúmeros repintes na zona do livro aberto e à luz visível parece pouco viável tratar-se de notação musical: nem pelas manchas de cor na camada cromática, nem por comparação estilística com outras representações ligadas ao santo, nem pela leitura de fontes literárias-hagiográficas sobre o santo. Todavia, um exame de reflectografia de infravermelho nessa zona (caso exista desenho subjacente) poderia comprovar o que acabamos de discorrer.

Longe de ser um trabalho exaustivo, até porque o carácter da publicação não o exigia, mas útil e pioneiro, convém repensar num dos problemas intemporais que ressalta da leitura deste trabalho de Sampaio Ribeiro e que tem que ver com questões de terminologia. É urgente, no campo das Ciências Musicais, um trabalho minucioso e exaustivo no sentido de uma revisão e homogeneização da terminologia usada em Portugal relativa a instrumentos musicais, em cada época histórica, urgente para o avanço da investigação em Ciências Musicais e de outras disciplinas, nomeadamente a História da Arte.

⁶ O *Inferno*, painel de predela (?), de ignoto mestre e proveniência, *ca.* 1510-20, n.º inv. 432 Pint. Peça da Exposição Permanente do MNAA.

⁷ Cf., Mário de Sampaio RIBEIRO, op. cit., 1943, p. 7 (painel 78).

⁸ Cf. Idem, *Ibidem*, p. 7.

⁹ Cf. Idem, *Ibidem*, p. 7.



Fig. 1 – S. Pedro (pormenor), Mestres de Ferreirim (atrib.), MNMC, 1.ª metade do séc. XVI.

Depois deste trabalho pioneiro de Sampaio Ribeiro só voltaríamos a encontrar bibliografia directa sobre o assunto que agora nos ocupa, em 1962, aquando da publicação de um pequeno catálogo – considerando onze tábuas do MNAA – por ocasião da Reunião em Lisboa da Comissão Internacional do ICOM para os Museus e Colecções de Instrumentos Musicais¹⁰.

Por este e outros hiatos de tempo no estudo da iconografia musical na pintura quatrocentista e quinhentista em Portugal, decidimos avançar para um levantamento de bibliografia indirecta, ou seja, de documentação que contemplasse capítulos de história da música portuguesa coetânea e onde fosse possível colher breves notas sobre a representação desses aspectos. Demos seguimento a esse levantamento de que apresentamos os resultados infra.

Em 1964 era publicado, pela mão do Ernesto Veiga de Oliveira¹¹, um catálogo dedicado a instrumentos musicais populares portugueses pondo-se em destaque algumas fontes visuais. Uma dessas fontes, uma *Adoração dos Pastores*, de grandes dimensões, do MNAA, em depósito no Instituto de Odivelas, aparecia referida como sendo do séc.

¹⁰ AA. VV., *Temas Musicais nas obras de arte do Museu Nacional de Arte Antiga*, Catálogo da Exposição, Lisboa, MNAA, 1962.

¹¹ Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Lisboa, FCG, 1966 [seguiu-se uma revisão e ampliação de que resultou uma 2.ª ed., Lisboa, 1982, a que utilizaremos neste trabalho].

XVI. Todavia, a plasticidade da obra insere-se num vocabulário *proto-barroco* ou barroco inicial já da 1.^a metade do séc. XVII. Não sendo objectivo nosso atribuir autorias ou datações, este caso parece-nos flagrantemente desmemoriado e, como tal, deixamos duas notas e uma imagem da tábua para futuros estudos.

Exposta no *hall* de entrada do Instituto de Odivelas (Mosteiro de São Dinis e São Bernardo) e em sítio alto, apresenta-se, hoje, com alguns destacamentos e repintes na camada cromática coberta por verniz escurecido que não permite fazer uma leitura iconográfica eficaz. No entanto, não há dúvida que estão representados um conjunto flauta de tamborileiro e tamboril fazendo duo com outro pegureiro que se faz acompanhar por uma viola de arco (**Fig. 2**). Em suma, a datação que julgamos ser posterior não se podia basear na representação destes instrumentos musicais, que figuram na pintura desde as *Cantigas de Santa Maria* mas por questões fundamentalmente estilísticas. Voltaremos a falar deste conjunto na pintura de Francisco de Campos (Terena e Durham)¹².



Fig. 2 – Adoração dos Pastores (pormenor), Mestre desconhecido, MNAA/ em depósito no Instituto de Odivelas, 1.^a metade do séc. XVII.

¹² Por coincidência a pintura atribuída a um ignoto mestre, que julgamos ter uma datação aproximada desta e que se encontra na Capela do Santíssimo, do lado da Epístola, na Igreja de Santo António da Lourinhã, apresenta, igualmente, um tangedor de flauta e tamboril e um cordofone friccionado anacrónico.

Em 1972 era publicado, pelo Centro de Estudos de Arte e Museologia, um estudo relativo ao Retábulo de Santa Auta. Nele constavam dois breves artigos dedicados à iconografia musical de dois painéis que constituem o políptico: «Os instrumentos musicais no Retábulo de Santa Auta» por Manuel Morais e «Os músicos negros do Retábulo de Santa Auta» por Sérgio Guimarães de Andrade¹³.

Corria o ano 1976, ainda antes da criação do Departamento de Musicologia do Instituto Português do Património Cultural, quando, em Março, Humberto d'Ávila tomava diligências na antiga Direcção-Geral do Património Cultural da Secretaria de Estado da Cultura, para que se iniciasse uma campanha de «*Levantamento da Iconografia Musical em Portugal e Registo de Instrumentos*». Essa empreitada havia iniciado através do envio de um Formulário¹⁴ às Juntas Distritais, Câmaras Municipais, Governos Cívicos, Bibliotecas, Arquivos e Museus nas áreas da sua jurisdição ou nas espécies à sua guarda. Através das respostas obtidas aos Formulários que visavam 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, labor, etc.) e, bem assim, dos exemplares de instrumentos musicais com interesse histórico ou artístico*»¹⁵ independentemente da cronologia e com o apoio de equipas multidisciplinares e da própria população. As respostas, que tardaram em chegar, apontavam essencialmente quatro problemas: 1. queixavam-se da falta de apoio da população e aciprestados que seriam os mais aptos a dar respostas rápidas; 2. queixavam-se da falta de verbas para que fosse feito o trabalho de campo (*deslocações, refeições*); 3. pediam verbas para a aquisição de material fotográfico que não tinham; 4. mesmo após o envio de verbas para a prossecução do levantamento em campo, estes eram sistematicamente interrompidos por motivos de doença, de desmotivação e por falta de pessoas na vila capazes de fazer o trabalho¹⁶.

¹³ Cf. AA. VV., *Retábulo de Santa Auta. Estudo de Investigação*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional, Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, Outubro 1972: MORAIS, Manuel, «Os instrumentos 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.

¹⁴ O formulário de levantamento de campo consistia no reenvio de uma tabela (onde constavam os seguintes campos: *Motivo ou Espécie, Forma, Referenciação, Localização Geográfica, Observações*) devidamente preenchida.

¹⁵ MM, *Processos de Iconografia Musical 5.1.3*, 1976.

¹⁶ MM, *Processos de Iconografia Musical 5.1.3*, 1976-78.

Seja como for, esta iniciativa haveria de ter maior ou menor impacto em certas freguesias a avaliar pelas pequenas notícias em jornais locais e da qual destacamos uma saída da mão do P^e. Ângelo Minhava, amigo das artes, dando conta da empreitada e solicitando o apoio dos leitores:

«Louvável iniciativa!

*A Direcção-Geral do Património Cultural vai proceder ao Levantamento da Iconografia Musical em Portugal e Registo de Instrumentos. [negrito do autor] Explicando melhor: Aquela Direcção vai mandar fotografar e registar esculturas, pinturas, gravuras, azulejos, decorações, enfim, tudo que tenha relação com a Arte dos sons, mesmo que seja uma simples iluminura em qualquer livro, nomeadamente nos velhos missais. Há por vezes nas igrejas figuras de **anjos cantores**, [negrito do autor] ou tocando trombeta, festões, ornamentais, gárgulas, capitéis, tímpanos, tábuas pintadas a óleo, órgãos ou harmónicos antigos que interessam, pelo aspecto cultural. Ainda que mais raramente, também aparecem em capelas e casas particulares, bibliotecas, arquivos, museus, etc. ... Se os prezados leitores quiserem ter a gentileza de colaborar nesta louvável iniciativa, poderão endereçar as notas e referências colhidas à Redacção deste semanário (...)*¹⁷.

Em síntese, com a excepção de uns poucos levantamentos exaustivos nalguns museus estatais como o MNAA ou o Museu de Lamego¹⁸, os resultados gerais compilados foram magros de informação. O formulário enviado consistia numa tabela com apenas cinco campos, e nem sempre vinham preenchidos mais de dois. Desse levantamento são raras as referências a pintura quatrocentista e quinhentista sobre madeira, com a excepção das do MNAA, pelo que apenas nos pudemos servir dessa iniciativa como *status questionis*.

¹⁷ Jornal *Voz de Trás-os-Montes*, 30 de Abril de 1976. Este interesse não foi, pelo quanto nos foi possível pesquisar, geral. A motivação por parte do Monsenhor Ângelo Minhava, na altura Padre, um autodidacta muito íntimo da arte dos sons, autor do Cancioneiro de Mondim, do Cancioneiro de Montalegre, entre muitos outros, e fundador de várias tunas e orfeões foi, tanto quanto pudemos descobrir, singular.

¹⁸ O levantamento foi exaustivo apenas na cidade de Lisboa, sobretudo no levantamento da escultura, arquitectura, azulejaria, iluminura, sendo inclusive contratado para o efeito um fotógrafo profissional, António Augusto Marques de Almeida e no MNAA onde a documentação aponta José Pessoa como o autor do registo fotográfico. Fora da cidade de Lisboa houve, tanto quanto se sabe, um trabalho exaustivo na Casa-Museu Dr. Fernando de Castro, no MNSR, no Museu de Lamego, ME, Museu José Malhoa, MNMC. As referências a pintura são parcas relativamente ao séc. XV e XVI e não saem nunca do âmbito dos museus.

De acordo com o levantamento em arquivo teríamos um novo hiato até 1985, altura em que João Palma-Ferreira (1931-1989), então director do Instituto Português do Património Cultural, veio confirmar a parceria do Departamento de Musicologia daquele Instituto com os alunos de Ciências Musicais da FCSH UNL, no levantamento de espécimes de iconografia musical em Portugal¹⁹. Esse Departamento vinha propor, em 1989, em carta ao Gabinete da Presidência, no seguimento dos trabalhos acordados em 1985, «a publicação, pelo seu Gabinete de Iconografia Musical, dum estudo sobre iconografia musical na época dos Descobrimentos»²⁰. A proposta não fora aceite ou não chegara, pelo menos, a ser concretizada nos moldes solicitados.

Em Janeiro-Março de 1987 vinha a lume, no Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical, um artigo²¹ de Isabel Freire de Andrade intitulado «Levantamento da iconografia musical (1976-1986)» e onde em menos de duas páginas se apresentava um resumo das medidas que haviam sido tomadas, desde Março de 1976, pelo Inspector-Chefe Humberto d'Ávila. Relativamente às respostas obtidas por parte das entidades já supracitadas (Bibliotecas, Museus, ...) e a que haviam sido enviadas solicitações, Isabel Freire de Andrade resume-as a cinco tipos: 1 - algumas entidades desconheciam por completo qualquer espécie iconográfica; 2 - algumas entidades reclamavam mão-de-obra para fazer esse levantamento; 3 - outras encaminhavam para centros de documentação da região; 4 - outras ainda encaminhavam o inquérito com algumas informações de que tinham conhecimento existir; 5- por fim, alguns museus haviam de colaborar com a iniciativa. 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.

Em Abril desse ano apresentava-se, no âmbito do *V Encontro Nacional de Musicologia* na FCG, uma comunicação conjunta de Bernardo Azevedo Gomes e Maria

¹⁹ MM, *Processos de Iconografia Musical*, 13 de Novembro de 1985.

²⁰ MM, *Processos de Iconografia Musical*, 10 de Janeiro de 1989.

²¹ Cf. Isabel Freire de ANDRADE, «Levantamento da Iconografia Musical (1976-1986)», in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n.º 52, Janeiro/Março 1987, Lisboa, pp. 60-61. Nesse mesmo *Boletim* também a própria Maria Adriana Latino apresentava «A representação de instrumentos musicais em alguns presépios portugueses do séc. XVIII», pp. 62-63, apontando preocupações metodológicas de estudo que seguimos: «(...) não desejando trabalhar sobre reproduções [de reproduções](...)».

José Borges direccionada para a iconografia musical na iluminura²², algumas das prováveis fontes usadas nas oficinas de pintura.

Em 1988, na primeira edição de *Instrumentos Musicais*²³, Luís Henriques dedicava alguns importantes parágrafos à iconografia musical mencionando alguma pintura ocidental quinhentista sem, no entanto, se dirigir aos espécimes na pintura sobre madeira em Portugal.

Um ano depois, Manuel Pedro Ferreira escrevia «Os Instrumentos Musicais no Túmulo de D. Inês de Castro»²⁴, numa homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira, lançando pistas para o reconhecimento das raízes dos instrumentos musicais. No mesmo ano, Ana Isabel Gaio apresentava um trabalho sobre aspectos musicais em duas tábuas da *Assunção* (MNAA e Setúbal)²⁵.

Maria do Amparo Monteiro²⁶ defendia, em 1991, a primeira tese sobre iconografia musical em Portugal. Tratava-se de um estudo pioneiro dos aspectos musicais visíveis em diversas manifestações artísticas na cidade de Coimbra, com larga cronologia sem, no entanto, dar destaque à pintura nórdica proveniente do Mosteiro de Celas e que hoje, à excepção de uma tábua, se encontra no MNMC.

²² Bernardo Azevedo GOMES e Maria José BORGES, «As representações musicais nos códices de *Leitura Nova*: elementos para o estudo da prática musical e seu contexto ideológico na Corte portuguesa de Quinhentos», in *V Encontro Nacional de Musicologia*, Lisboa, FCG, Abril de 1987.

²³ Luís HENRIQUE, *Instrumentos Musicais*, Lisboa, FCG, 1988. [Ao longo do presente trabalho seguimos a 4.^a ed. revista e aumentada, de 2004].

²⁴ Cf. Manuel Pedro FERREIRA, «Os Instrumentos Musicais no Túmulo de D. Inês de Castro», in *Estudos em Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1989, pp.167-186; Idem, «As raízes medievais dos instrumentos musicais europeus», in *Fábricas de Sons: Instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX*, Lisboa, Electa / Museu da Música, 1994, pp. 33-40. Sobre este tema cf., Sérgio Guimarães de ANDRADE (comissário), «Música no século XV – Os Instrumentos Musicais representados no Mosteiro da Batalha», Catálogo da Exposição, 1982; Luís Correia de SOUSA, *Iconografia musical na arte da Idade Média em Portugal*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH UNL, 2003.

²⁵ Cf. Ana Isabel GAIO, «Aproximação iconográfico-musical dos painéis marianos atribuídos à Oficina do Mestre de 1515», in *Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a Sua Época*, 5 volumes, Universidade do Porto, CNCDP, 1989, 4.º vol., pp. 251-258.

²⁶ Maria do Amparo MONTEIRO, *A iconografia musical na cidade de Coimbra*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992.

Em 1999, Maria Helena Ferraz Trindade, directora do Museu da Música, coordenava a Exposição Temporária *Arte e Música. Iconografia Musical na Pintura do séc. XV ao séc. XX* onde haviam sido expostos cinco painéis dos séculos XV e XVI, e do âmbito da qual se haveria de publicar um catálogo²⁷.

No no seguinte, fundava-se o Núcleo de Iconografia Musical no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM, por sua vez, criado em 1997) com o objectivo de estudar as fontes portuguesas de iconografia musical e que resultou, em 2003, num trabalho intitulado «Images of Music – A Cultural Heritage» e que viria a ser publicado em 2006. Para figurar neste trabalho de âmbito internacional haviam sido seleccionadas algumas das pinturas quinhentistas mais escritas e memoriadas pela historiografia de arte portuguesa.

Em 2009, João Mateus publicava um pequeno mas útil artigo intitulado «Corneta...um raio de sol que atravessa as trevas...»²⁸, apontando caminhos para o estudo destes instrumentos de sopro e destacando espécimes de iconografia musical em Portugal.

Em 2010, realizou-se o 1.º Curso de Iconografia Musical/Musical Iconography Lab²⁹, com intervenções pontuais sobre a arte portuguesa da época medieval e moderna direccionada, sobretudo, para a iluminura e a ourivesaria. Nesse ano, João Louro defendia uma dissertação onde analisava os aspectos musicais visíveis da Custódia de Belém e os hipotéticos em falta através da análise das relações de reciprocidade entre o teatro vicentino e as artes plásticas coevas, na esteira de Dagoberto Markl, João Nuno Sales Machado ou Maria José Palla³⁰. Ainda nesse ano, Isabel Monteiro defendia a dissertação intitulada *Instrumentos e instrumentistas de sopro no século XVI*

²⁷ Maria Helena Ferraz TRINDADE (coordenação editorial), *Arte e Música. Iconografia Musical na Pintura do séc. XV ao séc. XX*, Catálogo da Exposição, Lisboa, MM/Instituto Português de Museus, 1999.

²⁸ Cf. João MATEUS, «Corneta...um raio de sol que atravessa as trevas...», in João Pancada CORREIA (d direcção), *A Arte do Ofício*, n.º 7, 2009, pp. 7-11.

²⁹ Decorreu na FCSH UNL entre os dias 12 e 16 de Julho de 2010.

³⁰ João Pedro Romão LOURO, *A Iconografia Musical da Custódia de Belém*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais - Musicologia Histórica, FCSH UNL, 2010.

*português*³¹, contribuindo para uma clarificação de terminologia e levantamento de literatura quinhentista sobre instrumentos de sopro.

Em suma, como se pôde verificar, à exceção do primeiro artigo-catálogo de 1940 de Sampaio Ribeiro, que seja do nosso conhecimento não houve, no âmbito das Ciências Musicais, mais nenhum trabalho dedicado à iconografia musical na pintura quatrocentista e quinhentista sobre madeira. Vejamos, de seguida, a fortuna crítica, no âmbito da História da Arte.

1.2 MODOS DE VER PELA HISTÓRIA DA ARTE

A fortuna crítica relativa ao estudo da iconografia musical na pintura quatrocentista e quinhentista é, como se viu, escassa no âmbito das Ciências Musicais. Por tal, urgiu fazer o mesmo percurso mas agora no âmbito da História da Arte, ou seja, no campo da história da pintura quatrocentista e quinhentista, ainda que, os aspectos musicais sejam muitas vezes relevados ou referidos sem rigor. Se no âmbito das Ciências Musicais os trabalhos foram pontuais mas específicos, no caso da História da Arte, os apontamentos relativos à iconografia musical confundem-se na descrição, salvo algumas exceções de que tivemos o cuidado de tomar nota. Optamos, desta vez, por não enumerar a fortuna por ordem cronológica ascendente, mas por autor. Optamos também por referir os inestimáveis contributos de personalidades como Joaquim de Vasconcelos ou Francisco de Sousa Viterbo no âmbito da História da Arte, porque deles recorreremos a uma vasta bibliografia, apesar dos reconhecidos contributos para as Ciências Musicais.

No âmbito do estudo da história da pintura quinhentista, o primeiro nome que nos surge é o de Francisco de Holanda³² seguido, após um hiato de mais de um séc., por

³¹ Maria Isabel Lopes MONTEIRO, *Instrumentos e instrumentistas de sopro no século XVI português*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica, FCSH UNL, 2010.

³² Francisco de HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, IN-CM, 1983. Concluída em 1548 e somente publicada, em português e na íntegra, em 1918, por Joaquim de Vasconcelos. Neste trabalho Francisco de Holanda menciona alguns notáveis artistas do seu tempo.

Félix da Costa (1639-1712) de quem destacamos uma obra póstuma intitulada *The Antiquity of the Art of Painting*³³.

Interessados na arte do Renascimento estiveram José da Cunha Taborda como nos comprova a lista que organizou de artistas portugueses³⁴, o artista Cyrillo Wolkmar Machado³⁵, de acordo com as memórias relativas a pintores portugueses que incluem os conhecidos exageros de atribuições a Grão Vasco, e o conde polaco Athanasius Raczyński³⁶, que por cá permaneceu entre 1842 e 1845, e que veio desmitificar as múltiplas atribuições que haviam sido feitas ao pintor Vasco Fernandes.

Joaquim de Vasconcelos, historiador de arte e musicólogo³⁷, apelidado “pai” da História da Arte portuguesa, deixou-nos um precioso ensaio sobre Albrecht Dürer e a sua influência na Península Ibérica³⁸ na medida em que levantou questões relativas ao uso e circulação de gravuras como uma das fontes usadas nas oficinas de pintura portuguesas³⁹, capital para o trabalho que agora desenvolvemos.

Sousa Viterbo, historiador, investigador, médico, arqueólogo, poeta, apoiado no positivismo, evidenciou importante documentação relativa a contratos de pintura dos

³³ Félix da COSTA, *The Antiquity of the Art of Painting*, tradução, introdução e notas de Georges Kubler, New Heaven, Yale, 1967.

³⁴ Angelo PRUNETTI, *Regras da Arte da Pintura [...] Acresce memória dos mais famosos pintores portugueses, e dos melhores quadros seus que escrevia o traductor José da Cunha Taborda*, Coimbra, Imprensa da Universidade, [1815] 1922.

³⁵ Cyrillo Wolkmar MACHADO, *Collecções de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*, Lisboa, 1823.

³⁶ Athanasius RACZYNSKI, *Les arts en Portugal – Lettres adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnée de documents*, Paris, 1846.

³⁷ Joaquim de VASCONCELOS, *Os músicos portugueses: biografia-bibliografia*, 2 volumes, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870. A ele devemos entre outras coisas a descoberta, em Viena de Áustria, em 1871, do retrato de D. João I e a identificação, em 1895, das seis tábuas atribuídas a Nuno Gonçalves.

³⁸ Idem, *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1877 [Consultamos a 2.ª ed., revista e aumentada, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929.]. Sobre a influência da gravura de Dürer na pintura portuguesa cf. também Dagoberto MARKL, «Duas gravuras de Albrecht Dürer no painel «Jesus em casa de Marta e Maria» atribuído a Vasco Fernandes: Breve achega ao estudo da influência alemã na pintura portuguesa do século», in *Beira Alta*, Viseu, XLIII/3, 1984, pp. 325-334.

³⁹ Idem, *Arte religiosa em Portugal*, 2 volumes, Porto, Tipografia de M. J. da Silva Teixeira, 1914-1918; Idem, *A pintura portuguesa nos séculos XV e XVI*, Porto, Oficina Tipográfica de João Eduardo Alves, 1881; Idem, *Historia da arte em Portugal*, Porto, Tip. Elzeviriana, 1883.

séculos XV e XVI, para além daquela relativa à história da música quinhentista portuguesa⁴⁰. Da mesma escola, Vergílio Correia⁴¹ revelar-nos-ia diversos aspectos biográficos e historiográficos de artistas e suas obras, bem como a relação entre o comitente – artista para a definição do programa iconográfico e das boas matérias-primas que dignificam o pintor.

Num âmbito extra Portugal surgiram várias publicações onde colhemos pequenas notas sobre a iconografia na pintura portuguesa, nomeadamente, pela mão de Karl Justi que, em 1888, publica *Die portugiesische Malerei des XVI Jahrhunderts* ou mais tarde, em 1911, *La Renaissance en Espagne et au Portugal*, por Émile Bertaux.

O ano da implantação da República ficaria culturalmente marcado pela criação da *Comissão de Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal*, constituída por Ramalho Ortigão, Manuel de Macedo, Luciano Freire, José de Figueiredo e D. José Pessanha. Interessada na divulgação, conservação e restauro de pintura, seriam tomadas medidas, algumas decisoras pelo estado a que chegaram algumas pinturas aos dias de hoje. Neste seguimento, em 1911, José de Figueiredo, então director do Museu das Janelas Verdes, mandava instalar uma oficina de restauro no MNAA convidando Luciano Freire para se ocupar da beneficiação e restauro das obras de arte em depósito no Museu e do qual resultaram restauros reversíveis e irreversíveis.

Em 1940 realizava-se a Exposição *Primitivos Portugueses*, no novo Anexo do MNAA. A exposição organizada por Reynaldo dos Santos resultou na publicação de obra sua⁴² e num inédito de Maria José Mendonça⁴³ que tivemos oportunidade de

⁴⁰ Para documentação relativa a contratos de pintura cf. Francisco de Sousa VITERBO, *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, Tipografia da Academia Real das Ciências de Lisboa, 1903. Para documentação relativa a história da música cf. do mesmo autor «O Rei dos Charamelas e os Charamelas-móres», in *Separata da Arte Musical*, Lisboa, Typografia J. F. Pinheiro, 1912; Idem, *Os mestres da Cappela Real nos reinados de D. João III e D. Sebastião*, Lisboa, Typographia Calçada do Cabra 7, 1906; Idem, *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.

⁴¹ Cf., por exemplo, Vergílio CORREIA, *Pintores Portugueses no século XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928.

⁴² Reynaldo dos SANTOS, *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*, 3.ª ed., Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, [1940] 1958. Cf., também, Reynaldo dos SANTOS, *Álvaro Pires d'Évora. Pintor quatrocentista em Itália*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1922; Idem, *Oito Séculos de Arte*

consultar na Biblioteca do MNAA. Para esta exposição foram realizados vários estudos laboratoriais e restauros, abrindo-se, inclusivamente, uma sala no piso térreo destinada às últimas obras seleccionadas e onde figurava o conjunto da Capela do Leão (Alpedrinha) e os painéis de Freixo de Espada à Cinta. Reynaldo dos Santos, um dos promotores na internacionalização da arte portuguesa, já antes (1922) fora responsável por um inestimável trabalho de campo relatando a viagem que fizera a Pisa para ver a pintura de Álvaro Pires de Évora para além de inestimável a publicação dos primeiros volumes do *Inventário Artístico de Portugal* com o Professor à frente da Academia Nacional de Belas Artes, a partir de 1948.

Ainda no início da década de 40 do séc. XX, Aarão de Lacerda (1890-1947) havia publicado o primeiro vol. da *História da Arte em Portugal*. O segundo volume, dedicado aos séculos XV e XVI, contava com a colaboração de Mário Chicó.

Luís Reis-Santos (1898-1967) seria responsável por uma nova leitura da pintura, a partir do momento que recorre à radiografia, luz rasante e raios infra-vermelhos, com o apoio de médicos radiologistas⁴⁴ (Porto, 1934) para analisar a pintura antiga devendo-se a ele vasta bibliografia sobre arte portuguesa e flamenga⁴⁵. Esta nova era da historiografia da arte portuguesa foi seguida por outros historiadores como Adriano de Gusmão⁴⁶, Armando Vieira dos Santos e Flávio Gonçalves⁴⁷. É também este historiador que idealiza a Exposição Temporária dedicada aos *Mestres de Sardoal e Abrantes* que veio a realizar-se em 1970-71 e em cujo catálogo se encontra uma suposta imagem de

Portuguesa. História e Espírito, Lisboa, Editorial Notícias/Imprensa Nacional de Publicidade, [1968-73] (edição póstuma terminada por sua mulher Irene Quilhó).

⁴³ Maria José de MENDONÇA, *Catálogo Inédito da Exposição dos Primitivos Portugueses*, texto policopiado, Lisboa, MNAA, 1940.

⁴⁴ Neste seguimento João Couto com o apoio do físico Prof. Manuel Valadares, apetrechava, em 1936, com equipamento laboratorial o *atelier* de restauro do MNAA que passaria a designar-se Laboratório para o Exame das Obras de Arte instalado que estava nas dependências do Convento de S. Francisco, em Lisboa. Mais tarde, unindo-se a José de Figueiredo, Manuel Valadares e Fernando Mardel mandava edificar a casa do Instituto para Exame e Restauro de Obras de Arte (1938-40), inicialmente dedicada somente à pintura, vindo mais tarde a albergar peças de mobiliário, têxteis, arquivo e documentação.

⁴⁵ Luís REIS-SANTOS, *Obras-primas da pintura flamenga em Portugal*, Lisboa, 1953.

⁴⁶ Adriano de GUSMÃO, *Ensaios de Arte e Crítica* (colectânea póstuma, organizada por Vítor Serrão e Dagoberto Markl), ed. Vega, Lisboa, 2003.

⁴⁷ Flávio GONÇALVES, *História da Arte: Iconografia e Crítica*, Lisboa, IN-CM, 1990.

uma pintura da coleção de Luís Sangreman Proença, atribuída a Gregório Lopes. Segundo os proprietários da peça original em madeira, esteve nessa Exposição de 1970-71 uma cópia em tela, hoje também numa outra coleção particular.

É também durante a década de setenta que Dagoberto Markl apresenta um estudo do tríptico de Bosch introduzindo o Método Iconológico de Panofsky⁴⁸ em Portugal, quase três décadas depois da primeira edição dos *Estudos de Iconologia*⁴⁹. Também a Markl se deve a publicação, durante os anos 80, de importantes estudos sobre a utilização da gravura na pintura portuguesa do Renascimento⁵⁰ e iluminura⁵¹ e a relação da pintura quinhentista com o teatro⁵². A partir daqui vários são os autores que apresentarão estudos relacionando as artes plásticas, o teatro e a sociedade⁵³, alguns defendendo a influência do teatro sobre a pintura (George Kernodle) e outros, porém, defendendo o oposto (Émile Mâle, Gustave Cohen).

No ano 1973 surgia a primeira tese académica sobre pintura quinhentista por Margarida Calado⁵⁴. Curiosamente nesta monografia sobre Gregório Lopes não aparece

⁴⁸ Cf. Dagoberto MARKL, «O tríptico das Tentações de Santo Antão de Jerónimo Bosch. Um ensaio de interpretação iconológica», in *Ocidente*, Vol. 84, Maio 1973, pp. 329- 356; Idem, «As Tentações de Santo Antão», in *As Tentações de Bosch ou o Eterno Retorno*, Lisboa, MNAA, 1994.

⁴⁹ Erwin PANOFSKY, *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*, 2.^a ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1995.

⁵⁰ Cf. Dagoberto MARKL, «Duas gravuras de Albrecht Dürer no painel «Jesus em casa de Marta e Maria» atribuído a Vasco Fernandes: Breve achega ao estudo da influência alemã na pintura portuguesa do século», in *Beira Alta*, Viseu, XLIII/3, 1984, pp. 325-334.

⁵¹ Idem, *Livro de Horas dito de D. Manuel* (Estudo introdutório), Lisboa, IN-CM, 1983.

⁵² Cf. Idem, «O Julgamento das Almas», in [Revista] *Prelo*, n.º1, 1.^a ed., Lisboa, IN-CM, pp. 85-104; Idem, «As fontes iconográficas da obra de Gil Vicente», in Separata da *Revista Portuguesa de História do Livro*, n.º 11, 2004.

⁵³ Cf. Paulo PEREIRA, «Gil Vicente e a contaminação das artes», in *Actas do colóquio sobre Gil Vicente, teatro na Cornucópia*, 1988, Lisboa, Ministério da Educação, 1992, pp. 101-137; Maria José PALLA, «Gil Vicente e as artes plásticas», in *Encontros interdisciplinares, Identidade, Tradução e Memória*, Lisboa 23-27 de Outubro de 1995, Lisboa, FCSH UNL, 1996, pp. 281-297; João Nuno Sales MACHADO, *A imagem do teatro. Iconografia do teatro de Gil Vicente. Leitura de “Breve Sumário da História de Deus”*, Dissertação de Mestrado em Estudos do Teatro, FLUL, 2002.

⁵⁴ Margarida CALADO, *Gregório Lopes. Revisão da obra do pintor régio e a sua integração na corrente maneirista*, Dissertação de Licenciatura em História, FLUL, 1973. Achamos curioso que a autora não tenha mencionado a *Natividade* de Gregório Lopes (atrib.) que aparecia quer no *Inventário Artístico de*

referida a tábua da colecção Sangreman Proença atribuída ao pintor régio quer por Túlio Alberto da Rocha Espanca (1966), quer no Catálogo da Exposição em Abrantes (1970-71). Também 1999 ficaria marcado pelo Seminário Internacional dedicado a este pintor, *Estudo da pintura portuguesa – oficina de Gregório Lopes*, mencionando-se o paradeiro desconhecido da tábua da antiga colecção. Em 2002, Maria Amélia Casanova⁵⁵ revisitava o pintor régio de D. Manuel e D. João III aprofundando a sua obra em Tomar, incluindo a da igreja de S. João Baptista, onde se encontra exposta uma pintura de assunto hagiográfico onde figuram moços de coro e cantores que delimitam um espaço de culto.

A primeira dissertação sobre pintura luso-flamenga surgia em 1983 pela mão de Maria Macedo de Oliveira Soares⁵⁶. O assunto seria retomado, em 2008, por Maria Teresa Desterro⁵⁷ numa tese doutoral dedicada a Francisco de Campos.

Recorremos à obra de Pedro Dias, sobretudo, ao IV vol. da *História da Arte em Portugal*, das edições Alfa (1986-87), pelas referências a painéis quatrocentistas, interessando-nos, sobretudo, as referências ao conjunto de Arouca (sobre os quais o autor já havia publicado uma pequena monografia, em 1980)⁵⁸.

Portugal, Évora, por Túlio Espanca, em 1966, quer no Catálogo da Exposição de Abrantes, em 1970-71. Em ambas as referidas publicações se menciona a atribuição e apresentam imagens a preto e branco.

⁵⁵ Maria Amélia CASANOVA, *As pinturas de Gregório Lopes em Tomar sob o mecenato de Frei António de Lisboa*, Dissertação de Mestrado pelo Departamento de História – Instituto de História da Arte, FLUL, 2002.

⁵⁶ Maria Macedo de Oliveira SOARES, *A oficina de Frei Carlos*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH UNL, 1983.

⁵⁷ Maria Teresa Ribeiro Pereira DESTERRO, *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera entre Flandres, Espanha e Portugal*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Departamento de História, FLUL, Lisboa, 2008. Cf. da mesma autora «O pintor maneirista Francisco de Campos (act. 1535-1580): influências e originalidades», in *Largo Tempo do Renascimento - Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Ed. Caleidoscópio, 2008.

⁵⁸ Pedro DIAS, «O Gótico», in *História da Arte em Portugal*, IV vol., Lisboa, Publicações Alfa, 1986; Idem, *O Mosteiro de Arouca*, Coimbra, Edições Portuguesas de Arte e Turismo, Lda., 1980.

O início da década de 90 do séc. XX ficaria marcado pela edição de dois importantes contributos para o reconhecimento das relações artísticas de Portugal⁵⁹. E seriam defendidas uma mão cheia de estimáveis teses sobre pintura quinhentista, nomeadamente, a de José Carlos da Cruz Teixeira⁶⁰, Cecília Granja⁶¹, Manuel Batoréo⁶² (que assenta grande parte do seu estudo no recurso às técnicas laboratoriais como reflectografias, incidência de luz rasante, etc.), Isabel Policarpo⁶³ e Joaquim Oliveira Caetano⁶⁴. Manuel Batoréo continuaria o trabalho com um estudo doutoral estabelecendo a ligação profunda entre a pintura e a gravura ao nível do processo criativo, trabalhos que consultamos com todo o cuidado.

Dalila Rodrigues ocupar-se-ia da vida e obra de Grão Vasco apresentando, em 2000, uma tese doutoral sobre o pintor, e uma revisão, em 2007⁶⁵; a historiadora de arte não incluiu a *Virgem com o Menino e Anjos Músicos* de Aldeia Viçosa, porque a considera de Gaspar Vaz.

⁵⁹ AA. VV., *Portugal et Flandre*, Catálogo da Exposição, Bruxelas, Europalia - Portugal, 1991; DIAS, Pedro e VANDEVIVERE, Ignace (comissários), *Feitorias: L'art au Portugal au temps des Grandes Découvertes (fin XIV e siècle jusqu'à 1548)*, Lisboa, Europalia, 1991.

⁶⁰ José Carlos da Cruz TEIXEIRA, *A pintura portuguesa do Renascimento – Ensaio de caracterização*, Tese de Doutoramento em História da Arte, FCSH UNL, 1991.

⁶¹ Cecília GRANJA, *As representações do fantástico na pintura portuguesa do século XVI: demónios, monstros e dragões*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, FLUL, 1992.

⁶² Manuel BATORÉO, *A pintura do Mestre da Lourinhã. As tábuas do Mosteiro da Berlenga na evolução de uma oficina*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, FLUL, 1995. Cf. do mesmo autor, *Moda, Modelo, Molde. A Gravura na Pintura Portuguesa do Renascimento (c. 1500-1540)*, Tese de Doutoramento em História da Arte, FLUL, 2005.

⁶³ Isabel Ponce POLICARPO, *Gregório Lopes e a “ut pictura architectura”: os fundos arquitectónicos na pintura do Renascimento português*, Dissertação de Mestrado História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.

⁶⁴ Joaquim Oliveira CAETANO, *O que Janus via: Rumos e cenários da pintura portuguesa (1535-1570)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH UNL, 1996.

⁶⁵ Dalila RODRIGUES, *Modos de Expressão na pintura portuguesa: o processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000; Idem, *Grão Vasco*, Lisboa, Alêtheia Editores, 2007. Anteriormente havia sido defendida uma tese doutoral, em Louvain, sobre a pintura de Viseu, cf. Luís Manuel TEIXEIRA, *O retábulo Manuelino do Altar-mor da Catedral de Viseu*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Institut Supérieur d'Archeologie et d'Histoire de l'Art da Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 1989.

Fernando António Baptista Pereira⁶⁶ avançava, em 2001, com um importante contributo ao propor várias reconstituições retabulares a partir de *histórias* de devoção. Tomamos nota destas reconstituições que mencionaremos no vol. II. Ao Professor se devem outros estimáveis contributos para a história da pintura quinhentista⁶⁷, inclusive na Madeira. O arquipélago contaria com os estudos de Cayolla Zagalo e mais recentemente com a tese doutoral de Isabel Santa Clara⁶⁸ sobre a pintura maneirista na Madeira e quatro anos depois com um breve artigo sobre iconografia musical incluído em *A Madeira e a Música*⁶⁹.

Luís Alberto Casimiro⁷⁰ defendia, em 2005, a sua Tese doutoral sobre o tema iconográfico da *Anunciação* incidindo numa leitura de ordem geométrica da pintura, sem precedentes na historiografia da arte portuguesa, inserindo no reportório a única Anunciação quinhentista localizada com iconografia musical (sabendo-se da existência de pelo menos mais uma numa colecção particular, vendida por uma leiloeira no Porto, na década de oitenta do séc. XX).

Durante cerca de dezasseis anos (1986-2002), e por iniciativa da CNCDP, foram apresentadas várias exposições e publicados diversos catálogos e estudos científicos relacionados com pintura quinhentista sobre madeira. Destacamos quatro desses estudos

⁶⁶ Fernando António Baptista PEREIRA, *Imagens e histórias de devoção: Espaço, tempo e narrativa na pintura portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, FBAUL, 2001.

⁶⁷ Idem, *Arte Portuguesa da Época dos Descobrimentos*, Lisboa, CTT, 1996; Idem (coord.), *Francisco Henriques. Um Pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*, Lisboa e Évora, CNCDP, 1997. Como co-autor fez um importante levantamento sobre a pintura portuguesa e luso-flamenga na madeira: cf. Fernando António Baptista PEREIRA e Luiza CLODE, *Arte Flamenga*, Funchal, Edicarte, 1997; em colaboração com Dagoberto Markl foi responsável ainda pelo estudo designado «O Renascimento», in *História da Arte em Portugal*, vol. 6, Lisboa, Ed. Alfa, 1986.

⁶⁸ Maria Isabel da Câmara Santa Clara Gomes PESTANA, *Das coisas visíveis às invisíveis. Contributos para o estudo da pintura Maneirista na Ilha da Madeira (1540-1620)*, Tese de Doutoramento em História da Arte da Época Moderna, Universidade da Madeira, 2004.

⁶⁹ Idem, «Olhar a Música. Uma perspectiva sobre a iconografia musical na Madeira», in MORAIS, Manuel (coord.), *A Madeira e a Música. Estudos (c.1508-c.1974)*, Funchal, ed. Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”, 2008.

⁷⁰ Luís Alberto Esteves dos Santos CASIMIRO, *A Anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550): análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*, 2 volumes, Tese de Doutoramento no ramo do Conhecimento em História da Arte, FLUP, 2004.

pela importância que desempenharam para o levantamento do nosso *corpus*: o já referido *No tempo das Feitorias; Grão Vasco e a pintura Europeia do Renascimento*⁷¹; *El arte en la Época del Tratado de Tordesillas; Álvaro Pires de Évora. Um pintor português na Itália do Quattrocento*⁷². No âmbito da CNCDP devemos sublinhar, ainda, o importante papel da Revista *Oceanus*.

Em 2008 apresentava-se, no MNAA, uma Exposição Temporária com o resultado de um trabalho multidisciplinar (2003-2008) sobre o Retábulo de Évora⁷³ acabando por ter lugar uma conferência sobre um *olhar de perto* os aspectos musicais representados em *Nossa Senhora da Glória* e que, por infortúnio, não foram publicadas as Actas.

A 11 de Novembro de 2010, no MNAA, e a 18 de Novembro de 2010, no ME, inaugurava-se, sete décadas depois, a Exposição Temporária *Primitivos Portugueses 1450-1550. O século de Nuno Gonçalves* comissariada por José Alberto Seabra Carvalho e co-comissariada por Joaquim Oliveira Caetano, da qual resultou um catálogo⁷⁴, uma série de conferências⁷⁵ e um Congresso Internacional no ME⁷⁶.

Durante o corrente ano, Luís Correia de Sousa defendeu a tese doutoral intitulada *Speculum Musicae: Iconografia Musical na Arte do Final da Idade Média em Portugal*⁷⁷, fazendo uma abordagem geral às várias manifestações artísticas coetâneas e apresentando, quanto à pintura, resultados da análise iconográfica de algumas pinturas das colecções do MNAA, MNAz e MM.

⁷¹ AA. VV., *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, Palácio da Ajuda, 17 de Março a 10 de Junho 1992.

⁷² Álvaro Pires de Évora. *Um pintor português na Itália do Quattrocento*, Lisboa, CNCDP, 1994.

⁷³ AA. VV., *Olhar de Perto. Os Primitivos Flamengos do Museu de Évora*, Lisboa, MNAA/IMC/ME, 27 de Fevereiro a 20 de Abril de 2008.

⁷⁴ AA. VV., *Primitivos Portugueses 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*, Catálogo da Exposição, 11 de Novembro/18 de Novembro de 2010-23 de Abril de 2011, Lisboa, MNAA/IMC, Athena, 2010.

⁷⁵ Conferências por Fernando António Baptista Pereira, Manuel Batoréo, Pedro Dias, Vítor Serrão, Pedro Flor, Maria João Neto e António Valdemar.

⁷⁶ Congresso Internacional *O Retábulo de Évora e a Pintura Flamenga do Sul da Europa*, ME, 18-20 de Fevereiro de 2011.

⁷⁷ Luís Manuel Correia de SOUSA, *Speculum Musicae: Iconografia Musical na Arte do Final da Idade Média em Portugal*, Tese de Doutoramento em História da Arte Medieval, FCSH UNL, 2011.

Sintetizando o que acabamos de discorrer, podemos concluir que, de acordo com o levantamento feito, não há também no âmbito da História da Arte um trabalho exaustivo sobre o levantamento da iconografia musical na pintura sobre madeira desde a mais remota tábua passível de ser associada a um português.

1.3 FORTUNA CRÍTICA E *STATUS QUESTIONIS*: CONSIDERAÇÕES

FINAIS

A cuidadosa etapa no levantamento de arquivo permitiu-nos o preenchimento de uma matriz considerável de pintura a óleo, resultando numa apresentação de oitenta e cinco tábuas. No entanto, devemos salientar que seria já *in situ* que muita pintura haveria de revelar o que não era visível na documentação fotográfica dada à estampa e, encontraríamos outras das quais nada havíamos achado escrito.

Durante o trabalho de campo fomos colhendo informações em diversos sítios como sacristias de igrejas, colecções particulares ou igrejas paroquiais, algumas delas sistematicamente encerradas. Algumas das tábuas encontradas revelaram-se posteriores à nossa baliza temporal e, por tal, não vieram integrar o presente *corpus* de pintura. Outras manifestações artísticas com iconografia musical anteriores, coetâneas e posteriores carecem, ainda, de estudo profundo.

Apesar do critério exaustivo que nos haveria de revelar paradeiros de pinturas dadas como desaparecidas, ficaram duas pintura vendidas em leilão (um no Porto e outro em Lisboa) por incluir e outras poderão existir, estando à espera de ser descobertas, estudadas e tratadas. Por infortúnio a bibliografia denunciou-nos uma iconoclastia maquilhada ao depararmos-nos com painéis que desapareceram em mercados, em curto-circuitos, em incêndios, e outros em sofrível estado de conservação em vias de desaparecer. Por tal, procurando conciliar a cuidadosa etapa de trabalho de arquivo com a não menos cuidadosa etapa de trabalho de campo deixamos algumas considerações ou reflexões finais:

- a presença de painéis e conjuntos quinhentistas em campo é significativamente superior ao que se achou em arquivo;

- há um imenso trabalho de intervenção ao nível da conservação e restauro por fazer no País. A presente Dissertação visa revelar o estado de conservação de algumas dessas peças e chamar a atenção de todos os responsáveis;

- é reduzida a publicação de trabalhos multidisciplinares na esteira dos que foram dedicados a Nuno Gonçalves, ao *Retábulo de Évora* ou ao *Retábulo de Celas*. Mesmo nos arquivos há falta de documentação fotográfica de apoio (faltam muito mais pormenores de pinturas), relatórios de conservação e restauro, e outros dados resultantes de trabalhos laboratoriais como o desenho subjacente, exames de dendrocronologia⁷⁸, etc.

1.4 METODOLOGIA

Acabamos por acima, directa e indirectamente, deliberar sobre alguns pontos do Plano de Trabalho e Metodologia. No entanto, cumpre-nos agora melhor discriminar cada etapa, explanando o nosso modo de proceder.

Deve a titulação ser pensada de forma a não deixar dúvidas no relator. Por tal, devemos deixar claro que o que pretendemos fazer é um cuidadoso levantamento de arquivo e de campo da iconografia musical existente na pintura sobre madeira em Portugal ou com ligações ao país, alargando a análise a microespaços não estatais, para perceber que fontes e modelos poderão ter servido de base na feitura dessa iconografia, não descurando, na análise, factores como o desenhar de memória e o desconhecimento de teoria musical por parte do «servil mecânico». Deixemos algumas considerações sobre o modo de proceder em cada etapa.

Pré-etapa 1. Intrínseca à nossa pessoa e formação esta pré-etapa iniciou-se em campo, há alguns anos atrás, com a observação directa de pintura em diversos microespaços, sem a menor preocupação em reunir dados organizados. Somente, *ver pintura*.

⁷⁸ Aproveitamos a deixa para agradecer à Dr.^a Lília Esteves do Departamento de Conservação e Restauro do IMC pelo estudo, em 2011, das madeiras que servem de suporte às duas pinturas do MM e que integram o nosso *corpus*, a *Assunção* (MM 1085) e o *Cordeiro Místico* (MM 899).

Pré-etapa 2. Havíamos de concretizar a compilação de instrumentos de percussão na pintura e gravura de Bruegel, *o Velho*, e fizemos o mesmo percurso na pintura de Bosch, no âmbito de uma Especialização em Conservação e Restauro de Pintura. Quisemos fazer o mesmo percurso na pintura portuguesa e depois em Portugal, começando pelos exemplos mais remotos que nos conduziram à obra do Mestre da Lourinhã, Mestre da Sé de Évora e a Francisco de Campos. Durante esse levantamento daríamos conta de uma série de análises às pinturas saídas da pena da historiografia da arte em que os aspectos musicais foram ignorados ou citados sem rigor.

Etapa 1. Estabelecido o objectivo de procurar analisar os exemplos mais remotos de aspectos musicais na pintura em Portugal começando por dois painéis que integram a Exposição Permanente do MM (*Adoração do Cordeiro* MM 899 e *Assunção* MM 1085) e fazendo as inevitáveis comparações estilísticas com fontes secundárias, começamos a construir um *corpus* de pintura e a querer trabalhar nele. Quando propusemos o Plano de Dissertação para aprovação havíamos construído uma Matriz onde não constavam mais de três dezenas de painéis.

Etapa 2. As fontes primárias multiplicaram-se e, conseqüentemente, as secundárias - pintura mural, tapeçaria, ourivesaria, vitral, retábulos esculpidos coetâneos - cuja inclusão não foi viável. Se inicialmente os Museus estatais haviam mostrado pouco mais de três dezenas de painéis com iconografia musical, a cuidadosa pesquisa de arquivo em várias Bibliotecas Públicas, Bibliotecas Privadas, Centros de Documentação de diversos Museus e Universidades, dissecando Inventários, Catálogos de Exposições Temporárias, Dissertações, Teses, Webliografia, bases de dados da DDF e da antiga DGEMN, dar-nos-iam pistas para revelar *in situ* outras tantas.

Etapa 3. Organizamos a informação recolhida em arquivo e elaboramos uma Matriz por ordem geográfica. De acordo com esses dados, fomos tomando diligências junto de Directores de Museus, Párocos, Particulares, Conservadores-Restauradores e Juntas de Freguesia, para vermos *in situ* determinada pintura da colecção, onde tínhamos certeza de figurar aspectos musicais. Casos houve em que, chegados ao local, nos deparamos com mais pinturas com iconografia musical (por exemplo, em S. João de Tarouca), deduzindo, com isto, que há todo um trabalho de documentação fotográfica por fazer. Por motivos profissionais nossos no IMC/MM nem sempre compatíveis com a disponibilidade de todas as dezenas de pessoas a quem solicitamos visitas e que

incluíam igrejas sistematicamente fechadas, capelas, reservas de museus, colecções particulares, oficinas de restauro, etc., a etapa anterior seria a mais demorada. Por fortuna, todo o trabalho acabou por ser bastante produtivo e, se excluirmos os dezoito meses que esperamos para saber se uma das tábuas que procurávamos estava ou não nas Reservas de um Museu estatal - que nos obrigou a fazer a mesma solicitação várias vezes para ao fim de contas mostrar a sua total incapacidade de dar uma resposta afirmativa ou negativa -, todo o trabalho de campo e toda a recepção havia de ter sido sempre aberta. Sobre a referida tábua acabamos por saber, com a ajuda da Dr.^a Nazareth Escobar que já em regime de voluntariado na Biblioteca do Departamento de Conservação e Restauro do IMC nos prestou todo o apoio, que a dita *Natividade* estava afinal nas reservas desse Museu do norte de Portugal e, com a ajuda do Prof. Vítor Serrão, que a mesma é datável do início do séc. XVII. A tábua está por estudar.

Etapa 4. Face à documentação recolhida em campo havia que seleccionar material e inventariar todas as peças com recurso a bibliografia directa, indirecta, processos de restauro quando os houve, documentação fotográfica estatal e nossa (sempre que autorizada) procurando obter resultados o mais próximos possíveis do original.

Etapa 5. Recolhidas as fontes primárias e as secundárias para o levantamento e análise de peças, privilegiamos algumas leituras de ensaios de Colin Slim, Walter Salmen, E. Winternitz, Tilmann Seebass, Rosario Alvarez, Ian Woodfield, Peter Tourin, James McKinnon, Richard D. Leppert, Zoltán Falvy, James McKinnon, R. Hammerstein ou Koraljka Kos, alguns dos quais a quem tivemos oportunidade de assistir a conferências e colocar questões relativas à presença da música na pintura portuguesa. Também estes investigadores acabariam por fazer análises iconográficas baseando-se em obras fundamentais de E. Panofsky, Emile Mâle, E.H. Gombrich ou Michael Baxandal para aumentar qualitativamente as possibilidades de leitura de cada pintura.

Etapa 6. O cerne do nosso trabalho estava a seguir à localização de painéis em microespaços, na análise e redacção de um texto claro e objectivo sobre a presença de aspectos musicais nos painéis levantados. Para tal, recorreremos a instrumentos originais da época, a instrumentos tradicionais sobreviventes, à tratadística, a inventários, à literatura para verificarmos terminologia dos instrumentos musicais e a outras

manifestações artísticas com iconografia musical possíveis de revelar fontes e modelos para a construção da figuração. Durante a redacção do trabalho tentaríamos responder a algumas questões basilares: Que instrumentos estão representados? Que modelos foram utilizados nas oficinas de pintura? Perante a representação figurativa que distância há entre o músico e o pintor? O pintor régio pinta o mesmo reportório instrumental que um pintor provincial? Que factores os distanciam para além das qualidades plásticas na representação de instrumentos musicais? Porque é que quase todos os exemplos de notação musical representados são ou nos chegaram fantasiosos (um dos pontos frágeis e reveladores e desconhecimento de teoria musical)? Memória, instrumentos reais ou interpretação de gravuras que circulavam pelas oficinas e entre os comitentes? Houve preocupação em reproduzir os detalhes dos próprios instrumentos ou o desconhecimento dos mesmos impediu-os de tal? Qual a importância do comitente (quando é conhecido) na decisão do programa iconográfico?

Etapa 7. Por fim, havíamos que sintetizar toda a informação recolhida em formas gráficas para uma fácil consulta: Que instrumentos musicais aparecem mais vezes representados? Que instrumentos musicais aparecem repetidamente na mesma iconografia? Que temas iconográficos privilegiam a representação de aspectos musicais?

Relativamente à etapa seis deixamos considerações breves acerca do Método de Panofsky que privilegiamos para a construção do Inventário do *corpus* (Vol. II).

A análise iconográfica que faremos no Vol. II não tem a pretensão de ultrapassar a simples identificação dos aspectos musicais, descrição ou classificação de imagens. Sabemos que não podemos atingir um nível mais profundo, o da interpretação dos seus significados como compete à Iconologia, quando para a maioria dos casos não temos ao dispor documentação que nos permita atingir esse nível. A Iconologia, na esteira do crítico e historiador de arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968), e enquanto Método, preocupa-se com o significado último das imagens, isto é, procurando explicar o porquê das imagens num determinado contexto, entendendo-as dentro da cultura que a criou e da época a que pertence. Quanto a isto Gombrich é claro ao apontar que é difícil ou impossível separar os dois conceitos - Iconografia e Iconologia - e não será de todo

desejável. No entanto, para melhor se compreender o que acabamos de discorrer expomos alguns pontos sobre o *Método* [Iconográfico] *Iconológico* de Erwin Panofsky.

- Panofsky surge numa época em que a historiografia da arte estava ainda agarrada à análise formal, estética e estilística, deixando para segundo plano (ou ignorando) o que dissesse respeito ao tema ou conteúdo (sobre isto cf., por exemplo, Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, 1915).

- É o Instituto de Warburg que vem chamar a atenção para o facto da obra de arte não poder ser considerada fenómeno isolado, mas que o seu valor deve ser entendido em função do significado religioso, da bagagem de cada artista (e oficina) e dos condicionalismos do contexto cultural no âmbito do qual a obra foi produzida.

- Panofsky, uma das figuras ligadas ao Instituto Warburg, entendeu que a História da Arte deveria ser o resultado de um processo convergente e unificador entre a arte, filosofia, literatura e ciência, ou seja, disciplinas que conjuntamente viriam fornecer os meios necessários para a identificação, leitura e interpretação da obra como um todo.

Foi neste seguimento que Erwin Panofsky propôs o *Método Iconológico* (1939), estabelecendo três níveis de significado:

1- Significado primário ou natural

Também chamada *descrição pré-iconográfica* da obra de arte. É a etapa do reconhecimento da obra no sentido mais elementar recorrendo à experiência prática em reconhecer, descrever ou interpretar o significado *primário e natural* do que se observa. (Exemplo: perante a representação da *Última Ceia* de Leonardo da Vinci, esta primeira etapa diria respeito à alusão simples de um conjunto de treze homens, sentados em volta de uma mesa com alimentos). No caso do nosso *corpus* de pintura o nível pré-iconográfico consistiria em assinalar somente a presença de figuras humanas ou figuras portadoras de asas segurando objectos com caixas de ressonância arredondas, triangulares, etc. e livros abertos com caracteres.

2- Significado secundário ou convencional

Também designada *iconografia em sentido restrito* esta segunda etapa consiste na análise iconográfica propriamente dita, cujo objectivo é descobrir o conteúdo temático, isto é, o *significado secundário ou convencional*, sendo necessário recorrer às tradições culturais e às fontes literárias coetâneas e/ou anteriores, a símbolos, alegorias e personificações de forma a identificar uma figura ou uma cena. (Exemplo: a figuração de um conjunto de treze homens sentados à volta de uma mesa com alimentos, deveria ser identificada com uma representação da *Última Ceia*, tema recorrente na iconografia cristã e a sua ligação a três Evangelhos canónicos (Mt. 26, 20-29, Mc. 14, 22-26 e Lc. 22,14-20) e na carta de S. Paulo aos Coríntios (1 Cor 11, 23-26). A aplicação deste segundo estágio ao nosso reportório de pinturas passaria por identificar cada uma das figuras – anjos, pegureiros, menestrelis, Rei David – e os instrumentos musicais de que se fazem acompanhar ou que tocam. Nesta etapa entraria a procura dos termos de época nas fontes literárias coetâneas ou anteriores. Seriam ainda descritos as características dos agrupamentos e outros detalhes relacionados com as técnicas de execução e ambientes. Em síntese, após uma contextualização do painel e conhecido o seu historial passaríamos à *Análise Iconográfica*, descrevendo as características mais importantes das figuras, identificando atitudes, gestos, descrevendo locais, elementos simbólicos e pormenores relevantes do espaço de representação.

3- Significado intrínseco ou conteúdo

Este último nível que Erwin Panofsky designa inicialmente por *Iconografia num sentido mais profundo* e que, mais tarde, classificará como *Iconologia* contrapondo-a à Iconografia corresponde, nas suas próprias palavras, a um método de interpretação, mais de síntese que de análise. No exemplo apresentado por Panofsky, relativo à *Última Ceia*, este terceiro nível permitirá compreender, na óptica deste historiador de arte alemão, o próprio carácter de Leonardo da Vinci e a sua visão sobre o mundo e a sociedade do seu tempo. Por isso, o objectivo da Iconologia parece ser não apenas interpretar a história representada mas averiguar o significado dessa história no contexto concreto em que foi criada. A aplicação deste nível interpretativo ao Reportório implicaria conhecer, por exemplo, o contexto em que a obra foi criada, a intenção do

comitente (eclesiástico, nobre ou da realeza) ao propor um determinado programa iconográfico de modo a justificar a inclusão da pintura no local que lhe foi destinado, compreender as fórmulas adoptadas por um determinado pintor à luz da sua formação e cultura, compreender a mentalidade religiosa da época e a relação de proximidade/distância que tem o pintor relativamente aos aspectos musicais que representa. Em síntese, esta 3.^a etapa consiste numa série de exigências às quais, na maioria das vezes, não é possível dar resposta pela falta de documentos como contratos, pelo desconhecimento da sua proveniência, dos «Descritores» ou painéis que com ela fariam conjunto e, por isso, em grande parte do nosso estudo, não se torna possível avançar, como gostaríamos, no campo do significado iconológico.

Capítulo II

Temas Iconográficos

2. ICONOGRAFIA MUSICAL NA PINTURA RELIGIOSA QUATROCENTISTA E QUINHENTISTA SOBRE MADEIRA: TEMAS E FONTES LITERÁRIAS.

2.1 ICONOGRAFIA MUSICAL: MUITO BREVE DEFINIÇÃO.

Depois de havermos exposto breves considerações acerca do *Método Iconológico* de Panofsky cumpre tecer uma tão clara e breve achega sobre a definição de Iconografia Musical, não como um Método isolado, mas como alínea do segundo estágio.

O conceito «Iconologia» havia sido tomado directamente da publicação *Iconologia* de Cesare Ripa, (1519), em 1912 por Aby Warburg, no âmbito do X Congresso Internacional de História da Arte (Roma) para analisar as representações zodiacais dos frescos do Palazzo Schifanoia reportando-se à cosmologia. Foi aperfeiçoado por Erwin Panofsky e tomado como Método de análise em 1939.

Iconografia é uma palavra composta por dois termos: «eikôn», que significa imagem ou retrato, e «graphein», *descrição, escrita*. De origem grega, o termo significa etimologicamente «descrição de imagens» e na Antiguidade Clássica era usado para designar pintura ou desenho de retratos. Muito mais tarde é retomado por Erwin Panofsky para ‘titular’ o segundo nível de leitura da obra de arte que diz respeito ao estudo dedicado à descrição, classificação e leitura das imagens.

Iconologia é uma palavra composta por dois termos «eikôn» e o sufixo «logia», de origem grega, que traduz a ideia de *estudo*. Está, portanto, subjacente ao conceito de Iconologia uma abordagem que ultrapassa a simples descrição ou classificação de imagens visando atingir um nível mais incisivo, o da interpretação dos seus significados ou o significado último das imagens, ou seja, procura explicar o porquê das imagens num determinado contexto.

Perante o que sumariamente acabamos de discorrer ocorre uma questão simples de resolução difícil: haverá necessidade de separar os dois termos? Ou por outras palavras, é possível separá-los?

Tilman Seebass e E. Winternitz, só para citar dois exemplos, usaram indistintamente, na obra que deram à estampa, os termos iconografia e iconologia, opinião que aceitamos no âmbito deste trabalho que não pretende aprofundar os conceitos e não pretende afastar-se da identificação, análise e descrição primeira dos aspectos musicais na pintura em Portugal.

Não nos demorando mais nesta questão, entendemos a iconografia musical como a identificação e descrição dos aspectos musicais figurados: aerofones, cordofones, membranofones, idiofones e notação musical em livros e rolos de pergaminho, tendo como objectivo perceber o carácter realista ou fantasioso através de uma comparação com fontes e modelos como contributo para o reconhecimento das práticas coetâneas. Caberá então uma análise da tratadística coeva e dos termos usados nas crónicas, como veremos. Em resposta às duas questões postas anteriormente, achamos não ser possível nem desejável.

2.2 OS TEMAS ICONOGRÁFICOS

Foi feito o levantamento de oitenta e cinco tábuas com presença de aspectos musicais (instrumentos e notação musical). A maioria delas é, como se verá, de escola portuguesa, luso-flamenga e flamenga de importação, havendo, no entanto, hispano-flamengas e espanholas em menor número. O resultado do levantamento foi o seguinte:

- até 1499: foram levantadas 3 (três) tábuas;
- entre 1500-1549: foram levantadas 57 (cinquenta e sete) tábuas;
- entre 1550-1580: foram levantadas 25 (vinte e cinco) tábuas.

Quase todas as tábuas que agora estão apeadas e desmembradas dos seus locais originais deverão ter integrado, na época em que foram executadas, um conjunto retabular. Anotaremos, no devido lugar, os estudos e propostas de reconstituição retabular dadas à estampa ou provenientes de Dissertações e Teses de Doutoramento e respectivos autores.

Importa também esclarecer que toda a iconografia levantada e que integra o *corpus* diz respeito a assuntos de temática religiosa possível de ser dividida em quatro grandes núcleos: cristológica, mariana, hagiográfica e escatológica, ou seja:

- Iconografia de Cristo ou Infância de Jesus e Paixão de Cristo: *Natividade; Adoração dos Pastores; Baptismo de Cristo; Jesus no Horto; Cristo a Caminho do Calvário;*

- Iconografia mariana ou Vida da Virgem: *Anunciação; Assunção; Coroação; Virgem do Leite; Nossa Senhora das Neves; A Virgem, o Menino e Anjos Músicos*⁷⁹;

- Iconografia hagiográfica ou Vida dos Santos: *Missa de S. Gregório; Santa Auta; Casamento Místico de Santa Catarina; Ressurreição de Lázaro; Tentações de Santo Antão;*

- Iconografia do Além ou Visão Apocalíptica: *Inferno; Julgamento das Almas.*

Estão em falta alguns temas iconográficos que não consideramos, por se tratar de assuntos que no *corpus* não apresentam aspectos musicais. Se as representações de Cristo e da Virgem encerram um carácter didáctico porque revelariam *narrativas* de devoção, compaixão e modelos a seguir pelos devotos, o culto aos santos e a sua representação era uma forma dos fiéis clamarem por uma protecção contras as enfermidades várias, quer da alma, quer do corpo. Ou seja, nesta óptica os santos tinham o poder de estreitar as relações da humanidade com Deus e visavam servir de inspiração aos fiéis captando novos seguidores, procurando normalizar e padronizar comportamentos. A sua representação, é tida como lição com um carácter didáctico e apologético e as fontes literárias (os textos sagrados, os apócrifos e a literatura hagiográfica) apresentam um carácter popular que mais facilmente interpenetra a camada maior da sociedade. Mas mais do que imagens de carácter casuístico, hagiográfico ou exemplar eram as temáticas que traduzissem uma reflexão escatológica

⁷⁹ Cf. Alberto PIMENTEL, *História do Culto de Nossa Senhora em Portugal*, Lisboa / Guimarães, Libanio & C.^{ia}, 1899, p. 303.

como *As Tentações de Santo Antão*, o *Julgamento das Almas*, o *Inferno* que teriam maior impacto na instrução moral (sociedade em geral) e no exercício espiritual (clero).

Deixaremos, abaixo, comentários muito breves aos temas iconográficos com presença de aspectos musicais e que integram o *corpus* de pintura.

Anunciação do Senhor (Anunciação)

Integra o *corpus* de pintura apenas uma *Anunciação*. Uma pesquisa de arquivo iria dar-nos conta da existência de uma outra tábua de *um Primitivo Português*, vendida a 5 de Fevereiro de 1985 por uma leiloeira do Porto a um «*particular de Lisboa*»⁸⁰. Por infortúnio, e apesar de todas as diligências, localizamos somente a leiloeira e o nome do vendedor (já falecido) A partir desta data só voltaríamos a encontrar iconografia musical neste tema iconográfico numa tábua do Museu da Guarda datada de *ca.* 1590. Algumas fontes literárias: *São Mateus* (Mt. 1, 18-25); *São Lucas* (Lc. 1, 26-38); *Proto-evangelho de Tiago* (11, 1-3); *Isaías* (Is. 7,14).

Natividade

Dagoberto Markl distinguiu na pintura portuguesa quatro tipos de *Natividade*: a *natividade com Anjos*, a *adoração dos pastores*, a *adoração dos pastores com anjos e natividade propriamente dita*, opinião não consensual. Seja como for, optamos por dividir o ciclo da *Natividade* somente em duas partes: o nascimento propriamente dito e o anúncio aos pastores num capítulo; a adoração dos pastores noutra capítulo (tendo em conta que não integra o *corpus* nenhuma Epifania). Integram o *corpus* de pintura onze tábuas com a representação da *Natividade*. Todavia, sabemos da existência de uma tábua leiloadada em Lisboa, na década de 90, proveniente do desmembrado retábulo-mor do Monasterio de Santa María la Real de Sigena, de ignoto autor aragonês, onde se faz representar numa enorme filacteria, em primeiro plano, com «*Gloria in Excelsis*» a notação quadrada negra e, em segundo plano, um pastor com uma gaita-de-foles. Desconhecemos, no entanto, se a pintura ainda está em Portugal. Algumas fontes

⁸⁰ MM, *Processos de Iconografia Musical*, 1983-85. Acresce ainda a informação indicando que já havia sido vendida em 6 de Fevereiro de 1985 sendo indicado inclusivamente o preço de licitação (600 000\$00). Fora vendida, na altura, a um *particular de Lisboa*.

literárias: *São Lucas* (2, 1-7); *São Mateus* (Mt. 1, 18-25; Mt. 2, 1); *Proto-evangelho de São Tiago* (17-18, II); *La Leyenda Dorada* de Vorágine; *Evangelho do Pseudo-Mateus*; *Revelatione vitae Christi* de Santa Brígida.

Adoração dos Pastores

Entre tábuas de escola portuguesa, luso-flamenga e flamenga, são doze as representações com este assunto iconográfico. Consideramos, nesta alínea somente a adoração dos pegureiros propriamente dita. Predominam instrumentos musicais associados aos ambientes bucólicos e aprazíveis do campo como a flauta com bisel e instrumentos de *música alta* como gaitas-de-foles, *bladder pipe* ou o conjunto flauta de tamborileiro e tamboril. Algumas fontes literárias: *São Lucas* (Lc. 2, 1-20); *Evangelho Árabe da Infância* (capítulo IV).

Batismo de Cristo

Apesar de uma das cenas mais representadas na iconografia religiosa cristã, narrando a estorea de Deus enquanto Homem, localizamos apenas um exemplo com vestígios de iconografia musical, na Igreja do Convento de S. Francisco no Porto. Algumas fontes literárias: *São Mateus* (Mt. 3, 13-17); *São Marcos* (Mc. 1, 9-13), *São Lucas* (Lc. 3, 21-22); *São João* (Jo. 1, 29-34).

Jesus no Horto

Fizemos o levantamento de uma tábua, tradicionalmente atribuída a Gregório Lopes, com este assunto iconográfico e que apresenta, em segundo plano, um soldado-carrasco a comandar uma multidão, executando um instrumento de sinal semelhante a um corno, de elevado volume sonoro, habitualmente representado em cenas como *Cristo a Caminho para o Calvário*. Algumas fontes literárias: *São João* (18,11; 12,27); *São Mateus* (Mt. 26, 36-46); *São Marcos* (Mc. 14, 32-42); *São Lucas* (Lc.22, 39-46).

Cristo a caminho do Calvário

Também designado *Via Crucis*, este assunto aparece por três vezes como detalhe de um painel, integrado, precisamente, na restante narrativa da Paixão de Cristo, nomeadamente, em *Panorama de Jerusalém* (MNAz) e por duas vezes nas setes dores espirituais da Virgem que correspondem a sete momentos da Infância e Vida Pública de Cristo (uma no MNAA e outra na Exposição Permanente do ME). A estes detalhes nas composições acrescem mais seis painéis dedicados ao assunto iconográfico, fazendo um total de nove pinturas. Algumas fontes literárias: *São Mateus* (Mt. 27, 32-34); *São Marcos* (Mc. 15, 21-23); *São Lucas* (Lc. 23, 26-31); *São João* (Jo. 19, 17-18).

Santíssima Trindade

Somente num painel com esta iconografia da trindade unitária - Pai, Filho e Espírito Santo - encontramos o Rei David com um dos instrumentos que lhe está atribuído, a harpa. Algumas fontes literárias: *São Lucas* (Lc. 2, 49; Lc. 11, 12); *São João* (Jo. 15, 9-10); *São Mateus* (Mt. 28,19; Mt. 7, 21); *1.ª Carta aos Coríntios* (12, 3-5).

Julgamento das Almas

Faz parte da colecção de pintura do MNAA uma tábuia muito referida com a representação deste tema iconográfico. Todavia, não é consensual nem o tema, nem a datação, nem os «Descritores»⁸¹ desta pintura claramente de didáctica escatológica popular. Seja como for, os aspectos musicais nunca referidos (talvez por se apresentarem em *sfumato*) estão representados na fiada superior junto à Virgem Maria, Deus Filho, S. João Baptista, monjas dominicanas (segundo Dagoberto Markl) e figuras do AT, entre elas, o Rei David, com o seu atributo musical, e vários anjos músicos. Algumas fontes literárias: *São Mateus* (Mt. 24, 29-31); *Epístola de S. Paulo aos Coríntios* (15, 1-53); *Apocalipse* (Ap. 20, 11-15); *Isaías* (Is. 24,6-22).

⁸¹ Alguns autores apontam para a possibilidade deste painel ter sido o central de um tríptico constituído por uma Anunciação e um Baptismo de Cristo como volantes e outros vêm contestar essa possibilidade. Cf. Dagoberto MARKL, «O Julgamento das Almas do Museu Nacional de Arte Antiga, in *Prelo*, Lisboa, IN-CM, Vol. 1, 1983, pp. 1983; Cf. Joaquim Oliveira CAETANO, «Ao Modo de Itália: A Pintura Portuguesa na Idade do Humanismo», in AA. VV., *A Pintura Maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões*, Lisboa, CNCDP/CCB, 1995, pp. 97-98.

Inferno

Deste assunto iconográfico de reflexão escatológica sobre os pecados do corpo, raro na iconografia portuguesa, levantamos apenas um exemplo com iconografia musical na pintura a óleo sobre madeira. Esta pintura, de proveniência desconhecida (convento extinto? Tribunal da Relação de Lisboa?) e transferida em 1884 para o MNAA, apresenta um instrumento de sinal e um instrumento metamorfoseado (como proliferam na pintura e gravura ocidental coetânea de Albrecht Dürer ou Gaudenzio Ferrari, entre outros). Algumas fontes literárias: *São Mateus* (Mt. 27, 52); *Recanateum de musica áurea* de Stefano Vanni; *Isaías* (Is. 14, 9);

Adoração do Cordeiro

Está na Exposição Permanente do MM uma pintura de ignoto Mestre provincial com este tema iconográfico. Poderá ter sido o painel final de um conjunto maior com assuntos iconográficos ligados à história da Salvação, por ora, desconhecidos. Foi o único exemplo levantado com esta iconografia e o suporte em madeira de castanho deverá indicar a sua proveniência nortenha, onde foi adquirido em 1983 mas cuja proveniência se desconhece (faltam trabalhos sistemáticos sobre arquitectura religiosa portuguesa sobrevivente e destruída que poderão trazer luz à proveniência de muitas tábuas, nomeadamente, no norte de Portugal). Algumas fontes literárias: *São João* (Jo. 1, 29); *Apocalipse* (14, 1-5).

A Virgem com o Menino e Anjos

Trata-se de um tema iconográfico bastante frequente e com inúmeras variantes. É, no pensamento de Guillaume Durandus, uma das três formas mais convenientes de representar Deus. Por questões de clareza e objectividade decidimos incluir neste núcleo, e não nos temas hagiográficos, outras invocações marianas representadas em tábua com iconografia musical, nomeadamente, *Nossa Senhora das Neves*, *Nossa Senhora de Brotas*, *Nossa Senhora da Glória*, *Nossa Senhora das Dores* ou *Nossa Senhora do Leite*, invocações que surgem de acordo com as necessidades de uma determinada comunidade, freguesia ou agregado. Estas temáticas marianas mostram a

devoção por Maria como mãe de Deus, protectora dos fiéis e como personificação da Igreja. Trata-se do segundo tema mais representado no *corpus*, totalizando dezasseis tábuas. Algumas fontes literárias: *São Lucas* (Lc. 11, 27-28); *Proto-evangelho de Tiago*; *São João Crisóstomo*; *Santo Agostinho*; *S. Clemente de Alexandria*; *La Leyenda Aurea* de Vorágine; *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais.

Assunção

São dezanove as tábuas com representações deste tema que integram o *corpus* de pintura, ou seja, trata-se do tema iconográfico mais repetido. A maioria das composições estão repletas de instrumentos musicais do quotidiano facilitando a tónica do tornar visível o invisível. Algumas fontes literárias: *Livro de João, arcebispo de Tessalónica* (14, 7); *Pseudo João Evangelista* (48, IV); *Pseudo José de Arimateia* (cap. 17).

Ressurreição de Lázaro

Está representado um cordofone, raro na pintura quinhentista sobre madeira em Portugal, numa das tábuas expostas na Charola do Convento de Cristo, em Tomar. Trata-se, portanto, do único aspecto musical por nós encontrado neste assunto iconográfico e que foi alvo de intervenções multidisciplinares em tempos não muito recuados. Algumas fontes literárias: *São João* (Jo. 11, 14).

Casamento Místico de Santa Catarina de Alexandria

Com este tema iconográfico representando a união da alma de Santa Catarina com Deus, localizamos três tábuas com presença de aspectos musicais: uma de reduzidas dimensões, na Exposição Permanente da NG, atribuída a Frei Carlos; outra na Casa dos Patudos de Mestre desconhecido; e a terceira no MNAA, de Holbein. Algumas fontes literárias: *Cântico dos Cânticos*, *La Leyenda Dorada* de Vorágine.

Encontro de Santa Úrsula com o Príncipe Conan

Este painel é o anverso de uma pintura do políptico designado *Retábulo de Santa Auta* e a única levantada com iconografia musical ligada a esta santa nascida na Grã-Bretanha e martirizada em Colónia. Na tribuna colocada no canto superior direito representa-se um quinteto de charamelas e sacabuxa. Algumas fontes literárias: *La Leyenda Dorada* de Vorágine.

Santa Auta

Representa-se numa das duas tábuas do reverso do *Retábulo de Santa Auta* a chegadas das relíquias da santa ao convento da Madre de Deus. No canto inferior direito representa-se um órgão positivo executado dentro de um batel, tipo de embarcação referida, entre outras, na Carta de Pêro Vaz de Caminha (1500). Algumas fontes literárias: *La Leyenda Dorada* de Vorágine.

Santo Antão

São duas as tábuas alusivas a Santo Antão que integram o nosso *corpus*. A primeira data da 1.^a metade do séc. XV e apresenta Santo Antão com uma sineta de mão; a outra diz respeito a um tríptico de Bosch, já da 1.^a metade do séc. XVI, cujo anverso apresenta as Tentações ao santo. Ambas estão classificadas e encontram-se na Exposição Permanente do MNAA. Algumas fontes literárias: *La Leyenda Dorada* de Vorágine.

Missa de S. Gregório

Este tema bastante recorrente na pintura ocidental – *vide* a pintura de Bosch, Robert Campin, Pedro Berruguete, Adriaen Isenbrant, Gregório Lopes, Francisco Henriques, etc. – foi um dos favoritos no final da Idade Média para contrastar com as heresias que negavam o dogma da transubstanciação. Figura por três vezes no nosso *corpus* de pintura, uma na Igreja de S. João Baptista de Tomar e outra no MNAA. Algumas fontes literárias: *La Leyenda Dorada* de Vorágine.

**OS TEMAS ICONOGRÁFICOS NA PINTURA QUATROCENTISTA E QUINHENTISTA COM
FIGURAÇÃO DE ASPECTOS MUSICAIS**

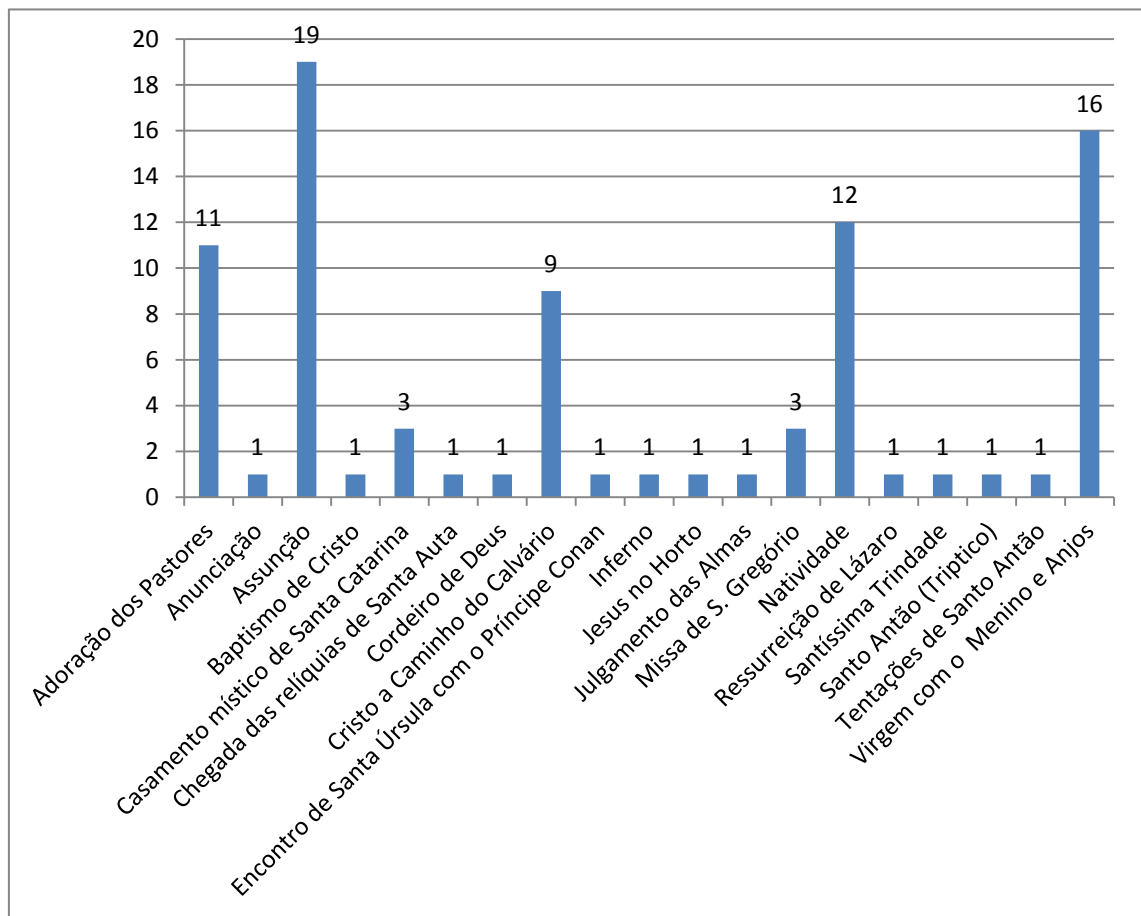


Gráfico 1

Conclusões: Numa amostragem de oitenta e cinco tábuas há cinco temas iconográficos onde a presença de aspectos musicais é mais constante: três são de assunto cristológico e dois são de temática mariana. No conjunto, trinta e duas tábuas dizem respeito a temas cristológicos, vinte e três são relativos à infância e nove relativas à paixão; trinta e cinco tábuas são de temática mariana, dezanove dizem respeito à Assunção e coroação da Virgem, e dezasseis à Virgem com o Menino e variantes do tema. Nos temas hagiográficos, destaca-se o casamento místico de Santa Catarina.

Enumerados os temas iconográficos e algumas fontes literárias (textos sagrados, evangelhos apócrifos, literatura hagiográfica) importa sublinhar que deverão ser tidas em consideração, para além das citadas, as pequenas histórias normativas de comportamentos, nomeadamente, os conhecidos *exempla*, os *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais, a *Vita Christi* de Valentim Fernandes, os vários textos de Hermão Campos ou o importante *Tratado de Confissom* impresso em Chaves, no ano 1489, entendido como uma *ars moriendi* portuguesa em forma de incunábulo uma vez tratar-se de uma obra de cariz pastoral dirigida a sacerdotes responsáveis pelo sacramento da confissão. Importa também referir o *Flos Sanctorum em Lingoagem Portugues* de autor anónimo, datado de 1513, mandado imprimir por D. Manuel I, que constitui uma extensa colecção de relatos de vidas de santos, onde apesar da ausência de fontes utilizadas para a reconstituição das vidas põe em destaque santos portugueses, que por sinal não figuram em tábuas com iconografia musical desta época.

No próximo capítulo passaremos o crivo nas investigações levadas a cabo sobre biografia e *corpus* de Mestres identificados ou convencionalmente designados e as oficinas que, directa ou indirectamente, representaram aspectos musicais na pintura, figurados, muitas vezes, em planos secundários.

Capítulo III

Mestres e oficinas de Pintura

3. PINTURA E MÚSICA EM PORTUGAL DURANTE E ÉPOCA DE QUATROCENTOS E QUINHENTOS

3.1 OS AMBIENTES DE QUATROCENTOS⁸²

O séc. XV ficaria marcado pelas relações comerciais e artísticas intensas de Portugal com o exterior que abririam caminho ao contacto com a pintura estrangeira, nomeadamente, a flamenga. Alguns episódios célebres traduziriam isso mesmo, nomeadamente, a vinda de Jan Van Eyck a Portugal para retratar a futura mulher de Filipe, *o Belo*, D. Isabel; a presença de Vitor Visete como pintor régio ou Johan de Reste como rei dos charamelas ao dispor do rei D. Afonso V; ou a encomenda do enorme *Retábulo da Sé de Évora* por D. Afonso de Portugal.

Do séc. XV levantamos três pinturas: uma em Santa Croce in Fossabanda, outra no MNAA, e a terceira no Museu de Arte Sacra de Arouca.

A primeira diz respeito a um pintor português mas sem ligação a Portugal; a segunda está atribuída a um importante Mestre espanhol; e a última pertence a um ignoto pintor provincial do norte de Portugal.

Álvaro Pires de Évora (act. 1411-1434)

*“Este he o pintor mais antigo, de que pudemos descobrir notícia”*⁸³

Parafraseando o pintor José da Cunha Taborda que noticiou o mais recuado pintor que a documentação pôs a descoberto, foi possível confirmar que é na obra deste mesmo pintor, Álvaro Pires de Évora, que encontramos a mais remota representação de

⁸² A «Queda de Constantinopla» ocorrida no ano 1453 marca, por convenção, o final da Idade Média e o início do Renascimento.

⁸³ Cf. José da Cunha TABORDA, *Regras da arte da pintura: com breves reflexões críticas sobre os caracteres distintivos de suas escolas: vidas e quadros dos seus mais célebres professores*, Lisboa, Imprensa Régia, 1815, p. 143. Cf., ainda, Pedro DIAS, «A fortuna crítica de Álvaro Pires de Évora», in Francisco Faria PAULINO, *Álvaro Pires de Évora*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1994, pp. 87-107.

aspectos musicais na pintura sobre madeira e que, tanto quanto nos foi possível saber, não se voltaria a repetir na obra que deixou no Prato, em Lucca, em Volterra e em colecções particulares dispersas.

Como havíamos dito, do levantamento efectuado somente esta tábua de dimensões humanas representando a *Virgem com Menino e Anjos*, exposta na Igreja do Mosteiro de Santa Croce in Fossabanda de Pisa, convoca instrumentos musicais. O pintor seria referido em literatura posterior, nomeadamente nas *Vita* de Vasari, aparecendo aí como Alvaro di Pietro di Portogallo, a propósito da biografia do Mestre de Siena, Taddeo Bartoli (1363- 1422).

Fazendo uma análise ao que a crítica já havia escrito sobre ele, é unânime apontar-se Portugal como berço e Itália como ambiente de formação, uma vez que nenhuma característica da sua plástica o parece ligar à pintura que por cá se praticava, como afirmou José Alberto Seabra. Inquestionável é o contributo de Reynaldo dos Santos que havia visto a referida pintura em 1922 e que sobre ela discorre no seu ‘diário de campo’: «*representa uma Madona de tamanho natural, sentada num trono gótico, com o bambino sobre os joelhos, rodeada de anjos que sustentam um brocado, oferecem flores ou tangerinas e manicórdios*»⁸⁴.

Se atentarmos nos aspectos musicais representados verificamos que não existe termo de comparação com outra pintura portuguesa coeva, embora proliferem na pintura italiana e espanhola da época não porque o país estivesse fechado à arte dos sons, porque o reinado de o de *Boa Memória* (1385-1433) foi um período de intercâmbio musical entre a corte de Dijon e a corte portuguesa, havendo boas referências à presença de músicos assalariados na Capela e proliferarem aspectos musicais noutras manifestações artísticas em Portugal como escultura, tumulária, iluminura ou pintura mural.

Com toda a probabilidade terão existido em Portugal exemplos também na pintura sobre madeira mas que não sobreviveram à voragem do tempo, não nos deixando, portanto, termo de comparação.

⁸⁴ Reynaldo dos SANTOS, *Alvaro Pires d'Évora. Pintor quatrocentista em Itália*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1922.

Bernardo (Bernart) Martorell⁸⁵ (act. 1427-1452)

Atribuído a Bernardo Martorell, importante Mestre do seu tempo na região de Barcelona-Catalunha, está o *Tríptico da Descida da Cruz com Santa Catarina, São Cristóvão, Santa Madalena e Santo Antão*, datado ca. 1440-45, em madeira de choupo (suporte), a têmpera e folha de ouro (técnica), que pode ser visto na Exposição Permanente do MNAA. Santo Antão está representado na metade inferior do volante direito com uma sineta de mão, um idiofone raramente representado talvez por se associar a momentos muito específicos do ritual litúrgico. Voltaremos à iconografia deste santo, representado no anverso do tríptico de Bosch no MNAA.

Mestre desconhecido de Arouca (act. ca. 1470)

Encontra-se exposto no Museu de Arte Sacra de Arouca um painel, pertencente a um conjunto maior relativo à vida de Cristo, cujo assunto iconográfico é *Cristo a caminho do Calvário*. Trata-se da obra de um artista provincial desconhecido que revela fragilidades na composição, sobretudo, ao nível do desenho e das modelações e cujo esquematismo ‘anacrónico’ a aproxima dos incunábulos do norte da Europa.

Os oito painéis, dos quais destacamos a pintura com a representação de um instrumento de sopro, foram produzidos no tempo d’*O Africano* (1438-81), do qual nos chegaram fontes secundárias com referências e nomes de músicos assalariados na corte, nomeadamente chamareleiros (como o flamengo Johan de Reste), tamborileiros, alaudistas (como Lopo de Condeixa), trombetas, citaleiro, menestréis e cantores ao serviço do Rei. No âmbito da música religiosa as referências são parcas, salientando-se a presença do mestre de órgão Manuel Pires, *O Rombo* ou o viajado mestre de capela Álvaro Afonso. Sublinhe-se que por esta altura surgia a 1.^a tipografia em Leiria (ca. de 1480), importante meio para a disseminação de fontes e modelos.

⁸⁵ Sobre este pintor cf. Mary Faith Mitchell GRIZZARD, *Bernardo Martorell. Fifteenth-century Catalan artist*, Tese de Doutoramento, Universidade de Michigan, 1978; Antoni PLADEVALL, *L’art gòtic a Catalunya: De l’inici a l’italianisme*, Enciclopèdia Catalana, 2005; AA. VV., *Northern European and Spanish paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago: a catalogue of the collection*, London, Yale University Press, 2008; Chandler Rathfon POST e Harold WETHEY, *A history of Spanish painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1970.

3.2 OS AMBIENTES DE QUINHENTOS

Curiosamente não localizamos nenhuma fonte primária com iconografia musical do período d'*O Perfeito* (1481-95) contrariamente às fontes secundárias como as *Crónicas* de Garcia de Resende (também ele músico) onde proliferam referências musicais. Em boa verdade repetidamente se tem escrito que durante o governo deste Rei se navega mais do que se pinta.

Avançando para as primeiras décadas do séc. XVI, período correspondente ao reinado d'*O Venturoso* (1495-1521), tradicionalmente designado por «boa época» e um dos capítulos mais brilhantes da história da arte em Portugal, quer pela quantidade, quer pela qualidade, são várias as fontes primárias que integram o *corpus* de pintura a óleo.

Este tempo esteve associado a um período de grande prosperidade e de política de fausto da corte cujos efeitos se vieram repercutir em diversos aspectos da sociedade, nomeadamente, na construções de locais de culto ou na renovação estética de outros templos já existentes.

A análise multidisciplinar da documentação tem revelado o uso da pintura como iconologia do poder do comitente. E quem são os comitentes da pintura que integra o nosso *corpus*? Relativamente à quantidade de pintura que nos chegou (certamente uma parte ínfima da que efectivamente existiu) podemos avançar que são poucos os nomes de comitentes que nos chegaram. No entanto, é possível agrupá-los em três núcleos:

- figuras da corte como D. Manuel I ou a rainha D. Leonor, viúva de D. João II, ou a rainha D. Maria, segunda mulher de D. Manuel, figuras que se fazem retratar ou tornar visíveis os seus atributos e símbolos;

- a nobreza abastada (ligada à corte) que se faz retratar como doadora numas poucas pinturas⁸⁶ ou que encomenda para adornar os seus oratórios ou capelas privadas⁸⁷ ou as oferece a conventos locais e igrejas sob a sua alçada (Góis, Vila Viçosa, Madeira...);

⁸⁶ Cf. Vergílio CORREIA, *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, 1928, pp. 31-32. Aqui, é visível que num contrato, de 1534, para o retábulo da Igreja de Valdigem, D. Pêro Gonçalves (protonotário apostólico e arcediogo da Sé de Lamego) exige ao pintor Bastião Afonso um naturalismo na representação de forma a que o seu retrato seja reconhecível na obra. Cf. também o retrato de doador ou

- o alto clero (geralmente nobreza abastada ligada à corte) representado em figuras como D. João Camelo Madureira (Bispo de Lamego), D. Fernando Gonçalves de Miranda (Bispo de Viseu) ou D. Afonso Portugal (Bispo de Évora), que mandam renovar os espaços de culto com pintura didáctica concordante com a *devotio moderna*⁸⁸.

Importa sublinhar que é também em redor destes comitentes que se localiza o centro nevrálgico da polifonia musical em Portugal. A título de exemplo, vide o importante caso de Évora⁸⁹ ou Santa Cruz de Coimbra, com avultados rendimentos.

A análise de fontes documentais tem levado a concluir que os artistas músicos e pintores apesar da condição de *creados* beneficiavam, por parte dos comitentes, de grandes partidos e D. Manuel I 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*), como havia salientado Damião de Góis. Ou D. Leonor, viúva de D. João II, que dispunha igualmente de afamados músicos como Diogo Gonçalves e Fernão Rodrigues⁹⁰ e se faz retratar como doadora no *Panorama de Jerusalém*, tábua oferecida pelo imperador Maximiliano I (MNAz); ou o cardeal infante D. Afonso comitente de três retábulos para Ferreirim que teve ao seu dispor, a partir de 1521, o afamado compositor, cantor, mestre de capela Pedro Escobar. Para além disso a música fazia parte da educação e formação dos infantes e consortes destacando-se, por exemplo, D.

do descendente dos doadores (como sugeriu Pedro Flor), para já por identificar, em *Nossa Senhora das Neves*, Mestre desconhecido, colecção particular do Dr. Álvaro Sequeira Pinto, Porto.

⁸⁷ Prática que se tornaria fenómeno um e dois séculos depois no norte litoral de Portugal. Cf. Sónia Maria da Silva DUARTE, *A arquitectura religiosa privada no concelho de Santa Maria da Feira*, Seminário de Projecto em História da Arte, Porto, FLUP, 2004.

⁸⁸ A pintura assume um carácter didáctico, na medida em que ao contemplá-la o menos instruído podia ler nas imagens das paredes aquilo que não era capaz de ler nos livros, fazendo desta forma emergir uma *devotio moderna*⁸⁸ que vem romper com o período anterior. O valor didáctico dado à imagem já aparece claramente nas duas cartas de Carlos Magno, datadas de 599-600, ao Bispo Sereno de Marselha, onde critica a destruição das imagens na diocese de Marselha.

⁸⁹ José Augusto ALEGRIA, *O colégio dos moços do coro da Sé de Évora*, Lisboa, FCG, 1997.

⁹⁰ Sousa VITERBO, «Os Mestres da Capella nos reinados de D. João III e D. Sebastião», in *Separata do Archivo Historico Portuguez*, vol. IV, Lisboa, 1907.

Leonor, 3.^a consorte de D. Manuel I, filha de Filipe *o Belo* e Joana *a Louca* e irmã de Carlos V, identificada como mulher de rara cultura que cantava e tocava alaúde e clavicórdio. No seguimento do que acabamos de escrever, convém sublinhar muito bem que para além das capelas nas Sés que exigiam um vultuoso investimento, alguns destes bispos mais abastados (Lamego, Évora, Viseu...) dispunham de capelas privadas bem organizadas e apetrechadas de mestres afamados, moços de coro, adultos cantores e organistas contratados e financiados, que se constituíam como autênticas escolas de música separadas das Sés (conhecendo-se, no entanto, a mobilidade de alguns músicos).

Estes novos ritmos entre Portugal e o mundo externo que temos vindo sumariamente a enunciar seriam propícios, claro está, à comercialização de produtos insulares, como o *ouro branco*, escravos, marfim e especiarias do Oriente (a partir de 1494), sendo de salientar o decisivo papel das feitorias, primeiro em Bruges e depois em Antuérpia que, como tal, impulsionaria abastados comerciantes a adquirir obras de arte. Outro benefício seria, por cá, a presença e estadia prolongada de flamengos e outros estrangeiros, alguns dos mais activos pintores e músicos à época e, por lá, a presença de portugueses, em aprendizagem, por infortúnio pouco documentados. No caso da pintura, evidenciou-se por cá *o melhor pintor que havia no seu tempo*⁹¹, Francisco Henriques, logo seguido de outros documentados como Frei Carlos ou o ignoto Mestre da Lourinhã, panorama confirmado pela célebre frase do bispo de Viseu (1505-1519), D. Fernando Gonçalves de Miranda, em 1500, *da Flandres se faria melhor e mais barato*⁹². E, no campo da música, podíamos salientar que esta euforia na renovação do panorama musical iria igualmente verificar-se na importação de tangedores e cantores e no investimento feito nas capelas privadas e na própria Capela Real, tida como uma das melhores da Europa.

Por fim, parece-nos ficar claro que este ambiente de fausto e ostentação, beneficiaria a proliferação e renovação do instrumentário musical reflectindo-se nas manifestações pictóricas, por sua vez beneficiadas pelo uso da técnica a óleo, que vem suplantar todas as técnicas usadas anteriormente, permitindo retoques em arrependimentos no instrumentário musical representado.

E se no reinado de D. Manuel (1495-1521) a arte é utilizada como meio de propaganda política através da exuberância representada, não ficará nada atrás, apesar

⁹¹ Cf. Sousa VITERBO, *Notícia de alguns pintores portugueses...*, 3 vols. 1903-11 [vol. 1, pp-56-64].

⁹² Cf. Idem, *Ibidem*, pp. 56-64.

das rupturas com o período anterior, o brilho na arte no reinado d'O *Piedoso* (1521-57) a quem *El Maestro* de Luís Milán, o 1.º livro conhecido para vihuela, havia de ser dedicado e sabendo-se que tinha ao seu dispor vários pintores e músicos estrangeiros como o organista alemão João de Bergomão, Gonçalo de Baena ou Hernando de Jaén.

Desconhecemos muitos dos pormenores acerca da formação dos pintores de óleo mas a documentação – directa e indirectamente – evidencia as relações destes servís mecânicos com os literatos cortesãos, seus comitentes e testemunhas⁹³. Mas se as relações de trabalho eram próximas, as origens, a educação e formação parece estar muito distante. As possibilidades de alguns destes pintores haverem adquirido conhecimentos musicais parecem-nos remotas e proibitivas face à sua condição de «mecânico» que se opunha às artes liberais ensinadas nas Universidades organizadas em sistemas do *Trivium* e do *Quadrivium*, cuja cátedra de teoria e prática musical havia sido criada em 1323. Ainda por cima, se atentarmos que os próprios clérigos nos séculos XV e XVI tinham ao dispor uma formação que em termos musicais práticos⁹⁴ deixava muito a desejar, sendo muito poucas as fontes que sobreviveram à voragem do tempo revelando «*a quase absoluta inexistência de manuscritos contendo tratados musicais [baseados em Boécio], antes de 1500, parece indicativa de generalizada anemia teórica e deixa adivinhar o grande peso da oralidade no ensino*»⁹⁵.

No seguimento desta questão há uma outra que interessa evidenciar. Trata-se do facto de muitos destes *creados* se dedicarem a várias tarefas em simultâneo, sendo de acreditar que muitos pudessem ter conhecimentos interdisciplinares, para além do célebre caso de Damião de Góis, humanista, historiador, compositor de pelo menos três motetes, que tangia cistro e instrumentos de tecla. E esta evidência está patente quer no campo da música, quer no campo da pintura. Salientemos um dos casos mais importantes e documentados no tempo de D. Manuel I, o caso de Jorge Afonso, que está documentado como pintor de retábulos a óleo (incluindo alguns bons exemplos de iconografia musical), dourador e estofador de imaginária ou o de Francisco Henriques, pintor a óleo e pintor de vitrais e, já no tempo de D. João III, o caso de Cristóvão de

⁹³ Atente-se nas petições de Garcia Fernandes e nas testemunhas da escritura, entre elas Belchior Vicente moço da Capela régia e filho de Gil Vicente ou o próprio Garcia de Resende.

⁹⁴ Cf. Manuel Pedro FERREIRA, *Antologia...*, p. 55.

⁹⁵ Cf. Idem, *Ibidem*, pp. 55-56.

Figueiredo que era vedor, examinador, debuxador de quadros e tapeçaria. Se por um lado estes três exemplos vêm revelar a polivalência dos *creados*, por outro, revelam a inserção destes Mestres num ambiente de trabalho corporativo, de parcerias entre artistas, não poucas vezes entre oficinas, e que só viria a ser revisto no tempo de D. Sebastião.

Também no campo da música se verifica tal polivalência, pois não poucas vezes nos surgem indicações do mestre capela ser simultaneamente um compositor profissional, quer dizer, artista prático e um intelectual, para além de clérigo e poeta. Vide o remoto caso de Álvaro Afonso ao serviço de D. Pedro I e de D. Afonso V; ou de Gil Vicente, ourives, trovador e *mestre da balança* (cujas obras teatrais estão repletas de referências musicais incluindo dança, peças vocais quer de índole profana, quer de música religiosa e que integravam os momentos de representação).

Neste ambiente oficinal, a historiografia da arte tem revelado o uso de fontes como gravura importada utilizada pelas oficinas e seus clientes, nomeadamente, gravuras de Albrecht Dürer (algumas oferecidas por ele mesmo a João Brandão e a Rui Fernandes de Almada), de Marcoantonio Raimondi, incunábulo ilustrado como o *Tratado de Confissom* de autor desconhecido, livros, tratadística de música e de perspectiva, estampas avulsas de Martin Schongauer, L. van Leyden, I. A. de Zwolle, entre outros, usados na íntegra como molde mas predominando o seu uso como elemento de citação⁹⁶. No campo da música há notícias deste ‘intercâmbio cultural’ a partir da circulação em Portugal de composições religiosas de origem espanhola e franco-flamenga para além das portuguesas⁹⁷, nomeadamente, da *Ars novamente inventada pera aprender a tanger* de Gonzalo Baena, impressa em 1540⁹⁸, com obras de ilustres como Ockeghem, Obrecht, Agricola, Josquin dês Près, Escobar ou Anchieta.

Para rematar deixemos alguns exemplos de modelos e moldes usados pelas oficinas de pintura já identificados pela historiografia da arte, devendo, para tal, citar-se o

⁹⁶ No estudo introdutório do *Tratado de Confissom* José Vitorino de Pina Martins (Lisboa, IN-CM, 1973), refere a existência de várias bancas para venda de gravuras, no início do séc. XVI estabelecendo-se como um marco importante na disseminação de estampas estrangeiras. Mas também de livros de astrologia, viagens e moral (teologia).

⁹⁷ Cf. Manuel Pedro FERREIRA, *Antologia*...pp. 63-64.

⁹⁸ Cf. Idem, *Ibidem*, p. 65.

trabalho de Manuel Batoréo relativo à tábua *Apresentação da Virgem no Templo* (MMLT) e a ligação à gravura homónima de Israel van Meckenem; ou a presença de *poncif* no painel *Virgem da Glória* no ME descoberto em recentes trabalhos multidisciplinares orientados por Joaquim Oliveira Caetano; ou nos estudos de Dalila Rodrigues, na obra que D. Miguel da Silva - com dedicatória no *Il Libro del Cortegiano* - encomendou a Vasco Fernandes, *Cristo em casa de Marta*, pintado para o Paço Episcopal de Fontelo, com uma citação da *Melancolia I* e *Filho Pródigo*, ambas de Dürer. Nós próprios acabaríamos por encontrar citações de instrumentos musicais dos gravados de Dürer, nomeadamente, na gaita-de-foles representada na *Natividade*, atribuída a Frei Carlos (inv. ME 1525, cf. Vol. II).

A 2.^a metade do séc. XVI, delimitada no *corpus* de pintura a partir de 1550 e até 1580, ficaria marcada pela emancipação dos pintores em Portugal⁹⁹ e pela estadia de alguns em Itália, Espanha e Flandres¹⁰⁰, pelas directrizes tridentinas (1545-1563) e por vicissitudes políticas como a perda da independência para os Filipines.

No campo pictórico assiste-se a uma mudança progressiva de gostos que já se vinha delineando deste a década de 30 do séc. XVI, visíveis nas primeiras experiências de viragem anti-renascentista nas obras finais de Gregório Lopes ou de Garcia Fernandes e culminando com pintores como o Mestre de Abrantes ou Francisco de Campos.

No campo musical o período de D. João III ficaria marcado pelo patrocínio musical por parte de figuras da corte, incluindo o próprio regente, como comprovam as palavras de Luis Milán em *El Maestro*, indicando Portugal como o reino onde se estima e se entende a música. Neste período estão confirmadas várias publicações e a circulação

⁹⁹ Sobre o estatuto social dos pintores, ambientes nas oficinas de pintura e hierarquias cf. Vitor SERRÃO, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN-CM, 1983; IDEM, *O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença, 2002, pp. 77-87; Vitor SERRÃO e Julián GALLEGÓ, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidade de Granada, 1976; Anthony BLUNT, *La théorie des arts en Italie (1450-1600)*, Paris, Ed. Gérard Monfort, 1988, pp. 75-86; Rudolf WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad dei humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 159.

¹⁰⁰ Nomeadamente, Campelo (que integra o *corpus*) e Gaspar Dias, Salzedo Francisco Venegas ou Cristóvão de Morais, entre outros, que já não integram o *corpus* de pintura.

dos primeiros tratados de música impressos em Portugal de Juan Bermudo ou de Mateus de Aranda, mestre de capela na Sé de Évora e responsável pela cátedra de Música na Universidade de Coimbra e de outros tratados de música polifónica de que há referências mas não restam exemplares.

D. Sebastião, seu sucessor, teve ao dispor músicos flamengos e espanhóis de nomeada, como Raynaldus van Melle ou o vihuelista, músico de câmara e compositor cego espanhol Miguel Fuenllana, belíssimo na arte de música e de tanger, ou ainda António Carreira, *o Velho*. É durante o seu reinado que se dá uma viragem na forma de produção da imagem religiosa intimamente relacionada com as directrizes emanadas do Concílio de Trento que, apesar de tudo, não tiveram imediata repercussão sobre a arte portuguesa não se verificando, por parte dos letrados, reformas ou desvios heréticos e, por parte dos iletrados, também não se documentaram desvios pois mantiveram-se, tendencialmente devotos à Virgem Maria, aos santos e respeitosos à autoridade papal.

Todavia, certos campos artísticos como a imaginária estiveram mais vulneráveis e, como tal, foram alvo de um controlo mais rigoroso tendo em conta as directrizes tridentinas. No seguimento disto, O *Desejado* (1554-78) haveria de adoptar, em 1564, os cânones tridentinos como lei fundamental do reino, como forma de pôr travão ao elevado grau de laicização e popularização na apreensão do Divino, sobretudo, como dissemos, no campo da imaginária religiosa. Para fazer cumprir as directrizes de Trento tendo em vista ser a imagem a representação simbólica de Deus, intermediária entre os devotos e Deus, foi criada uma série de dirigismos na produção de arte religiosa resultando, em última instância, nas Constituições Sinodais.

As directrizes emanadas da 25.^a sessão do concílio tridentino destinavam-se aos bispos de todas as dioceses e tinham como objectivo primeiro a normalização e padronização dos comportamentos e, como objectivo segundo, uma orientação do *modus faciendi* para a representação de imagens nos espaços de culto, vindo proibir abusos de algumas representações que pudessem induzir o crente em erro, ou seja, o combate à nudez¹⁰¹, à mundanidade e ao realismo excessivo. Para tal, utilizara-se como meio de padronização de comportamentos a disseminação de gravuras e as pagelas.

¹⁰¹ Relembre-se o conhecido caso de Daniel Volterra que a mando de Paulo IV, em 1559, tapa a nudez de algumas figuras do *Juízo Final* de Miguel Ângelo.

Apesar dos esforços, as directrizes tridentinas que impunham o bom *metier* dos artistas, o uso de boas tintas que dignificassem a obra e o pintor, aprovados pelo Bispo ou Provisor e obrigavam que a imagem final obedecesse a um certo *decorum* e discrição, não foram, em Portugal, suficientes para suplantar o peso da tradição como comprovam a convocação dos Sínodos Diocesanos e as *Visitações*. Neste seguimento as imagens velhas que já não se prestassem a fins persuasivos deviam ser enterradas e outras que precisassem de restauro seriam tapadas com cópias em telas, como veio a acontecer com uma tábua da antiga colecção Luís Sangreman Proença que integra o *corpus* de pintura, mas talvez em tempos mais recentes e por outros motivos. E porquê todas estas preocupações com a imagem? Porque face aos avanços da Reforma Protestante a imagem deveria ter a capacidade de aumentar a devoção quer do letrado, quer do devoto iletrado, uma vez que é um meio de apreensão do Divino. Curiosa é esta coexistência da iconofilia com a iconoclastia!

No campo da música a normalização dos comportamentos e o *decorum* seriam marcados pela publicação, em Roma, do Breviário e do Missal de adopção obrigatória, e pela proibição do uso de instrumentos musicais, com excepção dos instrumentos de tecla, em contexto religioso, ficando para um trabalho próximo a verificação desta medida e a iconografia musical na temática religiosa na viragem para o séc. XVII.

E se as movimentações que deram origem à revisão da servil condição de pintor como mero «artesão» agarrado aos hábitos de trabalho medievo dentro de um *espírito anónimo, colectivista e gremial*¹⁰², por questões de fé ou como forma de expressão da devoção, através do *Livro de Regimentos dos Officiaes Mecanicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa* por Duarte Nunes de Leão, estas reformas também tocariam os ofícios ligados à construção de instrumentos musicais, que incluíam muitas mulheres¹⁰³. Curiosa é a discrepância de quase dois séculos entre o caso português e o

¹⁰² Cf. Vitor SERRÃO, *O Renascimento e o Maneirismo*, p. 79. Cf. também Arquivo Municipal de Lisboa, *Livro de Regimentos dos officiaes mecânicos da mui nobre e sempre leal Cidade de Lix.^a refromados per ordeñaça do Illustrissimo Senado della pello L.do Dr.^{te} nunez de liam*. Año MDLXXII, cap. XXXIII. Este documento é depois publicado por Sousa Viterbo (1911), Vergílio Correia (1926) e Myron-Malkiel Jirmounsky (1957).

¹⁰³ Vergílio CORREIA (ed.), *Livro de Regimentos dos Officiaes Mecanicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926 [1572].

italiano, onde a progressiva ascensão social dos pintores remonta aos séculos XIV e XV!

O nosso limes temporal estabelece-se até ao reinado de D. Sebastião, passando pela curta regência do Cardeal D. Henrique *o Casto* (1578-1580) que teve ao seu serviço o mestre capela Manuel Mendes e Pedro de Cristo, seguindo-se-lhe D. António, *Prior do Crato*, no Continente entre Junho e Agosto de 1580.

Voltemo-nos agora para os produtores de imagens a óleo tecendo algumas considerações que achamos pertinentes e antecipando o inventário do *corpus* de pintura correspondente ao Vol. II (Nota: devido ao facto de nem sempre dispormos de datas para o período de actividade, iremos preencher esse espaço com outras datas, nomeadamente, de nascimento (n.) e morte (m.).

Relativamente aos produtores de imagens a óleo a historiografia da arte tem dividido os pintores por «primeira geração» - Jorge Afonso, Mestre da Sé de Évora, Francisco Henriques, Frei Carlos, Mestre da Lourinhã¹⁰⁴ - e «segunda geração» - Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes, Gregório Lopes, Gaspar Vaz, Mestre de Abrantes, etc.

Quentin Metsys (act.1466-1530)

Artista flamengo, Quentin Massys (Metsys, Matsys, Messys), foi um dos primeiros grandes Mestre radicados em Antuérpia. É da sua autoria um conjunto retabular proveniente do altar-mor do Mosteiro da Madre de Deus, designado *Retábulo das Dores da Virgem* constituído por oito painéis, datados de 1509-1513, e provável encomenda de João Brandão, consignatário real em Antuérpia entre 1509 e 1514 e entre 1521 e 1526. Um dos painéis apresenta uma agitada cena de cortejo até ao Calvário comandada por um dos soldados tangendo uma trombeta recta guarnecida com um pendão onde heraldicamente se representa uma águia imperial bicéfala (Habsburgo).

¹⁰⁴ Incluem-se outros pintores como Vicente Gil e Manuel Vicente ou o Mestre da Sé de Viseu, mas que não têm obra com iconografia musical.

Hieronymus Bosch (act. ca. 1475/80-1516)

De Jerome van Aken chamado Hieronymus Bosch, analisaremos, no vol. II, uma das *grisailles* das *Tentações de Santo Antão* que ilustram Passos da Paixão de Cristo e, no capítulo dos temas hagiográficos, o anverso, ou seja, as criaturas que tocam instrumentos musicais ou cantam e assediam o Santo. Descendente de uma família de miniaturistas e iluminadores, Bosch, foi membro da Confraria de Nossa Senhora e um homem conservador, apesar de a partir do séc. XVII ser considerado herético. Morre enquanto se inicia a Reforma.

Jorge Afonso (act. ca. 1490 – ca. 1540)

Pintor régio manuelino com oficina em Lisboa, Jorge Afonso, encabeça a «primeira geração» de pintores e foi, na óptica de Vítor Serrão, «*o mais celebrado pintor cortesão da primeira metade do século XVI*»¹⁰⁵. Provavelmente de origem flamenga foi pintor régio a partir de 1508, *examinador e veador* de todas as obras de pintura do reino e são-lhe conhecidas, através de escrituras, as inúmeras relações familiares, a saber, era cunhado de Francisco Henriques um dos favoritos de D. Manuel I, sogro e vizinho de Gregório Lopes e tio da mulher de Garcia Fernandes. Não possui qualquer obra que lhe possa ser atribuída com total segurança e a crítica identificou-o com o designado *Mestre de 1515*. Face às atribuições é autor de quatro pinturas repletas de iconografia musical reveladoras de ser um Mestre atento aos detalhes do quotidiano, de duas para o Convento da Madre de Deus, em Xabregas, uma no Convento de Jesus de Setúbal e outra na Charola do Convento de Cristo.

Hans Holbein, o Velho (act. ca. 1493-1524)

Encontra-se no MNAA uma pintura de assunto hagiográfico, repleta de iconografia musical, datada de 1519. Trata-se de uma pintura da fase madura deste pintor alemão associado à escola de Augsburg, pai de Ambrosius e Hans *o Jovem*, e irmão de Sigmund, todos pintores. Da sua formação inicial nada se sabe, mas dos filhos,

¹⁰⁵ Cf. Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, ..., p. 106.

sobretudo de Hans Holbein, *o Moço*, que aprendeu na oficina do pai sabe-se que «*ahmte die Farben der Naturgegenstände sehr treu nach*»¹⁰⁶ segundo analisa J. W. von Goethe em *Teoria das Cores*. Característica que, não fosse a voragem do tempo, poderia dar-nos mais pistas sobre os instrumentos representados na sua pintura.

Mestre(s) da Sé de Évora (act. ca.1495-ca. 1500)

Este ignoto Mestre do círculo de Gerard David é o autor daquele que é provavelmente o maior conjunto retabular em Portugal, constituído por dezanove painéis de dimensões distintas. Deste conjunto retabular que se expõe no ME faz parte a *Virgem em Glória*¹⁰⁷, repleta de instrumentos musicais, alguns deles únicos no *corpus* de pintura. Objecto de estudos multidisciplinares, desconhece-se quantas mãos trabalharam nesse conjunto encomendado pelo bispo de Évora, D. Afonso de Portugal, e não há documentação que comprove a autoria, nem se se tratou de obra de importação ou realizado em Portugal por mestres flamengos destinado à capela-mor da Sé Catedral.

Mestre da Lourinhã (act. 1498-1539)¹⁰⁸

Nome convencional dado ao ignoto Mestre de evidenciada formação flamenga responsável por *São João Baptista no deserto* e *São João Evangelista em Patmos*, originariamente pintadas para um mosteiro hieromita na ilha da Berlenga. Esta convenção deveu-se ao facto das primeiras pinturas de um ignoto mestre distinto dos demais, haver sido descobertas na Lourinhã. Vítor Serrão (1991) aproxima o Mestre ao pintor e iluminador régio Álvaro Pires, hipótese sustentada igualmente por Baptista Pereira e Manuel Batoréo (2004); por outro lado, Rafael Moreira lançou a hipótese de se tratar do pintor manuelino João Espinosa (1991). Seja como for, trata-se de um mestre com obra mas sem biografia e a quem estão atribuídas *ca.* de três dezenas de obras que revelam abertura aos modelos flamengos e atenção às correntes vindas de Itália. No *corpus* de pintura faz parte uma pintura atribuída ao seu círculo e outra que lhe está

¹⁰⁶ Ou seja, que Holbein imitava muito fielmente as cores dos objectos naturais.

¹⁰⁷ Cf. Mercês LORENA; José MENDES; e Sónia PIRES, «Caracterização material do Retábulo de Évora – suporte e técnica», in *Cadernos de Conservação e Restauro*, n.ºs 6-7, 2008, pp. 35-74.

¹⁰⁸ BATORÉO, Manuel, *A Pintura do Mestre da Lourinhã...*, FLUL, 1995.

atribuída, de acordo com os estudos de Vítor Serrão e, sobretudo, Manuel Batoréo. São elas uma *Natividade* na Igreja de Santa Susana, em Alcácer do Sal com a representação de um idiofone raramente representado na pintura portuguesa e uma *Nossa Senhora do Leite* da Casa-Museu Medeiros e Almeida.

Francisco Henriques (act. 1500/1508/09-1518¹⁰⁹)

Nome aporuguesado do pintor régio manuelino, flamengo radicado em Portugal e com oficina em Lisboa, designado «O Melhor oficial de pintura que naqueles tempos havia neste reino»¹¹⁰. Segundo o historiador de arte Reynaldo dos Santos, o favorito d’O Venturoso, «*embora flamengo de origem, integra-se na história da pintura portuguesa, não só com as influências de técnica e sentimento de que foi portador, mas pela transformação e nacionalização que a sua arte sofreu ao contacto do meio em que viveu*»¹¹¹. São-lhe conhecidas relações familiares - era cunhado de Jorge Afonso e sogro de Garcia Fernandes - e a documentação refere que em 1512 vai à Flandres comprar materiais e contratar sete ou oito colaboradores que o acompanham no seu regresso a Portugal (não é consensual que um desses que vem da Flandres fosse o próprio Frei Carlos). São da sua autoria uma *Nossa Senhora das Neves* e uma *Missa de S. Gregório*, ambas no MNAA, e uma *Adoração dos Pastores* saída do seu círculo oficial, que já não existe por ter sido totalmente removida, por questões de antiguidade! No entanto, apresentaremos no Vol. II a imagem dessa pintura removida e daquela que agora se mostra e expõe no Museu de Arte Sacra de Sesimbra que lhe estava subjacente.

¹⁰⁹ Ano em que morre de peste durante a empreitada para o Limoeiro onde funcionava o Tribunal da Relação de Lisboa.

¹¹⁰ Sousa VITERBO, *Notícia de Alguns Pintores Portugueses e de outros...*, 1903-1911. Sobre o pintor cf. também José PESSANHA, «Francisco Henriques», in *Arte Portuguesa*, n.º 1, fasc. IV, 1895, pp. 84-85; Reynaldo dos SANTOS, «O pintor Francisco Henriques. Identificação da sua obra e esboço crítico da sua personalidade artística», in *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa., n.º IV, 1938, pp. 5-38; Gabriel PEREIRA, *Documentos Históricos da Cidade de Évora*, Vol. III, Évora, 1991; Fernando António Baptista PEREIRA e José António FALCÃO, *Francisco Henriques, um pintor em Évora no tempo de D. Manuel*, Catálogo da Exposição, Évora, CNCDP – Câmara Municipal de Évora, 1997; CAETANO, Joaquim Oliveira, «O Melhor pyntor que nestes reynos havia», in Diogo Ramada CURTO (dir.), *O Tempo de Vasco da Gama*, Lisboa, Difel, 1998.

¹¹¹ Cf. Reynaldo dos SANTOS, «O pintor Francisco Henriques...», n.º IV, 1938, p. 6.

Vasco Fernandes (act. 1501/02-1542)

Grão Vasco, pintor estilisticamente marcado pela pintura flamenga e germânica, esteve activo durante largos anos em Viseu e fez viagens esporádicas a Lisboa (1513-1515) e Coimbra (1535). Ignoram-se muitos dos aspectos do seu percurso, sobretudo da formação inicial. Integra o *corpus* de pintura uma *Virgem com o Menino e Anjos Músicos* em Santa Maria do Porco (sobre a atribuição cf. ficha de inventário); do seu círculo uma *Assunção* em Freixo de Espada à Cinta e uma *Assunção* do MNAA em depósito no MGV proveniente de colecções particulares de Coimbra. Da sua clientela fizeram parte bispos e membros da aristocracia como D. Álvaro da Costa (Évora).

Joos van Cleve (act. 1511 - ca.1540)

Joose van der Beke ou Joos van Cleve foi um dos pintores flamengos prolíficos do seu tempo. Esteve activo, sobretudo, na região de Antuérpia e o *Tríptico da Encarnação* hoje no MASF deverá ter chegado a Portugal por altura do apogeu do comércio do *ouro branco*. No volante direito (anverso) estão representadas três folhas de pergaminho com notação musical e texto muito repintados e um *bladder pipe* pousado junto a um dos pegureiro. A tradição atribui ao Mestre e seus colaboradores.

Mestre de Celas (act. 1522-1525)

Ignoto Mestre oriundo da Flandres (ou simplesmente do norte de Europa) é autor de um conjunto de painéis para o Mosteiro de Celas, dois dos quais apresentam aspectos musicais. Exames recentes de dendrocronologia, reflectografia de infravermelhos, raio X, vieram mostrar que as pinturas não deverão ser anteriores a 1522. Na ficha manuscrita de procedência, do arquivo do MNMC, está escrito que o conjunto foi adquirido no norte de França por D. Leonor de Vasconcelos, abadessa do Mosteiro de Celas, em 1525, provável data de conclusão.

Gregório Lopes (act. 1513-1550)

Pintor régio manuelino e joanino nobilitado com o título de Cavaleiro da Ordem de Santiago (engrandecimento inédito para um profissional das «artes mecânicas»), ordem para a qual trabalhou. Cortesão e religioso formou-se na oficina de Jorge Afonso de quem era genro¹¹² e foi um dos Mestres na empreitada de Ferreirim (1533-34). Para além dos painéis de supostas parcerias - *Natividade* e *Assunção* da antiga colecção do Dr. Scheufelen, em Oberlenningen - integram o *corpus* de pintura a *Natividade* do *Retábulo da Igreja do Paraíso* (ca. 1527), as documentadas para a Charola de Tomar (1536-38), a *Missa de S. Gregório* do desmembrado retábulo da Igreja de S. João Baptista de Tomar (1538-39), a *Adoração dos Pastores* de Santos-o-Novo (hoje no MNAA) e ainda uma pintura de uma colecção particular, tida como de paradeiro desconhecido. Este Mestre nobilitado coloca, como refere Vítor Serrão, trechos da vida quotidiana como desfiles triunfais, auto-de-fé, cenas de caridade e, quanto a nós, instrumentos musicais que vê e ouve, relacionados com as capelas privadas da clientela de corte e nobreza abastada.

Jorge Leal (act. ca. 1513- 1525)

Residente em Lisboa, e muito provavelmente formado na oficina de Jorge Afonso, colaborou com Gregório Lopes no *Retábulo de S. Bento* (hoje no MNAA). Não há documentação que nos revele a vida e obra, ou a sua actividade dentro da oficina tendo sido apontado como pintor a óleo, marceneiro, ou estofador. Desconhece-se se se tratou de outro oficial de pintura polivalente. Todavia, está-lhe atribuída uma *Assunção* e uma *Adoração dos Pastores* proveniente do Convento do Varatojo que transitou para a Igreja de Santa Maria do Castelo. Ambas estão expostas no MMLT.

Garcia Fernandes (act. 1514-1565)

Discípulo de Jorge Afonso, e indicado por este para continuar as obras do Tribunal da Relação de Lisboa após a morte, por peste, de Francisco Henriques, Garcia Fernandes era um jovem promissor na carreira de pintor e o mais novo dos Mestres de

¹¹² Cf. ANTT, Convento de São Domingos de Lisboa, L^o 55, fl. 3, publicado por Sousa VITERBO, *Notícias de Alguns Pintores Portugueses... 1.ª série*, Lisboa, 1903, pp. 65-66.

Ferreirim. O pintor viria a casar-se com uma filha de Francisco Henriques aliciado por uma benesse de D. Manuel I, o ofício de armas de Passavante, que nunca fora cumprida, apesar das petições conhecidas a D. João III sobre a promessa do antecessor que veio a falecer antes da empreitada estar concluída. Nada se sabe sobre a sua vida antes de 1514, altura em que aparece documentado na oficina de Jorge Afonso, nem se conhecem os primeiros trabalhos anteriores a 1531. Fez obra para Coimbra, São Francisco de Évora, Leiria, Montemor, Lisboa e no espaço imperial, Goa, onde foi passavante e arauto. Destacam-se as obras de parceria com Cristóvão de Figueiredo e Gregório Lopes (Ferreirim, Vila Viçosa, Castelo de Paiva...) e mais três obras no MNAA com iconografia musical: a *Santíssima Trindade* e outras duas que lhe estão atribuídas, por tradição, *Cristo a Caminho do Calvário* numa tábua dedicada às sete dores da Virgem, e uma *Assunção* com múltiplos destacamentos na camada cromática.

Gaspar Vaz (act. 1514/15 -1568)

Gaspar Vaz aparece documentado entre 1514 e 1515 como «*creado de Jorge Afonso*»¹¹³, ou seja, formado e trabalhando na dependência deste. Aparece referido como testemunha juntamente com «*gonçalo correa e vasco fernandez pintor morador em uyseu*»¹¹⁴ comprovando-se a estada de Vasco Fernandes em Lisboa¹¹⁵. É, depois de Grão Vasco, o mais destacado pintor de Viseu onde acaba por desenvolver a maior parte da sua actividade artística documentada entre 1522 e 1568. Uma carta datada de 1531-40 dá conta que D. João III envia Cristóvão de Figueiredo ao Mosteiro de São João de Tarouca para vistoriar as obras de Gaspar Vaz¹¹⁶. É precisamente no painel central desse retábulo, *Virgem entronizada e anjos músicos*, que se encontram representados vários aspectos musicais: manicórdio, harpa, canto e livro aberto com notação musical.

¹¹³ Cf. Idem, *Ibidem*, pp. 65-66.

¹¹⁴ Cf. Idem, *Ibidem*, pp. 65-66.

¹¹⁵ Cf. Luís REIS-SANTOS, *Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do século XVI*, Lisboa, [s.n.], 1946, pp. 46-47, documentos 30 e 32, respectivamente.

¹¹⁶ Cf. Sousa VITTERBO, *Notícia de alguns pintores portugueses...*, 1903, p. 157. Cf. também Mário Tavares CHICO; Armando Vieira SANTOS e José Augusto FRANÇA, *Dicionário da Pintura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973, Vol. M, p. 413.

Cristóvão de Figueiredo (act. 1515-1555)

Provável discípulo de Jorge Afonso, pintor régio da oficina de Lisboa, Cristóvão de Figueiredo foi um artista-artesão polivalente¹¹⁷. A documentação refere-o como debuxador, vedor de pintura e examinador de artistas. São-lhe conhecidos importantes laços familiares, entre eles, cunhado de João de Ruão. Da sua clientela de obra mais tardia contam-se o Cardeal Infante D. Afonso (debuxo¹¹⁸ dos três retábulos para Ferreirim) e o infante D. Fernando (capela do Mosteiro da Batalha), ambos filhos de D. Manuel I. Da sua obra com iconografia musical, conta a *Natividade* de Ferreirim tendo sido responsável pela folha de pergaminho com notação musical, empreitada que veio a dividir com Gregório Lopes e Garcia Fernandes, este último seu parceiro habitual. Terá participado precisamente com Garcia Fernandes no volante do agora reduzido a tríptico que se guarda e expõe no Paço Ducal de Vila Viçosa. Sabe-se também que um dos filhos de Figueiredo, chamado Pêro Figueiredo, era cantor na Sé de Évora.

Frei Carlos (act. 1517-1530)

Frade hieronimita que chegou a Portugal em data incerta, havendo possibilidade de ter vindo na referida viagem de regresso de Francisco Henriques, em 1512. No *Livro de Profissões* do Convento de Santa Maria do Espinheiro, nas imediações de Évora, aparece documentada, em 1517, a sua profissão sendo referido como «frey Carlos de Lisboa framengo». Trabalhou para o próprio convento, criando e encabeçando uma oficina de produção monástica, e para outras casas religiosas da mesma Ordem, nomeadamente, em Guimarães e Alenquer. A historiografia da arte compara-o a flamengos como Fra Angelico, Quentin Metsys, Hans Memling, Jan Provost ou Gerard David e recorrentemente apontam o seu isolamento no mosteiro transtagano como decisor do apego à tradição medieval, alheando-se às influências italianas. Estão-lhe atribuídas *ca.* de quarenta tábuas e três delas integram o *corpus* de pintura,

¹¹⁷ Desconhece-se os pormenores da formação inicial. A documentação informa-nos que em 1515 assume o cargo de examinador de pintura a óleo e como tal é provável o seu nascimento na década de oitenta do séc. XV. Foi um artista multidisciplinar encarregue de pintar a óleo, examinar aprendizes a óleo, vedor de pintura, debuxador de pintura e tapeçaria, empreiteiro, etc.

¹¹⁸ ANTT, *Lamego*, 27-2.º, fl. 180 publicado por Vergílio CORREIA, *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1938.

nomeadamente, uma *Anunciação* e uma *Assunção*, do mesmo retábulo apeado e desmembrado (ambas no MNAA) e uma *Natividade* que se expõe no ME, provavelmente do mesmo conjunto. Atribui-se, ainda, uma pintura de pequeno formato cujo assunto iconográfico é o *Casamento Místico de Santa Catarina* anteriormente na família O'Neil (Sintra, Portugal) tendo sido vendida em 1906 a Herbert Cook e posteriormente adquirida pela NG, em 1945, onde actualmente se expõe.

André de Padilha (act. 1517-1561)

Mestre de oficina regional do noroeste peninsular, André de Padilha foi, como o definiu Vítor Serrão¹¹⁹ um «pintor de recursos». Encontra-se na Igreja do Convento de S. Francisco, no Porto a única obra que deixou com iconografia musical, uma pintura mutilada representando o *Batismo de Cristo e doador*, por sinal a única representação iconográfica do Batismo com aspectos musicais e também umas das poucas que localizamos saída de uma oficina regional do norte peninsular. Na extremidade superior trilobada são visíveis parte das fímbrias de pelo menos duas charamelas (e não trombetas como já se aventou).

Mestres de Ferreirim (act. 1533-1534)

Nome convencional (e impróprio) dado por Luís Reis-Santos a três conhecidos pintores que trabalharam, em parceria, na mesma empreitada (documentada) para o Convento de Ferreirim: Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes. Formaram-se na oficina do pintor régio Jorge Afonso e encaixam-se na «segunda geração». É no Convento de Ferreirim que se conservam oito pinturas desse retábulo desmembrado e colocado nas paredes laterais da Igreja, datado de 1533-34. Uma das tábuas, a *Natividade*, tem representado um rolo de pergaminho com notação musical perceptível e texto rasurado, talvez por já não corresponder às intenções didácticas de uma igreja militante. Seja como for, o acordo inicial entre o P^e. Frei Francisco de Vila Viçosa e Cristóvão de Figueiredo a 22 de Novembro de 1533 dá conta que a empreitada

¹¹⁹ Vítor SERRÃO, *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

foi entregue a este pintor¹²⁰ sendo seu o modelo e o debuxo de todas as pinturas¹²¹, bem como a orientação dos trabalhos. O mesmo contrato dá-nos outras informações relativas às exigências do comitente, ao estipular, nomeadamente, e de um modo preciso, aspectos específicos sobre o uso de boas tintas, bons acabamentos, à formosura do rosto das imagens e das carnações, ao tratamento das roupagens e fundos paisagísticos.

Francisco de Campos (act. 1535-1580)

A historiografia da arte portuguesa tem assumido, por tradição, Franz van Kampes ou Francisco de Campos como pintor luso-flamengo. Circulou entre Lisboa e Évora, executando obra em tábua e pintura mural, nomeadamente, os tectos do Palácio de S. Miguel, pertencente aos Castros de Treze Arruelas (Condes de Basto) obra que assina e data «1578». São significativas as obras que lhe estão atribuídas que muito se deve ao trabalho de Maria Teresa Desterro mas cujo conteúdo musical carece de estudo aprofundado, nomeadamente, a *Assunção* da Igreja Matriz de Góis; a *Adoração dos Pastores* [e Adoração dos Reis Magos] do Museu de Arte Sacra de Santiago do Cacém; duas tábuas do Santuário da Boa Nova de Terena, nomeadamente, a *Assunção* e a *Adoração dos Pastores*; a *Adoração dos Pastores* hoje no Nasher Museum of Duke University, atribuído durante muito tempo a um ignoto mestre do círculo de Juan Correa de Vívar. É na obra de Francisco de Campos, distante da pintura coetânea pelo arrojo na composição, que encontramos os instrumentos musicais mais fantasiosos de todo o *corpus* de pintura, devidamente analisados no Vol. II.

Mestre de Abrantes (act. ca. 1548-1550)

Trata-se do nome convencional dado a um ignoto mestre com obra mas sem biografia, seguidor de Gregório Lopes (o filho Cristóvão Lopes? o artista-artesão documentado na empreitada de Ferreirim Cristóvão de Utrecht?) de paleta acidulada. Encontram-se expostas nas paredes laterais da nave da Igreja da Misericórdia de

¹²⁰ O contrato foi publicado pela primeira vez por Vergílio Correia. Cf. Vergílio CORREIA, *Pintores portugueses do séc. XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1938, p. 29.

¹²¹ Cf. Joaquim Oliveira CAETANO, «Garcia Fernandes. Uma Exposição à procura de um Pintor», in *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa, ...*, p. 26.

Abrantes seis pinturas provenientes de um retábulo apeado e desmembrado da capela-mor. Duas delas – a *Natividade* e *Cristo a caminho do Calvário* – colocadas do lado do Evangelho, apresentam aspectos musicais. Coerentes entre si, as pinturas não se integram em nenhuma das oficinas de pintores conhecidos e analisados.

Vasco Pereira Lusitano (n. 1535- m. 1609)

Discípulo de Luis de Vargas, a produção do pintor português Vasco Pereira Lusitano confinou-se a Espanha, especialmente a Sevilha, um novo pólo de atracção artística onde o pintor se viria a radicar. É em Ponta Delgada, no Museu Carlos Castro que se expõe a sua mais conhecida tábua com iconografia musical *A Virgem com o Menino e Anjos Músicos* ou *Coroação da Virgem*, obra tardia, de grandes dimensões, pintada em 1604, e destinada ao colégio dos jesuítas de Ponta Delgada. A única tábua do pintor que incluímos no nosso *corpus* diz respeito a uma composição onde coexiste uma *Epifania* e uma *Adoração dos Pastores* estando ao centro uma *Natividade* (MNAA).

Francisco João (act. 1562-1595)

Túlio Espanca chamou-lhe pintor eborense de «feição populista». A sua personalidade carece de estudos multidisciplinares aprofundados. Temos conhecimento que, por fortuna, a sua obra está a ser alvo de um estudo doutoral no âmbito de uma análise de microscopia, espectroscopia e cromatografia. Aguardemos por esses estudos e pela eventualidade de virem a revelar aspectos sobre a personalidade e obra deste pintor, assim como, provar a datação do mutilado painel representando anjos músicos que encimam a *Adoração dos Pastores*, exposta no ME. No Museu de Arte Sacra do Convento de Santa Cruz de Vila Viçosa expõe-se uma tábua com inúmeros desgastes representando no cimo, e ao centro, um livro aberto com notação musical, totalizando duas tábuas deste mestre a integrar o *corpus*.

António Campelo (act. 1570)

O pintor estudou em Roma como bolsheiro de D. João III e está-lhe atribuída somente uma pintura com segurança¹²². Foi, a par de Gaspar Dias, um dos nomes da 2.^a metade do séc. XVI com aprendizagem directa em Itália, importando modelos italianos que já se vinham desenhando desde os anos trinta do séc. XVI. No *corpus* de pintura atribuí-se a Campelo uma *Adoração dos Pastores* que se encontra no MMCR, Torres Novas, representando uma impressionante gaita-de-foles.

Mestres desconhecidos

São mais de duas dezenas os painéis que se atribuem a ignotos mestres italianizados e hispano-flamengos, alguns convencionalmente designados, outros próximos do círculo de mestres documentados, quer da primeira, quer da segunda geração, outros próximos de mestres já por si convencionalmente designados. São exemplo disso algumas tábuas atribuídas ‘ao círculo do mestre de Arruda dos Vinhos’, autor do desmembrado retábulo da Matriz, e de outras tábuas em Lisboa e Graciosa, caracterizado pela sua paleta reduzida, algo seca e acidulada mas distinta da do Mestre de Abrantes. No entanto, e tratando-se de artistas com obra mas sem biografia, pouco se justifica a sua abordagem no presente trabalho.

Em síntese, estão documentados vários intercâmbios artísticos entre Portugal e o estrangeiro, predominando as relações entre este e o norte da Europa, Itália e Espanha. E, se na 1.^a metade do séc. XVI assistimos a uma viragem no gosto assente na importação de pintura flamenga e na vinda de importantes mestres flamengos como Francisco Henriques, Frei Carlos e outros ignotos mestres flamenguizantes que acabam por se radicar, também devemos salientar o percurso inverso, ou seja, a aprendizagem de pintores portugueses na Flandres, nomeadamente em Bruges e Antuérpia.

¹²² Cf. Vítor SERRÃO, *A Pintura Maneirista em Portugal, ...*, 1991, pp. 51-57.

Uma nova viragem voltada para modelos italianizantes haveria de começar a esboçar-se, paulatinamente, nas obras maduras de Gregório Lopes, Garcia Fernandes e de ignotos mestres como Mestre de Abrantes, isto é, durante as décadas de 30 e 40 do séc. XVI. A viragem definitiva para um maneirismo de sabor contra-reformista iniciado de forma decisiva devido às vicissitudes conhecidas haveria de acontecer a partir dos anos 60 do séc. XVI, altura em que aparecem documentados mestres portugueses influenciados pelas aprendizagens em Itália e Espanha e outros que flamengos, italianos e espanhóis trabalhariam e até se radicariam em Portugal.

Se os estudos multidisciplinares têm revelado a importância da fauna, da flora, de arquitectura ou de elementos arquitectónicos - incluindo o reconhecimento de cinquenta espécies de flora na *Adoração do Cordeiro* de Van Eyck - importa perguntar, de que forma estas viragens, estes intercâmbios, estas mudanças no gosto dos comitentes se transparecem nos aspectos musicais?

Capítulo IV

Aspectos musicais

4. O RECONHECIMENTO DA ICONOGRAFIA MUSICAL VOCAL E INSTRUMENTAL: FONTES E MODELOS

Depois de uma análise sumária aos temas iconográficos com presença de aspectos musicais, aos ambientes pictórico-musical quatrocentista e quinhentista, e algumas notas relativas aos produtores das imagens levantadas em campo que integram o *corpus* de pintura, importa, agora, levantar outras fontes e modelos que poderão ter estado ao alcance dos Mestres, oficiais e aprendizes nas oficinas de pintura.

O idealismo gótico progressivamente abandonado para dar lugar ao naturalismo e minúcia descritiva da 1.^a metade do séc. XVI veio a ser sobreposto por experiências anti-clássicas que culminaram nos Maneirismos da 2.^a metade do séc. XVI, num contexto tridentino e pós-tridentino. Estas experiências e viragens pictóricas e estilísticas marcariam também a forma de representar os instrumentos musicais. Aliam-se a estes aspectos, outros, nomeadamente, o facto do artesão não conhecer bem os instrumentos que representa ou, como relembra E. Winternitz, baseado numa arqueologia mal entendida¹²³.

Seguidamente apresentaremos os aspectos musicais representados nas pinturas do *corpus* obedecendo aos seguintes núcleos:

- instrumentos de percussão: idiofones e membranofones
- instrumentos de corda (cordofones)
- instrumentos de sopro (aerofones)

Para uma melhor clarificação serão subdivididos da seguinte forma: 1. Os intérpretes; 2. Os idiofones; 3. Os membranofones; 4. Os cordofones; 5. Os aerofones.

¹²³ Emanuel WINTERNITZ, *Musical Instruments and their symbolism...*, 1979.

4.1. OS INTÉRPRETES DE *MÚSICA BAIXA* E DE *MÚSICA ALTA*

No *corpus* de pintura identificamos dez tipos de intérpretes. A ordem numérica decrescente é a seguinte: anjos cantores e instrumentistas; pegureiros; soldado-carrasco; Rei David; moços de coro e cantores; menestréis; segréis (acompanhados de jograis); Diabo.

Do séc. XV os espécimes são os seguintes: na mais remota tábua, a de Santa Croce in Fossabanda, representam-se dois anjos músicos; na segunda, no MNAA, um cripto-retrato de Santo Antão; e no terceiro, no Museu de Arte Sacra de Arouca, outro cripto-retrato de um soldado-carrasco sinalizando o cortejo de Cristo até ao Calvário.

Do séc. XVI levantamos oitenta e duas tábuas e nelas predominam como executantes os anjos músicos e os pegureiros. Os primeiros tangem instrumentos de *música baixa* e de *música alta*, e os pegureiros repetidamente gaitas-de-foles, flautas, rabecas ou o conjunto flauta de tamborileiro e tamboril, instrumentos de elevado volume sonoro (com exceção da flauta) associados a um ambiente rural. Em terceiro lugar, a figura do soldado-carrasco que executa, repetidas vezes um instrumento de sinal no tema iconográfico *Cristo a caminho do Calvário*. O quarto tipo de intérprete mais representado é o Rei David, que geralmente transporta ou tange uma harpa, um dos seus atributos. Por fim, representam-se, em duas tábuas, moços de coro acompanhados de cantores adultos; numa das tábuas oriunda da Madre de Deus de Xabregas representam-se seis menestréis executando charamelas e uma sacabuxa numa tribuna; no plano fundeiro de uma tábua da Charola do Convento de Cristo está representado o que julgamos ser um segrel, um simples prático de origens humildes, com um pequeno cordofone de mão, acompanhado de um jogral; também a figura demoníaca, quer como diabo-mor encarnando Lúcifer, segurando um instrumento de sinal, numa representação singular exposta no MNAA, quer como diabo-mulher ou hermafrodita – com volumosos seios e tonsura - no mesmo painel.

Analisemos, sumariamente, cada um dos intérpretes e instrumentos que executam como estudo preliminar da análise iconográfica do Vol. II.

Anjos músicos



Fig. 3 –*Tríptico da Encarnação* (pormenor), MASF.

No *corpus* os anjos músicos aparecem nos diversos episódios cristológicos, hagiográficos, iconografia do Além mas, sobretudo, na iconografia mariana associada à Assunção, Coroação e em episódios de *sacre conversazione*. Não cabendo aqui lugar para explicar a iconografia angeológica e a hierarquia celeste (Serafins, Querubins, Tronos, Dominações, Virtudes, Potências, Principados, Arcanjos, Anjos), podendo para isso ser consultada vária bibliografia¹²⁴, sublinhamos que a maioria dos instrumentistas são anjos e, pontualmente, querubins. Estes últimos aparecem, por exemplo, n' *Adoração do Cordeiro* no MM. Os anjos músicos aparecem com frequência em várias tábuas como solistas a executar um instrumento de *música baixa*, em duo, em trio, ou em grandes grupos corais polifónicos vindo, por um lado, acentuar a importância da palavra e, por outro, prática que vem a ser criticada e banida pelas directrizes tridentinas porque a polifonia nem sempre permitia escutar as palavras com clareza. As representações de anjos músicos remontam, pelo menos, ao séc. XIV e o exemplo mais remoto do *corpus* está datado de *ca.* 1413-25. Curiosamente, os anjos trombeteiros apocalípticos nunca aparecem em n.º de sete mas somente em duo e quase sempre em *sfumato*. Raras são as representações de instrumentos híbridos e fantasiosos, resultantes de pura invenção, muito utilizados na pintura italiana e flamenga para acentuar o carácter sobrenatural e espiritual da música angelical. O *Livro dos Salmos*, sobretudo o 150, é uma das principais fontes literárias para a sua representação.

¹²⁴ Cf. Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 6 volumes, Paris, PUF, 1955-59; E. KIRSCHBAUM et al. (cords.), *Lexicon der christlichen Ikonographie*, 8 volumes, Roma, Herder, 1968-1976.

Pegureiros



Fig. 4- Adoração dos Pastores (pormenor), MMCR.

Logo a seguir aos anjos, os pegureiros são os intérpretes mais representados. Aparecem como solistas tangendo gaita-de-foles, um *bladder pipe* ou uma flauta, instrumentos associados ao gozo dos sentidos; ou em duo tangendo uma rabeca e outro um conjunto de flauta e tamboril e o terceiro trazendo as oferendas, expressando alegria pelo nascimento do Salvador, através de instrumentos típicos e que lhes estavam acessíveis. Segundo o evangelho de S. Lucas, depois do nascimento de Jesus um anjo apareceu a um grupo de pastores que estavam a vigiar os seus rebanhos, para lhes anunciar o nascimento do Salvador.

Rei David



Fig. 5 - Adoração do cordeiro (pormenor), MM.

São numerosos os episódios associados ao *Rex Psalmista*, David, profeta e rei de Israel, uma das mais citadas figuras do AT. Na iconografia levantada aparece junto dos anciãos, segurando a harpa como atributo, ou tangendo-a na cerimónia do Cordeiro

místico. São inúmeras as referências nos textos sagrados aos dotes do Rei David como intérprete (vide, nomeadamente, o *Livro de Samuel I*, 16, 16-23) assim como as associações da harpa ao n.º da perfeição, símbolo da ordem cosmológica, capaz de estabelecer a ligação entre o mundo terreno e a ordem celeste.

Moços de coro e cantores



Fig. 6 - *Missa de S. Gregório* (pormenor), Igreja de S. João Baptista de Tomar.

Localizamos apenas duas tábuas onde se fazem representar moços de coro e cantores adultos, uma na Igreja de S. João Baptista de Tomar e outra no MNAA. Parece-nos claro que ambos os casos reflectem uma prática musical litúrgica e definem um espaço de culto (igreja ou capela privada). No caso de Tomar (**Fig. 6**) regem-se por um livro de facistol e no caso do MNAA asseguram a prática musical numa cerimónia presidida por um bispo para a construção de um novo espaço de culto como reconhecimento de um milagre de Nossa Senhora das Neves.

Soldado-carrasco



Fig. 7 – *Cristo a caminho do Calvário* (pormenor), Igreja da Misericórdia de Abrantes.

Esta figura humana de baixa extracção social desempenha, simultaneamente, o papel de soldado e carrasco. Representa-se por dez vezes no *corpus* a tanger instrumentos de sopro e de sinalização, comandando o cortejo de Cristo até ao Calvário perante uma multidão que O segue ou que assiste como se de um espectáculo se tratasse.

Segréis e jograis



Fig. 8 – Ressurreição de Lázaro (pormenor), Charola do Convento de Cristo.

O pormenor singular apresentado acima pertence a um dos doze painéis que compõem o *Retábulo da Charola do Convento de Cristo*. Trata-se de uma pintura muito mexida que estudos recentes, a partir de radiografias, análises micro químicas de pigmentos, identificação macroscópica de madeiras e história da pintura, vieram clarificar. Foi alvo de intervenções por parte, entre outros, do conservador-restaurador Frederico Henriques¹²⁵, a quem agradecemos a cedência de imagens (integral e pormenores) que integramos na presente Dissertação. Apesar dos acrescentos de suporte e repinte histórico, os estudos técnicos de Pedro Redol e Mário Pereira¹²⁶ aliados aos recentes vieram comprovar que o músico representado (**Fig. 8**) em plano recuado é original, tendo sido alvo de alguns retoques, como seria de esperar de uma tábua quinhentista. Deve representar um segrel, fidalgo de origem humilde, numa categoria

¹²⁵ Cf. F. HENRIQUES; A. BAIÃO; M. GARCIA, «The Conservation-Restoration of the “Charola” Paintings of the Convent of Christ in Tomar», in *e-conservation magazine*, n.º 14 (2010) pp. 55-69, in www.e-conservationonline.com/content/view/882/297 (consulta: 1/7/2011).

¹²⁶ Mário PEREIRA e Pedro REDOL, *A pintura da charola: Convento de Cristo*, Tomar, [Lisboa], Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.

intermediária entre o trovador e o jogral (não consensual) acompanhado do seu jogral, à entrada de uma cidade fantasiosamente representada.

Menestréis



Fig. 9 - Encontro de Santa Úrsula com o Príncipe Conan (pormenor do anverso), MNAA.

A representação de uma tribuna com menestréis aparece regularmente na pintura ocidental coeva, nos mais variados temas iconográficos ligados à corte e nobreza abastada. Face à ausência de documentação que comprove comitente e oficina deste políptico, possivelmente oferta de Maximiliano I à rainha D. Leonor, a tradição aponta tratarem-se de músicos ao serviço d'*O Venturoso*. Os menestréis são geralmente homens ou moços de baixa condição social financiados com uma tença anual (podendo incluir moradia, aposentadoria e vestiaria), por vezes identificados como escravos, turcos forçados, mouros e outros de origem estrangeira ao serviço da corte, Sés, igrejas principais e capelas privadas da nobreza abastada.

Diabo



Fig. 10 – Inferno (pormenor), MNAA.

Símbolo do mal supremo, oposto ao bem divino, chefe dos anjos rebeldes, caídos, o diabo faz-se representar por duas vezes na mesma pintura do *corpus* associado a instrumentos musicais, na tábua *Inferno* do MNAA. As imagens do demónio sofreram notáveis transformações desde a arte paleocristã e no *corpus* de pintura aparece entronizado como Diabo-mor, e metamorfoseado como hermafrodita, com volumosos seios e tonsura. A iconografia desta figura prolifera em obras trecentistas e quatrocentistas de Andrea Orcagna, Fra Angélico, Taddeo di Bartolo ou Giotto, derivando dos textos apócrifos e da vasta literatura apocalíptica coetânea, incluindo a *Divina Comédia*. A esta figura associam-se instrumentos de sopro de elevado volume sonoro.

Em síntese, se os anjos, mediadores entre o ser humano e Deus são representados com variadas espécies de instrumentos musicais predominando os instrumentos de *música baixa*, os outros, seres humanos de baixa condição social, associam-se quase sempre a instrumentos de *música alta*, parecendo ser clara e óbvia uma hierarquia no instrumentário representado.

Dito isto passemos aos instrumentos musicais representados nas pinturas.

4.2 OS IDIOFONES

São raras as figurações de instrumentos de percussão - quer idiofones, quer membranofones - no *corpus* de pintura, talvez por se tratar de pintura religiosa e pela maioria dos percussionistas ao serviço, músicos leigos, serem gente de baixa extracção. A documentação quinhentista relativa a recebimentos dá-nos conta que estes são pior remunerados que os instrumentistas de sopro e, claro, menos ainda que os cantores e instrumentistas de cordas¹²⁷. Não poucas vezes são referidos como gente de origem africana ou turca¹²⁸ e, portanto, ser do interesse do comitente a sua desassociação da pintura que custeiam. Estes músicos contratados e financiados eram utilizados para uma

¹²⁷ Cf., por exemplo, João Pedro d' ALVARENGA, *Estudos de Musicologia...*, p. 37.

¹²⁸ Cf. Idem, *Ibidem*, p. 37.

série de funções e tinham «*obrigação de residência na cidade e assistência na Sé e nas procissões e festas para que fossem chamados*»¹²⁹.

Atendendo a que todo o reportório de pinturas obedece a uma temática religiosa, estes instrumentos aparecem tocados por anjos instrumentistas, pegureiros e, em apenas um dos casos, por um jogral percussionista-alaudista numa composição de Bosch.

Címbalos



Fig. 11 – Cantoria (pormenor), Luca della Robbia, Museo dell’Opera del Duomo, 1431-38.

Este idiofone de concussão é recorrentemente referido em inúmeras fontes literárias, sobretudo, na Bíblia (*Salmos, Jeremias, Crónicas*). Na iconografia ocidental aparece associado ao canto dos anjos nas mais diversas manifestações de ar livre, como procissões, surgindo acompanhados de outros instrumentos de *música alta* como tamboril, trombetas ou pandeiro com soalhas. Quanto ao seu uso litúrgico, David Munrow defende que a sua representação terá mais que ver com um carácter literário que de reconhecimento de práticas musicais: «*It is difficult to imagine the contribution which cymbals or triangles could make to the performance of early church music, whether plainsong or polyphony. It was probably their biblical associations which led artists to depict the instruments (...)*»¹³⁰. Seja como for, este idiofone constituído por dois pequenos pratos, em bronze, possuindo ao centro uma pequena saliência arredondada, com uma pega, percutidos por meio de entrechoque na horizontal com o movimento dos braços e antebraços feito na vertical, provocam um som estridente, que

¹²⁹ Cf. Idem, *Ibidem*, p. 36.

¹³⁰ Cf. David MUNROW, *Musical Instruments in the Middle...*, p. 35.

se coaduna com uma performance de ar livre, mas impraticável no acompanhamento rítmico das vozes, apesar de serem assim representados na maioria das pinturas de carácter religioso. No caso português, os singulares pratos representados numa pintura de Francisco de Campos, em Terena, revelam a impossibilidade de serem percutidos. **Algumas fontes:** *Musica*, Agricola, 1528; *Orchésographie*, Arbeau, 1589; *Harmonie*, Mersenne, 1619; *Cristo em Glória*, Fra Angelico, NG, ca. 1423-24; *Virgem com o Menino e Anjos Músicos*, Francesco D'Antonio Di Bartolommeo, colecção particular, ca. 1429; *Virgem com o Menino e Anjos*, Boccati, Galleria Nazionale dell'Umbria, ca. 1455.

Guizos



Fig. 12 – Guizo (*schellen*), *Musica getutscht*, *Virdung*, 1511.

Idiofone de agitação, o guizo é constituído por uma peça oca de metal que quando agitada mobiliza uma pequena peça no seu interior produzindo um som estridente que sai pela pequena abertura no extremo inferior. A iconografia e a literatura associam-no à dança e aparece, recorrentemente, colocado com outros guizos no corpo dos instrumentistas, sobretudo, pulsos e tornozelos, mas também no vestuário e, em certos casos, na paramentaria. Na liturgia, composta de uma série de aparatos gestuais e espirituais, este idiofone podia, ocasionalmente, substituir outros idiofones como as sinetas de mão¹³¹. **Algumas fontes:** *A Virgem com o Menino*, Geertgen tot Sint Jans, Boijmans Van Beuningen Museum 1480; *Syntagma Musicum*, Praetorius, 1619; *Retrato de Eduardo VI Príncipe de Gales*, Hans Holbein, *o Novo*, National Gallery of Art de Washington, ca. 1539; *Tentações de Santo Antão*, Bosch, MNAA, ca. 1500; *Descobrimento da Índia*, oficina de Tournai, Lisboa, Banco Nacional Ultramarino, séc. XVI.

¹³¹ Cf. David MUNROW, *Instruments of the Middle Ages...*, p. 36.

Pandeireta



Fig. 13 - *Assunção* (pormenor), Francisco de Campos, Terena, 1565-70.

Curiosamente são raras as representações deste instrumento de percussão, idiofone, distinto do seu semelhante híbrido, ao qual se acrescenta uma membrana (pandeiro). Representa-se por duas vezes no *corpus* com duas filas de soalhas dispostas no aro. Numas das vezes é agitado, na outra, subtilmente percutido com dois ou três dedos num dos extremos do aro cilíndrico. Recorrente na pintura ocidental é o seu congénere com membrana, designado pandeiro com soalhas, que frequentemente aparece tocado por figuras do género feminino associando-se ao culto da lua e aos ritos de fertilidade. Durante a Idade Média era usado por ministros, malabaristas e outros exibicionistas para acompanhar o canto em festas, procissões e representações teatrais. Os dois instrumentos podiam ser, como ainda hoje, tocado na vertical, diagonal ou horizontal conforme a sonoridade mais ou menos limpa que se pretendia obter. É referido por dezanove vezes nos textos sagrados (*Êxodo, Salmos, Cântico dos Cânticos*) como pandeireta, mas nem por isso, se faz representar na pintura em Portugal. **Algumas fontes:** *Natividade*, retábulo-mor da Igreja de Santa Susana, Alcácer do Sal, ca. 1540-50; *Assunção*, Francisco de Campos, Santuário de N.^a Sr.^a da Boa Nova de Terena, 1565-70; *Apolo e as Musas*, Marten De Vos, Musée Royaux dês Beaux-Arts de Belgique, 1570; *Chafariz d'el Rey*, Mestre desconhecido, Coleção Berardo, ca. 1570-80.

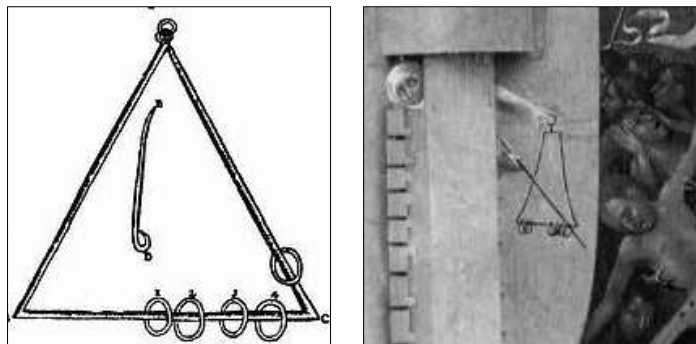
Sineta de mão



Fig. 14 – Sineta de mão, Oficina portuguesa, MNMC, 1522.

Devido à extensão do *corpus* optamos por não considerar os grandes sinos das igrejas paroquiais e catedrais, elemento organizador do quotidiano, que se fazem representar em planos fundeiros nos mais diversos assuntos iconográficos. Optamos, no entanto, por considerar a sineta de mão, associada a Santo Antão e à liturgia através do tema iconográfico *Missa de S. Gregório*. O sino portátil, em bronze, era usado para assinalar alguns momentos mais solenes da liturgia, nomeadamente, a elevação da hóstia, no momento da consagração e o seu uso perdura até aos dias de hoje. **Algumas fontes:** *Tríptico Santa Catarina, São Cristóvão, Santa Madalena e Santo Antão*, Bernardo Martorell, séc. XV [1440-1445], MNAA; *Tríptico Tentações de Santo Antão* (anverso), Hieronymus Bosch, MNAA, ca. 1500; *Santo Antão*, Mestre desconhecido, MGV, séc. XV; *Missa de S. Gregório*, Francisco Henriques, MNAA, 1508-11; «Santo Antão», in *Flos Sanctorum* de Hermão de Campos, BN (Res. 157, fl. XXVI), 1513.

Triângulo



Figs. 15 e 16 – «Triângulo», *Harmonie Universelle*, Mersenne, 1636; *Tríptico do Jardim das Delícias* (pormenor de triângulo trapezoidal), Hieronymus Bosch, Museo del Prado, ca. 1500.

As primeiras imagens conhecidas de triângulos mostram-no também de formato trapezoidal e, durante a época quatrocentista e quinhentista, com uma série de anéis na parte inferior da barra de metal que nesta altura se apresenta totalmente fechada. O instrumento é percutido por intermédio de um batente de metal, em qualquer parte da barra metálica, conforme a sonoridade que se pretendia obter. No entanto, as possibilidades de timbre não seriam muitas, precisamente por se apresentar sem qualquer abertura, originando um som curto e seco. Numa conhecida carta enviada pelo P^o. Francisco Pires ao P^o. Pero Doménech de Lisboa, datada de 1552, aquele vinha solicitar a este alguns instrumentos musicais como forma de entreter os catequizados entre eles «*uns ferrinhos com umas argolinhas dentro e um par de pandeiros com soalhas*», sublinhando não só o recurso a fontes literárias na sua representação, mas também a sua tradição em ambientes litúrgicos, havendo notícia de vários éditos que tentaram proibir este tipos de idiofones. Na iconografia aparece ora tocados por anjos em *hortus conclusus* ou procissões, ora por pegureiros em ambientes bucólicos e aprazíveis do campo, associando-os ao canto e outros instrumentos. **Algumas fontes:** *Tríptico do Jardim das Delícias*, Hieronymus Bosch, Museo del Prado, ca. 1500; *Nossa Senhora da Glória*, círculo de Gerard David, ME, ca. 1500; Raffaello Sanzio, *Santa Cecília*, Pinacoteca Nazionale di Bologna, 1514; *Syntagma Musicum*, Michael Praetorius, 1619.

4.3 OS MEMBRANOFONES

Tamboril



Fig. 17 - Flauta e tamboril, *Orchesographie*, Arbeau, 1589.

Associado à flauta de tamborileiro, o tamboril, bimembranofone de pequenas dimensões de vários tamanhos (e afinações), aparece representado em inúmeras fontes coetâneas em contexto de bailes campestres e aulas de dança, para marcar o ritmo, e a flauta, a melodia. A avaliar pelo importante levantamento feito por Frederick Crane, a arqueologia revelou, até ao momento, apenas dois conjuntos de época¹³². No *corpus* de pintura ocidental aparece tangido por anjos mas, no caso português, somente por pegureiros. Nas fontes literárias portuguesas são conhecidos inúmeros episódios ligados a este conjunto, do qual salientamos o célebre de 1544 quando D. Catarina incumbiu o charamela de D. João III, chamado Francisco Ximenes, de mandar fazer um tamboril e comprar flautas¹³³, sublinhando-se a importância do conjunto num ambiente aristocrático. **Algumas fontes:** *Cantigas de Santa Maria*, códice de El Escorial, 2.^a metade do séc. XIII; *Crónica Geral de Espanha*, Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, séc. XIV; *Carro Alegórico*, Pietro da Birago, Biblioteca Trivulziana, séc. XV; *A Música*, J. Van Roome, 1.^o terço do séc. XVI, Museu de Lamego; *Crónica de D. João I*, António de Holanda (atrib.), Biblioteca Nacional de Madrid, (Vit.28-5), fl.128,séc. XVI; *Adoração dos Pastores*, Francisco de Campos, Durham, ca. 1560-65.

¹³² Frederick CRANE, *Extant Medieval Musical Instruments*, ..., 1972.

¹³³ Cf. Sousa VITERBO, *Subsídios*,..., p. 587.

4.4 OS CORDOFONES

Alaúde

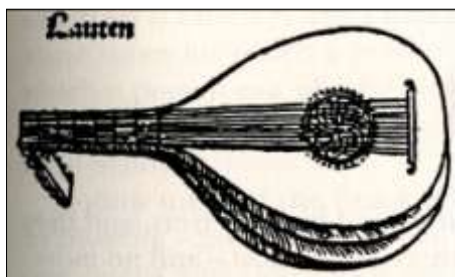


Fig. 18 - «Alaúde» (*Lauten*), *Musica getutscht, Virdung*, 1511.

Este cordofone é, a par da harpa, o instrumento mais representado no *corpus*. Distinguível por apresentar uma caixa de ressonância periforme, costas côncavas de secção semi-circular com aduelas, uma rosácea sonora no tampo harmónico, braço largo e curto com vários trastos móveis em tripa e, sobretudo, pelo cravelhame flectido na perpendicular em relação ao braço, importa dizer que na maioria das representações do *corpus*, o alaúde, apresenta-se com as cravelhas sumidas ou mal colocadas, por má interpretação da fonte ou desconhecimento do instrumento. As cordas duplas, de ordens variadas – geralmente seis ou sete incluindo a *chanterelle* - dispõem-se sobre um cavalete colocado sobre o tampo harmónico e são geralmente de tripa. Numas das pinturas documentadas de Gregório Lopes o anjo instrumentista em segundo plano regula as cordas antes de o executar (cf. 30 Pint), aspecto singular na iconografia musical em Portugal, mas com algumas representações na pintura ocidental (vide a pintura de Luca Signorelli na Catedral de Orvieto). Um das mais remotas representações de alaúdes que nos chegou, saiu da oficina do Espinheiro, pela mão de Frei Carlos, e apresenta uma caixa particularmente oval que encontramos nalgumas pinturas saídas da escola aragonesa de meados do séc. XV (algumas expostas no Städelische Museum). O alaúde aparece frequentemente a acompanhar a voz ou em duo com outros instrumentos de *música baixa* e inserido num ambiente cortês e intimista. Diversos foram os autores de composições, estudos, peças para este instrumento durante o séc. XVI. Citemos alguns pela qualidade e quantidade de peças: Alonso Mudarra, Adrian le Roy, Guillaume de Morlaye, Simon Gorlier, Miguel de Fuenllana. **Algumas fontes:** Alaúde,

fabrico bolonhês, Victoria and Albert Museum, ca. 1540; *Inventione et usu Musicae* [IV], Tinctoris, ca. 1483-85; *Instrumentos musicais*, Fra Giovanni da Verona e (colaboradores), abadia de Monte Oliveto Maggiore, 1515; *Homem desenhando um alaúde*, Dürer, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 1525; *Virgem com o Menino e Anjos Músicos*, Mestre desconhecido, Santuário de Brotas, ca. 1560.



Fig. 19 – *Virgem com Menino e Anjos* (pormenor), Gregório Lopes, MNAA, 1536-39. Dois anjos em plano fundeiro, o primeiro tangendo uma rabeca e o segundo com a mão esquerda numa cravelha.

Clavicórdio (designado *manicórdio* nas fontes literárias ibéricas) ¹³⁴



Fig. 20 - «Clavicórdio» (*clavicordium*), *Musica getuscht, Virdung*, 1511.

Este cordofone de teclado raramente representado na iconografia em Portugal antes de 1580 resulta do desenvolvimento do seu antecessor, o monocórdio¹³⁵, instrumento de carácter didáctico e experimental. Através de representações pictóricas e da tratadística parece ser possível apontar o surgimento para as primeiras décadas do séc. XVI¹³⁶, datação próxima do primeiro exemplar representado na pintura sobre madeira em Portugal e que se expõe em S. João de Tarouca, no primeiro altar do lado da Epístola (devendo, no entanto, salientar-se a existência de esquissos anteriores, como apontou Luís Henriques¹³⁷). Atente-se também nas referências a «*Carpinteiros de manicórdios*» (e não de clavicórdios) a oficiar em Lisboa durante meados do séc. XVI¹³⁸, havendo referências similares no início do séc. XVII, sublinhando a importância e tradição destas tendas na cidade de Lisboa. Mas tratando-se morfologicamente de um clavicórdio, optamos por manter os dois termos. O clavicórdio é um instrumento de *música baixa*, adequado a ambientes intimistas de *hortus*

¹³⁴ Cf. Fernando LOPES-GRAÇA, *A música no Tempo de Camões*, p. 23: «*Manicórdio era como então se chamava, na Península Ibérica, ao clavicórdio, instrumento de teclas e cordas em que estas são percutidas, um pouco já como no ulterior piano. A palavra clavicórdio também se usava, mas para designar virginais, espinetas e cravos, ou seja, instrumentos de teclas e cordas picadas.*»

¹³⁵ Sobre os termos monocórdio e clavicórdio cf. Michael THOMAS e al., «*Brass Strings on Italian Harpsichords*», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 23, 1970, pp. 166-170.

¹³⁶ Cf. Thomas STEINER, «*Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore*», in *Actes des Rencontres Internationales harmoniques*, Lausanne, 2002, p. 90.

¹³⁷ Cf. Luis HENRIQUE, *Instrumentos musicais...4.ª ed.*, p. 196.

¹³⁸ Cf. Cristóvão Rodrigues de OLIVEIRA, *Lisboa em 1551. Sumário*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987, pp. 95-96.

conclusus, como os que se fazem representar duas vezes no *corpus*. Estas imagens levantadas coadunam-se com as descrições que são feitas aos instrumentos tocados na corte por infantes e consortes, veja-se o caso de D. Leonor consorte d’*O Elouquente* que cantava e tocava manicórdio¹³⁹. **Algumas fontes:** *Musica getutscht*, Virdung, 1511; *Santa Família e Anjos com Santa Catarina e Santa Bárbara*, Mestre desconhecido, círculo de Jan Gossaert, MNAA, ca. 1520-25; *A Virgem com Menino e Anjos*, Igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca, Gaspar Vaz, ca. 1530-35.

Dulcimer

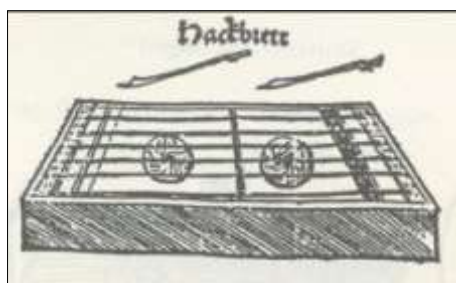


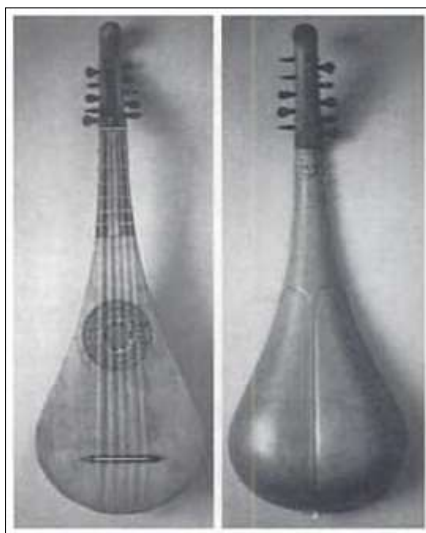
Fig. 21 - «Dulcimer» (*hackbret*), *Musica getutscht*, Virdung, 1511.

Este cordofone aparece com alguma regularidade em fontes iconográficas coetâneas, sobretudo na pintura ocidental sobre madeira. Em Portugal, o levantamento mostrou-nos apenas um exemplar de caixa de ressonância plana de formato hexágono-rectangular, ou trapezoidal, com vinte e seis cordas (apesar do n.º ser muito variável), que figura no painel central do *Retábulo da Sé de Évora*, hoje exposto no ME. Virdung apresenta no seu tratado um modelo diferente com uma caixa de ressonância rectangular plana sobre a qual se dispõem cordas tocadas por intermédio de dois batentes, comumente designados plectros. Este cordofone, contrariamente ao saltério, é percutido com o próprio instrumento apoiado numa superfície ou no colo do instrumentista, como é representado na referida pintura. O instrumento também designado *dulce melos* aparece referido no inventário da rainha Isabel de Castela consorte de D. Fernando de Aragão, como *dulcemel para tãner* o que evidencia o seu uso em ambientes aristocráticos e o seu timbre doce e suave, próprio para ambientes

¹³⁹ Cf. Solange CORBIN, *Essai sur la musique Religieuse au Moyen Age (1100-1385)*, Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 231.

recatados e femininos¹⁴⁰. **Algumas fontes:** *Assunção da Virgem*, Mestre da Lenda de Santa Lúcia, National Gallery of Art, Washington, ca. 1485-1500; *Musica getutscht, Virdung*, 1511; *Instrumentalis Deutsch*, Martin Agricola, 1528; *Syntagma Musicum*, Praetorius, 1619.

Guitarra Medieval



Figs. 22 e 23 - Guitarra medieval de cinco ordens construída por Hans Oth, coleção do Castelo de Wartburg, ca. 1450.

A designação deste cordofone de mão, o mais remoto cordofone representado na iconografia do *corpus*, não é consensual, podendo aparecer com uma designação mais específica como *guitarra mourisca*, *bandola renascentista*, *quitara sarracénica*, etc. Virdung apresenta-a com um fundo abaulado e chama-lhe *quintern*. Estudos recentes de Tess Knighton e David Fallows vieram designar este cordofone de mão por guitarra¹⁴¹, termo comumente aceite nos trabalhos de musicologia dados à estampa sobre

¹⁴⁰ Cf. Anthony BAINES, *Woodwind Instruments and their history...*, p. 235.

¹⁴¹ Cf. Tess KNIGHTON e David FALLOWS, *Companion to Medieval and Renaissance Music...*, p. 391. Cf. , também, Laurence WRIGHT, «The Medieval Gittern and Citole: A Case of Mistaken Identity», in *The Galpin Society Journal* Vol. 30, 1977), pp. 8-42; W. Ross DUFFIN, *A Performer's Guide to Medieval Music*, Indiana University Press, 2000, p. 367-68.

cordofones de mão. Seja como for, trata-se de um instrumento bastante representado na pintura retabular tardo-medieval de iconografia mariana e referido em literatura coetânea, nomeadamente, no célebre *Livro de Buen Amor* (Arcipreste de Hita, ca. 1330) e nas *Cantigas de Santa Maria*. Devido aos materiais perecíveis usados na sua construção são poucos os originais de época que nos chegaram. Na iconografia aparece ora executado por intermédio de um plectro, ora directamente pelos dedos. Descrito na documentação como um instrumento de sonoridade baixa e doce, apresenta ordens duplas de cordas dispostas sobre uma caixa de ressonância periforme - com tampo decorado com uma pequena abertura sonora vegetalista - que se prolongam pelo braço curto e de cravelhal rematado em foice. Este instrumento foi rapidamente suplantado por outros de sonoridade mais vigorosa, sendo raras as representações já a partir da 2.^a metade do séc. XV. **Algumas fontes:** *Ordenação de São Martinho como cavaleiro*, Simone Martini, Capela de San Martino, San Francesco in Assisi, ca. 1312-17; [Tocador de guitarra medieval] Juan Oliver, Catedral de Pamplona (fresco do refeitório), 1330; *Virgem com o Menino e Anjos*, Álvaro Pires de Évora, Igreja de Santa Croce in Fossabanda, 1415-23.



Fig. 24 - Tocador de guitarra de três ordens acompanhado de um cantor, iluminura da *Ética* de Aristóteles (MMW 10 D I, folio 150 r.), Museum Meermanno-Westreenianum Huis van het boek, 1376.

Harpa



Figs. 25, 26 e 27 – «Harpa», (*harpfen*), *Musica getuscht*, Virdung, 1511; *Dodecahordon*, Glareanus, 1547; Harpa medieval do Wartburg Castle Museum.

Cordofone dedilhado de configuração triangular, a harpa é um dos instrumentos mais representados no *corpus* levantado e um dos termos mais repetidos nos textos sagrados. O tipo mais representado diz respeito a uma harpa portátil idêntica à da gravura do *Dodecahordon*, preservando-se, nos dias de hoje, raríssimos exemplares de época (vide a harpa do Wartburg Castle, **Fig. 27**). Na iconografia do *corpus* aparece recorrentemente associada a anjos instrumentistas que a usam para acompanhar o canto, ou em duo com alaúde, e ao Rei David como atributo. Associa-se a ambientes intimistas de *sacra conversazione*, mas também a procissões (incluindo as procissões do Corpo de Deus) e ao quotidiano de uma nobreza abastada, em ceias e jantares, como nos descreve Damião de Góis relativamente à mesa d'*O Venturoso*. Para além disso, este é um dos instrumentos mencionados na educação e formação das consortes e dos infantes, da qual salientamos D. Fernando, ou as ricas casas como o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, da qual há notícia da aprendizagem de polifonia e de vários instrumentos de tecla e de corda, nomeadamente, harpa¹⁴². **Algumas fontes:** *Musica getuscht*, Virdung, 1511; *Musica Instrumentalis Deusch* Agricola, 1519; *Anunciação*, Frei Carlos, 1523, MNAA; *Santíssima Trindade*, Retábulo do Mosteiro da Trindade, Garcia Fernandes, MNAA, 1537; *Dodecahordon*, Glareanus, 1547; *Harmonie Universelle*, Mersenne, 1639.

¹⁴² Cf. Manuel Carlos de BRITO e Luísa CYMBRON, *História da Música*, ...p. 43.

Rabeca



Fig. 28 – «Rabeca» (*klein Geigen*), *Musica getutscht, Virdung*, 1511.

Este cordofone friccionado, feito de madeira e com tampo harmónico escavado sobre o qual se dispõe três cordas, aparece referido numa quantidade significativa de fontes literárias coetâneas, nomeadamente no *Tratado das Cousas da China*¹⁴³ do frade dominicano Frei Gaspar da Cruz, ao descrever uma prática musical polifónica no Oriente. O próprio Damião de Góis no Capítulo LXXXIV «Das feiçoens corporaes del Rei...» na *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* aponta o seguinte: «*Todolos domingos, & dias sanctos jantaua & çeva com musica, de charamelas, saquabuxas, cornetas, harpas, tamboris, & rabecas & nas festas prinçipaes cõ atabales, & trōbetas, que todos em quãto comia tãgiam cada hum per seu gyro, alem destes tinha musicos mouriscos, que cantavam, & tangião cõ alaudes, & pãdeiros, aho som dos quaes, & assi das charamelas, harpas, rabecas, & tãboris dançavão hos moços fidalgos durãdo ho jantar, & çea: ho serviço de sua mesa era esplendido, quomo a Rei pertence*». No entanto, aparece no *corpus* de pintura executado indistintamente por anjos e por pegureiros e, por vezes, os dois tipos de intérpretes simultaneamente na mesma tábua. **Algumas fontes:** *A Virgem entre as Virgens*, Gerard David, Musée des Beaux-Arts, Rouen, 1509; *Adoração dos Pastores*, Jorge Afonso (atrib.), MNAA, 1515; *Natividade*, Gregório Lopes (atrib.), colecção particular, ca. 1525-1550.

¹⁴³ Cf. Fr. Gaspar da CRUZ, «Tratado em que se contam muito por extenso as cousas da China. 1569», in *Enformação da Cousas da China*, , introdução e leitura de Raffaella d'Intino, IN-CM,[Lisboa], 1989, pp. 147-254.

Saltério

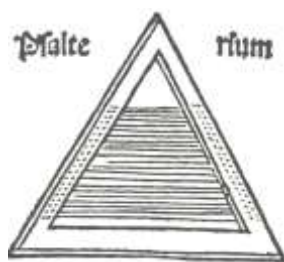


Fig. 29 - «Saltério» (*psalterium*), *Musica getutscht*, *Virdung*, 1511.

Cordofone dedilhado constituído por uma caixa de madeira com aberturas sonoras sobre o tampo e sobre o qual se dispõem um n.º variável de cordas, de tripa ou metálicas, esticadas paralelamente, fixas lateralmente por cravelhas. Para além da tratadística coeva é referido no *Leal Conselheiro* de D. Duarte e na iconografia apresenta-se com variadas formas, nomeadamente, a trapezoidal, sendo designado a partir de *Syntagma* de Praetorius por *istrumento di porco* devido ao formato da caixa de ressonância. **Algumas fontes:** *Rei David*, Fra Angelico, British Museum, ca. 1430; *Cantoria*, Lucca della Robbia, Museo dell’Opera del Duomo, 1431-38; *Anjos músicos*, Hans Memling, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1480; *A Virgem, o Menino e dois Anjos Músicos*, Mestre desconhecido, MNAA, ca. 1500.

Sanfona



Fig. 30 - «Sanfona», (*Bawren vnnd vmbblauffenden Weiber Leyre*), *Syntagma Musicum*, Praetorius, 1619.

Este cordofone aparece tocado, indistintamente, no *corpus* de pintura, quer por um anjo, quer por um mendigo. No primeiro caso, um anjo faz duo com um alaudista, num fundo de Gregório Lopes, em temática mariana (MNAA); e, no segundo caso, por um mendigo acompanhando um jogral também com um alaúde, numa pintura de Bosch

(MNAA). Em ambos os casos as sanfonas apresentam uma caixa de ressonância de formato periforme, contrariamente às que se apresentam nalguma tratadística coetânea, nomeadamente, em Virdung, com uma caixa em forma de oito. Em tempos recuados o *organistrum* executado por duas figuras – uma para a manivela e outro para o teclado –, muito usado no meio regular, deu lugar a um instrumento de menores dimensões, portátil, executado apenas por um intérprete. As fontes iconográficas informam que no final do séc. XV e séc. XVI esteve ligado a um contexto religioso (tamanha heresia seria a de Gregório Lopes se assim não fosse!), nomeadamente, através de representações de festividades religiosas, coexistindo, no entanto, no meio secular, onde há registo de entre os séculos XIII e XV ser muito usado para acompanhar bailes. No entanto, o declínio a partir da segunda metade do séc. XVI tornou-se evidente a avaliar, entre outras, pelos rótulos dados pelos tratadistas, nomeadamente Praetorius que no «De Organographia» do *Syntagma* (1619) a associa a pastores, camponeses e a mendigos itinerantes, ou seja, «Bawren vnnd vmblauffenden Weiber Leyre» (Praetorius, 1619); e mais adiante Mersenne na *Harmonie Universelle* (1636) que a associa a cantores cegos. **Algumas fontes:** «Alleluia» *Livro de Horas dos Sforza*, British Library, ca. 1490; *Crónica de D. João I*, António de Holanda (atrib.) Biblioteca Nacional de Madrid, ca. 1530; *Virgem com Menino e Anjos*, Gregório Lopes, MNAA, 1536-39; *Syntgma Musicum*, Praetorius, 1619; *Harmonie Universelle*, Mersenne, 1636.

Tambor de cordas



Figs. 31 e 32 - Pitt Rivers Museum, Oxford; Boston Museum of Fine Arts (Leslie Lindsey Mason Collection). Cópias do séc. XIX à época.

Este cordofone associado a um aerofone e tangido, em simultâneo, por anjos músicos, aparece somente duas vezes no *corpus* precisamente em tábuas do mesmo conjunto retabular, o que nos aproxima do uso de gravados na representação de instrumentos musicais. São dezenas as fontes literárias coetâneas com a presença dos termos «fruta» associado ao «tamboril», nomeadamente, em contexto de dança e ensino nos meios cortesãos, no entanto, parece tratar-se quase sempre de um tamboril, instrumento de percussão e não do tamboril de cordas muito usado no sul de França e aí designado *tambourin de Béarn* ou *tambourin de Gascogne*, ou ainda *tambourin à cordes*, executado em simultâneo com a *galoubet*, flauta com três orifícios dianteiros¹⁴⁴. Este cordofone é constituído por uma caixa de ressonância rectangular de madeira, comprida e estreita sobre a qual se dispõem longitudinalmente seis a nove cordas de tripa ou metal, percutidas por intermédio de uma baqueta de madeira, geralmente na mão direita, e com o tamboril seguro no corpo, do lado esquerdo¹⁴⁵. Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça designam por «tamboril» o «*instrumento de cordas percutidas com baqueta e que tem a função de acompanhar ritmicamente o pífaro ou galobé, sendo executados em simultâneo nos arraiais alegres do Bearn ou das Vascongadas*»¹⁴⁶. **Algumas fontes:** *Retábulo de S. Vicente*, Mestre desconhecido, Museu Diocesà, LLeida, séc. XV; Stearns Collection, University of Michigan, Ann Arbor (instrumento original); Musée de la Musique, Paris (instrumento original); Metropolitan Museum of Art, New York (instrumento original); Boston Museum of Fine Arts, Leslie Lindsey Mason Collection (instrumento original); *Adoração dos Pastores*, Jorge Afonso (atrib.), MNAA, 1515; *Assunção*, Jorge Afonso, MNAA, 1515; *Assunção*, Filippino Lippi, Santa Maria sopra Minerva, 1489-91.

¹⁴⁴ James BLADES et al. «Tambourin de Béarn», in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27441> (consulta a 12/02/2011).

¹⁴⁵ De acordo com a bibliografia consultada este tambor de cordas tem numerosas designações. Vide, por exemplo, Guido FACCHIN, *Le percussioni*, Torino, Società Italiana di Musicologia 2000, pp. 279-280.

¹⁴⁶ Cf. Tomás BORBA e Fernando LOPES-GRAÇA, *Dicionário de Música Ilustrado*, Vol. 1, Lisboa, Ed. Cosmos, 1956-58, p. 605.

Viola de arco



Fig. 33 – *Anjos Músicos* (pormenor), Hans Memling, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, ca. 1480.

Cordofone executado encostado ao corpo (braço ou ombro) do instrumentista e por intermédio de um arco. Em geral, apresenta-se com quatro cordas dispostas sobre um cavalete desde o estandarte até ao braço e, finalmente, fixas ao cravelhal. As fontes documentam a presença de violas de arco associadas a outros instrumentos de *música baixa*, ao serviço da corte, clero e nobreza abastada, nos mais diversos momentos. É conhecida a jornada régia de D. Sebastião ao Alentejo e Algarve, em 1573, onde se fez acompanhar à refeição de música executada pelos seus *creados* e que «*enquanto durou a mesa, houve violas de arco e dolçainas, que tangeram enquanto comeu*»¹⁴⁷. Como já o dissemos, muitos destes criados eram polivalentes e alguns, como Johan de Reste, nomeado rei dos charamelas em 1463, ao serviço d’*O Africano*, foi, simultaneamente, mestre capela, ensinava os moços na charamela, na viola de arco e noutros instrumentos¹⁴⁸. O prestígio deste instrumento é ainda comprovado no *Regimento dos Violeiros* da cidade de Lisboa, de 1572, ao enunciar-se que o oficial que quisesse exercer o seu *metier* e abrir tenda era examinado e teria que ser capaz de construir, entre outros instrumentos, uma viola de arco. Também no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra a viola de arco era ali ensinada e há relatos de ser construída¹⁴⁹. O próprio Garcia de Resende refere nas crónicas que a infanta D. Beatriz ao dirigir-se para a corte

¹⁴⁷ Cf. João CASCÃO, «Relação da jornada de El-Rei D. Sebastião quando partiu da cidade de Évora [1573]», in Francisco de Sales LOUREIRO, *Uma jornada ao Alentejo e Algarve. A alteração das linhas de força da política nacional*, [Lisboa], Livros Horizonte, 1984, p. 118.

¹⁴⁸ Cf. Manuel Carlos de BRITO e Luísa CYMBRON, *História da Música em Portugal*, ..., p. 29.

¹⁴⁹ Ernesto Gonçalves de PINHO, *Santa Cruz de Coimbra XVII*, Lisboa, FCG, 1981.

de Sabóia levou no seu séquito «*dezoito moços de camara, seis moços de capella, seis homens da camara, (...) seis charamellas, tres violas darco, hua citra, oito trombetas, e seis atambores, e sua capella ordenada (...)*»¹⁵⁰. **Algumas fontes:** *Relicário de Santa Úrsula*, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, 1498; *Nossa Senhora da Glória*, círculo de Gerard David, ME, ca. 1500; *Custódia de Belém*, Gil Vicente, MNAA, 1506; *Epifania*, Mestre desconhecido, Igreja do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, ca. 1520-30.

Viola de mão



Figs. 34 e 35 - Viola de mão, Museu Jacquemart-André, ca. 1525.

São raras as representações de cordofones de mão desde a mais remota fonte que integra o *corpus*, ca. 1413-25, até à mais recente, datada de ca. 1580 e, como tal, significativas todas as referências que localizamos nas fontes literárias coetâneas. Sobre isso atente-se, por exemplo, à *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto e ao *creado* Gaspar Meirelez que era músico e tangia viola e cantava muito «arrezoadamente» (suficientemente)¹⁵¹ e às referências ao uso dado neste cordofone em diversas ocasiões - banquetes, cerimónias fúnebres - a acompanhar a voz. São também significativas as referências a cordofones de mão na obra de Gil Vicente, o primeiro autor conhecido de teatro português. Outra prova da estima da viola de mão no seio da corte está, não só na iconografia que lhe é dedicada, certamente por escolha do comitente, mas também nas peças escritas para este cordofone, algumas célebres, como a do nobre Luís Milan, *Libro de música de vihuela de mano* (Valencia, 1536) que, apesar de não se saber se

¹⁵⁰ Cf. Garcia de RESENDE, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, ..., 1991, p. 324.

¹⁵¹ Fernão Mendes PINTO, *Peregrinação*, 2 vols., Publicações Europa-América, Mem Martins, 1995-1996.

alguma vez estivera em Lisboa, dedica o seu livro onde constam cinquenta peças para *vihuela* solo e vinte e duas para *vihuela* e voz ao *Piedoso*. Muitos outros lhe haveriam de seguir com composições para viola e canto, para viola solo, para duas violas, e sobre teoria e técnica do instrumento (Luis de Narváez, Alonso Mudarra, Pisador, etc.) contribuindo para a disseminação deste instrumento. A avaliar pelos estudos mais recentes, a primeira referência a este instrumento data de 1490 na corte de Fernando de Aragão consorte de Isabel de Castela, disseminando-se depois por vária literatura europeia e transeuropeia e já na transição para o séc. XVII perdendo o seu prestígio em favor da guitarra. São dezenas (senão centenas) os estudos consagrados à diferença entre um cordofone e outro¹⁵² e não querendo jamais tratar a questão levianamente, apresentamos duas reflexões sumárias sobre esta questão, após algumas dezenas de leituras. Socialmente a viola é um instrumento sofisticado, usado nos meios abastados, sendo recorrente a sua associação com ilustres figuras do meio, visível, nomeadamente na gravura muito disseminada, feita a partir de uma pintura do bolonhês Francesco Raibolini (hoje desaparecida), de Marcantonio Raimondi, representando o reputado filósofo Giovanni Filoteo Achillini à viola. Morfologicamente, a viola apresenta-se com seis ordens (Bermudo refere sete ordens) e caixa de ressonância maior e mais larga que a da guitarra que geralmente se apresenta com apenas quatro ordens e, a partir do 3.º quartel do séc. XVI, com cinco ordens. Paraphraseando Miguel Fuenllana, no tratado de 1554, a «vihuela a quatro ordenes que dizem guitarra». Por tal, a guitarra era um instrumento de menos recursos e menos dispendiosa na construção e, como tal, apresentava reportórios distintos. Foram levantadas quatro tábuas com a representação de cordofones de mão - Porto, Abrantes, Freixo e Alpedrinha – que serão objecto de análise no vol. II. A arqueologia dos instrumentos musicais revelou-nos, até agora, apenas uma sobrevivente à voragem do tempo, que em numerosa bibliografia especializada sobre o tema se apresenta como viola e noutra como guitarra. Trata-se da guitarra de cinco ordens de Belchior Dias (Belchoir Diaz), datada de 1581, que hoje pode ser admirada na Royal College of Music, Museum of Musical Instruments¹⁵³.

Algumas fontes: *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro*, Luis

¹⁵² Cf. James TYLER; Paul SPARKS, *The guitar and its music from the Renaissance to the Classical era*, Oxford, Oxford University Press, 2002; AA. VV., *The Renaissance Vihuela & Guitar in Sixteenth-Century Spain*, s. l., Mel Bay Publications, 2008; D. MUNROW, *Instruments of the Middle...*, pp. 84-85.

¹⁵³ Cf. AA. VV., *The Renaissance Vihuela & Guitar in Sixteenth-Century Spain*, s. l., Mel Bay Publications, 2008, pp. 11-14.

Milán, 1536; *Los seys libros del delphin, de música de cifras para tañer vihuela*, Luis Narváez, 1538; *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Alonso Mudarra, 1546; *Sagrada Família e Anjos Músicos*, Mestre desconhecido, Igreja Paroquial de Tamarite de Litera, 1.º quartel do séc. XVI; *Natividade*, Mestre de Abrantes, Igreja da Misericórdia de Abrantes, ca. 1550.

Viola de gamba

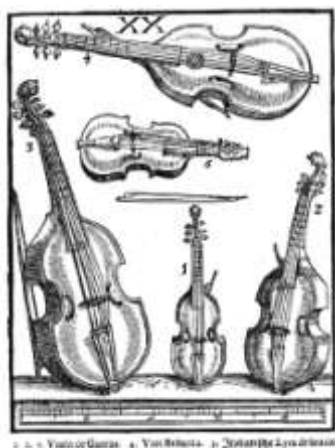
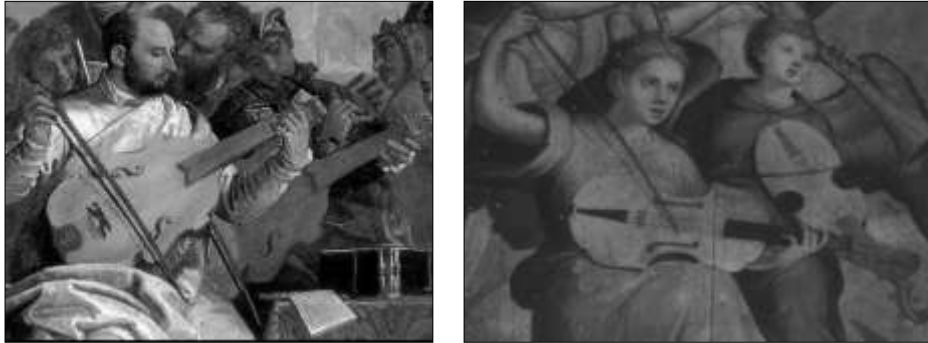


Fig. 36 - «Viola de Gamba» (imagens 1 a 3), *Syntagma Musicum*, Praetorius, 1619.

Cordofone friccionado referido como um dos instrumentos musicais de prestígio e ensinados no seio da aristocracia, incluindo o meio regular, nomeadamente, em Santa Cruz de Coimbra. Sobre esta casa de cónegos regrantes de Santo Agostinho, os relatos indicam que para além da prática polifónica fazia-se a aprendizagem de vários instrumentos de tecla (órgão, clavicórdio e cravo), de corda (harpa, viola de arco e da gamba) e ainda instrumentos de sopro, sendo que, também ali se construía os instrumentos que eram ensinados¹⁵⁴, como já havíamos salientado no ponto «Ambientes de Quinhentos». Aparece recorrentemente figurada na pintura levantada, apresentando diversos tamanhos e tocada por anjos músicos, ora colocada na vertical sobre uma perna, ora deitada, na posição própria da viola de mão, mas friccionada com um arco, posição, diga-se pouco cómoda como se poderá observar pela forma como o arco é

¹⁵⁴ Cf. Manuel Carlos de BRITO; Luísa CYMBRON, *História da Música em Portugal*, ..., p. 43.

colocado e seguro na palma da mão na própria pintura que integra o *corpus*¹⁵⁵. **Algumas fontes:** Saltério Inglês 44874, British Library, séc. XIII; *Adoração dos Pastores*, Jorge Afonso (atrib.), MNAA, 1515; Viola da Gamba Tiple, MM, 1568; *Bodas de Caná*, Paolo Veronese, Louvre, ca. 1560; *Assunção*, Mestre desconhecido, Colégio Militar de Benfca, ca. 1560-70.



Figs. 37 e 38 – P. Veronese, Musée du Louvre, ca. 1560; Mestre Desconhecido, Lisboa, ca. 1560.

Tipos de arco



Fig. 39 – «Arco» (Bogen), *Musica getutscht, Virdung*, 1511.

Quase todos os arcos dos instrumentos de corda friccionada representados no *corpus* – viola da gamba, viola de arco, rabeca – apresentam-se estilizados. Seguro pela mão direita do instrumentista, raramente é visível o talão e a ponta, e o aspecto da vara apresenta-se indistinta do da crina! A vara de madeira apresenta-se arqueada e a crina em vez de afrouxada apresenta-se, não poucas vezes, muito lassa, demonstrando a impossibilidade do instrumento ser executado (vide a pintura de Francisco João, ME). **Algumas fontes:** *Adoração dos Pastores* [e *Adoração dos Reis Magos*], Francisco de Campos, Museu de Arte Sacra de Santiago do Cacém, ca. 1555-60; *Virgem com o Menino*, Mestre desconhecido, Santuário de Brotas, ca. 1560.

¹⁵⁵ Dos vários estudos dados à estampa sobre viola da gamba salientamos o trabalho de Jan WOODFIEJD, *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

4.5. OS AEROFONES

Bladder pipe

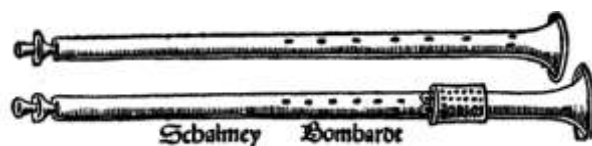


Fig. 40 - «Platerspil » (Bladder pipe), *Musica getutscht*, Virdung, 1511.

Este aerofone de palheta dupla, de *música alta*, não se faz representar em nenhuma pintura saída de oficina portuguesa e raramente figura na pintura flamenga em Portugal. No entanto, a sua representação vai para além de 1580, como pudemos constatar numa pintura posterior de um altar-mor, em Gouveia. Morfologicamente o *platersipel* aproxima-se de uma gaita-de-foles simplificada, sendo composto por um tubo melódico – ora recto, ora curvo -, uma bexiga de animal (que por vezes pode ser substituída por pele de porco curtida) servindo de reservatório de ar, e um dispositivo com duas palhetas que permite que seja directamente insuflada para um som nasalado contínuo. Até ao momento, não encontramos nenhuma fonte portuguesa dentro do limes estabelecido, que se referisse ao termo, motivo provável da sua ausência na representação na pintura portuguesa, porque, pelo contrário, é relativamente frequente na pintura ocidental coetânea – sendo algumas vezes tocado por anjos músicos – para além de considerado na tratadística (Virdung, Martin Agricola). Nos dois casos levantados (MNAA e MASF), o instrumento de sopro associa-se a pegureiros. **Algumas fontes:** «Morte», *Heidelberger Totentanz*¹⁵⁶, fólio 33, séc. XV; «Anjo Músico», Hans Strigel, o *Velho*, Igreja Unser Frauen de Memmingen, 1460; *Sátiro*, Albrecht Dürer, Art Institute de Chicago, 1505; *Musica getutsch*, Virdung, 1511.

¹⁵⁶ Disponível em base de dados da Universitätsbibliothek Heidelberg está uma digitalização do *Heidelberger Totentanz*. Pode ser consultado em <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/totentanz1488/0033> (consulta: 03-01-2011).

Charamela



Figs. 41 e 42 - «Charamela tiple» (*schalmey*), «Charamela tenor» (*bombardt*), *Musica getutscht*, Virdung, 1511.

De proveniência oriental, este instrumento de palheta dupla com tubo cónico de madeira terminando em pavilhão largo, é um dos instrumentos de sopro mais referido nas fontes literárias portuguesas e um dos mais representados no *corpus* de pintura, apresentando-se geralmente em trio ou quarteto. Salientamos, no entanto, que a designação é usada indistintamente para indicar quer o menestrel instrumentista que a executa, quer o conjunto instrumental. Duas características deste instrumento bem acentuadas na generalidade das pinturas é a presença da palheta dupla rodeada por uma *pirouette* - pequena peça onde o executante apoia os lábios para insuflar o instrumento – e no tubo cónico, um *barrilete* ou *fontanelle* – peça de madeira fina e perfurada que envolve e protege a chave - nas charamelas tenores. Tal como nos informam as pinturas, as charamelas podiam ter vários tamanhos e esta informação é complementada com as fontes literárias coetâneas que, recorrentemente, se referem a charamelas tenores, charamelas tiple, nas mais variadas ocasiões como banquetes, embaixadas, acções militares, procissões, liturgia do espaço imperial, aclamações. Como se vê nos dois exemplos seleccionados (Figs. 41 e 42), Virdung designa um tipo de charamela de registo mais grave com barrilete no tubo cónico por *bombardt*, cuja tradução para bombarda tem sido usada repetidamente. No entanto, estudos recentes vieram comprovar que o termo não consta nas fontes literárias portuguesas levantadas, revelando-se um uso indevido¹⁵⁷. No tema mariano Assunção da Virgem, é recorrentemente representado um quarteto constituído por uma charamela tiple, duas tenores e uma sacabuxa, como se analisará no Vol. II. **Algumas fontes:** *Jardim das Delícias*, círculo de Cristoforo de' Predis, Biblioteca Estence, ca. 1470; *Assunção*, Mestres de Ferreirim, Igreja de N.^a Sr.^a da Assunção, Sardoura, ca. 1535; *Assunção*, Mestre desconhecido, Colégio Militar de Benfca, ca. 1560-70.

¹⁵⁷ Cf. Maria Isabel MONTEIRO, *Instrumentos e instrumentistas de sopro...*, p. 11.

Corneta



Fig. 43 - Corneta tenor [de madeira], MM, finais do séc. XVI.

Este aerofone só raramente aparece representado no *corpus* de pintura, contrariamente à relativa presença na iconografia do séc. XVII, em Portugal. Como tal, identificamos somente dois tipos de corneta: a tenor, de corpo em forma de S oblongo, e a corneta comum, de pequenas dimensões. A corneta tenor tem a particularidade de apresentar uma chave no tubo cónico para a nota mais grave; a corneta soprano [corneta comum] apresenta um pequeno tubo cónico, ligeiramente curvado; e ambas apresentam um bocal em forma de taça. Na iconografia, estes instrumentos representam-se junto de outros prestigiados – violas de arco, violas de gamba, canto - e nas fontes literárias à mesa d’*O Venturoso*, como os indica Damião de Góis. A partir dos anos 80 e 90 do séc. XVI figura em representações teatrais, e nalguns Mosteiros, Sés e capelas privadas. **Algumas fontes:** *Adoração do Cordeiro*, Mestre desconhecido, MM, 2.^a metade do séc. XVI; *O Ouvido*, Jan Brueghel, *o Velho*, Museo del Prado, 1618; *Syntagma*, Praetorius, 1619.

Corno e shofar



Figs. 44 e 45 - «Corno» (*acher horn*), *Musica getutscht, Virdung, 1511*; *shofar actual*.

As representações destes instrumentos em cenas da paixão de Cristo no *corpus* de pintura, não permite saber se apresentam ou não orifícios. Mas, a avaliar pela posição

das mãos dos intérpretes em quase todas elas, estamos em crer que não se tratam de cornos com três orifícios dianteiros, mas de um corno de animal simples, por vezes com bocal e debruado nas fímbrias a metal, e seguro por uma pega, como se representam em Vila Viçosa e Abrantes. Em duas tábuas do *corpus* – *Virgem das Dores* do ME e *Panorama de Jerusalém* (MNAz) – aparecem, pela primeira vez, em detalhes da Paixão, a representação de um corno de carneiro, material considerado puro na tradição judaica, designado shofar, coincidentemente um dos instrumentos mais referidos na Bíblia (72 ocorrências). **Algumas Fontes:** *Livro do Êxodo*, 19, 13; *Panorama de Jerusalém*, Mestre desconhecido, MNAz, ca. 1500; *Virgem das Dores*, Mestre desconhecido, ME, séc. XVI.

Flauta



Figs. 46, 47 e 48 - «Flautas» (flöten), *Musica Getutscht, Virdung*, 1511.

O termo «flautas» é recorrente nas fontes literárias portuguesas. No entanto, na iconografia religiosa do *corpus* aparece sempre como solista ou pontualmente em duo com um cordofone de *música baixa*. Na pintura levantada associa-se, no caso da pintura de oficina portuguesa, a pegureiros no tema da adoração dos pastores, e na pintura flamenga ou luso-flamenga, a anjos músicos em temáticas marianas em representações de *hortus conclusus* ou glorificação. Vide, para efeito de comparação dos diferentes contextos em que a flauta aparece representada na época, através de tábuas como a *Assunção* atribuída a Jorge Leal em depósito no MMLT (inv. 331) ou *A Virgem, o Menino e dois anjos*, MNAA (29 Pint) ou, ambientes bucólicos e aprazíveis do campo numa das onze tábuas da adoração dos pastores levantadas que figure o instrumento. Apesar de ser um termo recorrente na literatura, desconhecemos, até ao momento, adjectivação que venha clarificar os tipos de flautas em uso na época, em Portugal. **Algumas fontes:** *Adoração dos Pastores*, Jorge Afonso (atrib.), MNAA, 1515; Custódia de Guimarães, Museu Alberto Sampaio, 1534; *Adoração dos Pastores*,

Gregório Lopes, MNAA, 1539-41; «flauta» (inv. No. SAM_132), Kunsthistorisches Museum, finais do séc. XVI.

Flauta de tamboril



Fig. 49 – «Flauta de tamboril» (*schwgel*), *Musica getutscht*, Virdung, 1511.

É conhecido o caso de Francisco Ximenes, um dos charamelas ao serviço de D. João III, que em meados do séc. XVI recebeu uma quantia considerável da parte da rainha D. Catarina para «*mandar fazer um tamboril e comprar umas frautas*»¹⁵⁸, o que vem comprovar a importância deste conjunto no seio da aristocracia. Este aerofone, ocasionalmente referido como pífano ou pífaro, fora concebido para acompanhar o tamboril (o de cordas e o bímembranofone de percussão) e para ser executado com uma só mão, apresentando-se, por isso, com três orifícios dianteiros, e raramente quatro. Quanto ao seu uso, há registos literários e iconográficos que revelam o uso em contextos bélicos (cortejos navais), dança e procissões. Relativamente à técnica de execução, Jeremy Montagu, autor de dezenas de estudos sobre os conjuntos anota que «*en Europa tenemos muchos prejuicios acerca de nuestras manos, las cosas hacia la derecha son diestras, inteligentes y buenas; cosas hacia la izquierda son siniestras, incluso malignas o malvadas. Esto sugiere que el tambor era musicalmente más importantes, tocado con la mano derecha, y que la flauta, que siempre se toca con la mano izquierda, excepto por algunos zurdos, era el instrumento secundario*»¹⁵⁹. **Algumas fontes**¹⁶⁰: *Musica getutscht*, Virdung, 1511; *Crónica de D. João I*, António de Holanda (atrib.) Biblioteca Nacional, Madrid, ca. 1530; *Adoração dos Pastores*,

¹⁵⁸ Cf. Sousa VITERBO, *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Lisboa, Arquimedes Livros, 2008 [edição facsimilada, 1932], p. 587.

¹⁵⁹ Cf. Jeremy MONTAGU, «Significación del conjunto flauta y tamboril, ¿Dónde comenzó ¿Ha sido siempre tal y como la conocemos ahora?», in *Txistulari*, nº 172, Outubro de 1997.

¹⁶⁰ Uma das mais fidedignas representações em Portugal deste instrumento encontra-se numa capela do lado da Epístola de uma das igrejas da Lourinhã, mas não pode ser considerada, quanto a nós, anterior a 1580.

Francisco de Campos, Nasher Museum of Art, ca. 1560-65; *Orchesographie*, Arbeau, 1589.

Gaita-de-foles

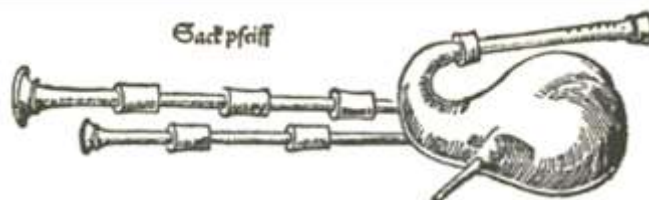


Fig. 50 - «Gaita-de-foles» (*sackpfeiff*), *Musica getutscht*, Virdung, 1511.

Este aerofone de palheta aparece frequentemente no *corpus* associado a pegureiros em temas de anúncio aos pastores, representado em planos secundários da composição, ou na adoração dos pastores. Instrumento de elevado volume sonoro, a gaita-de-foles é composta por um fole de pele, de odre de cabra ou cordeiro, donde partem vários tubos de madeira - ponteiro, ronco e assoprete – e na pintura ocidental não raras vezes aparece associado a bailes campestres e cerimónias religiosas de ar livre e, em temas marianos, tangidas por anjos músicos. **Algumas fontes:** *Tentações de S. Antão*, Hieronymus Bosch, MNAA, ca. 1500; *Flos Sanctorum em lingoagem Portugues*, Hermão de Campos, 1513; *Demónio com gaita-de-foles*, gravura de Erhard Schön, colecção particular, ca. 1525; *Coroação da Virgem* Gaudenzio Ferrari, Santa Maria dei Miracoli, Saronno, 1534-38.

Órgão portativo



Figs. 51 e 52 – Landini com um *organetto*, Squarcialupi Codex, séc. XV; Órgão portativo, *Anjos Músicos*, Hans Memling, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1480.

Tal como a designação indica, trata-se de um pequeno órgão, portátil, também conhecido por *organetto*, que permitia que o mesmo executante accionasse o fole e o teclado, dando-lhe uso em festividades religiosas de ar livre como procissões, ou danças na corte. Muito em voga durante os séculos XIII e XIV deu lugar, paulatinamente, a outros de maiores dimensões e elevado volume sonoro. Um pequeno e ilustrativo excerto do poema alegórico sobre o amor, *Roman de la Rose*, por Guillaume de Lorris (ca. 1230) e continuado por Jean de Meun (ca. 1270) revela-nos alguns contextos de uso: «*Orgues i r'a bien maniables, / A une sole main portable, / Ou il-meismes soufle et touche / Et chante avec a plaine bouche / Motes, ou treble ou teneure...*» (tradução livre: Estes são órgãos facilmente manejáveis e transportáveis à mão, podendo a mesma pessoa e em simultâneo dar ao fole, tocar o instrumento e cantar motetes, na voz de soprano ou tenor...). **Algumas fontes:** *Virgem com Menino e Anjos*, Santa Croce in Fossabanda, Álvaro Pires de Évora, ca. 1415-23; *Coroação da Virgem*, Fra Angelico, Galleria degli Uffizi, 1434-35; *Musica getutscht*, Virdung 1511.

Órgão positivo



Fig. 53 - Órgão positivo (*positive*), *Musica getutscht*, *Virdung*, 1511.

A historiografia da música revela-nos que o uso do órgão foi usurpado de usos profanos para, a partir da Idade Média, desempenhar um papel privilegiado na liturgia. Contrariamente ao órgão anterior, de pequenas dimensões, os exemplos de órgãos positivos levantados na pintura portuguesa, e luso-flamenga e flamenga em Portugal, apresentam-se de grandes dimensões sem serem monumentais como proliferam nalguma iconografia ocidental coetânea. Para a execução deste órgão o trabalho de accionamento dos foles, colocados na parte traseira do instrumento, cabia a um ‘foleiro’ contratado para o efeito. *Virdung* apresenta um positivo com dois foles exageradamente grandes em comparação à tubaria composta de duas filas, o que revela a fantasia do gravador. No entanto, a presença de duas fileiras de tubos predomina nos exemplos levantados, em detrimento dos órgãos com apenas uma. O instrumento aparece indiscriminadamente tocado quer por menestrelis, quer por anjos músicos, como solistas ou acompanhados de instrumentos de *música alta* e *música baixa*, sobretudo a partir da segunda metade do séc. XVI, altura em que se multiplicam as composições para órgão positivo¹⁶¹. **Algumas fontes:** *Il Cortegiano*, Baldesar Castiglione, 1528; *Assunção*, Mestres de Ferreirim, Igreja de N.^a Sr.^a da Assunção, Sardoura, 1534; *Assunção*, Francisco de Campos, Santuário de N.^a Sr.^a da Boa Nova de Terena, 1565-70.

¹⁶¹ São conhecidos alguns dos nomes de célebres organistas de corte da época. Em Portugal, Jehan de Vooz esteve, por exemplo, ao serviço d’*O Africano*; Diogo Perez e Filipe Belo estiveram ao serviço da Sé de Braga. António de Cabezón, outro exemplo, esteve ao serviço de Carlos V e Filipe II.

Sacabuxa



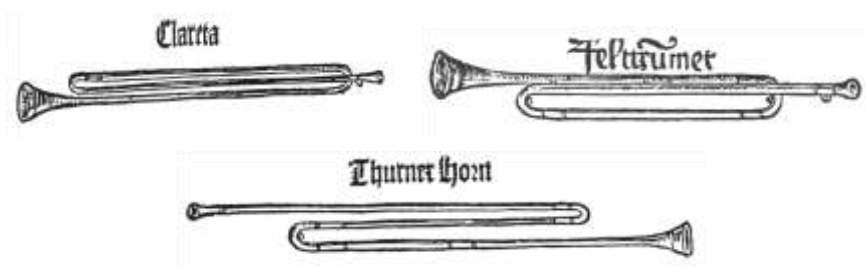
Fig. 54 - «Sacabuxa», Joerg Neuschel, Kunsthistorische Museum, 1557.

É bastante significativa na pintura religiosa levantada a presença deste instrumento percussor do moderno trombone, inserido num quarteto composto por uma charamela tiple e duas tenores, cabendo certamente à sacabuxa a parte mais grave da polifonia. Nas fontes literárias são também algumas as referências à sacabuxa, nomeadamente, por Garcia de Resende que a refere como um instrumento de aparato real e à mesa em cerimónias importantes «*E era tamanha cerimonia, que durava muyto cada vez que hiam a mesa. E o estrondo das trombetas, atambores, charamelas, e sacabuxas, e de todos os menistres era tamanho, que se não ouviam e isto se fazia cada vez que el rey, a Rainha, o Principe, a Princesa bebiam, e vinham as primeiras igoarias a mesa, e a copeira era cousa espantosa de ver (...)*»¹⁶², contextos confirmados por Damião de Góis. As mesmas fontes informam-nos que o seu uso ía além de ceias, jantares e serões, expandindo-se para outros contextos, nomeadamente, aclamações, baptizados, casamentos e ofertas, e o material indicado na sua construção variável entre cobre e prata. Sousa Viterbo refere uma carta d’*O Venturoso* dirigida ao feitor Silvestre Nunes ordenando que «*falai com ele [Calisto, mercador alemão chamado] (...), vós lhe pagai dois tipples e dois tenores e duas sacabuxas e no-las enviai; e se lhe ainda não vieram, lhe dizei que dê a isso pressa; e como vierem, lhas pagai e no-las enviai, porque se hão cá muito mister*»¹⁶³ revelando a importância deste instrumento no âmbito da corte. **Algumas fontes:** *Assunção*, Jorge Leal (atrib.), MMLT, ca. 1513-25; *Assunção*, Oficina de Jorge Afonso, MMS, ca. 1520-25; *Assunção*, Mestres de Ferreirim, Igreja de N.^a Sr.^a da Assunção, Sardoura; ca. 1535 *Harmonie Universelle*, Mersenne, 1636.

¹⁶² Cf. Garcia de RESENDE, *Crónica de D. João II e Miscelânea...*, [1973], pp. 173-74.

¹⁶³ Cf. Sousa VITERBO, *O Rei dos Charamelas...* p. 4.

Trombeta



Figs. 55, 56 e 57 – «Clareta», «Feltrumet», «Thurner horn», *Musica getuscht, Virdung, 1511*.

O termo trombeta designa nas fontes literárias os vários tipos de trompetes, sem no entanto esclarecer a tipologia de cada um. A tratadística informa-nos da existência de variantes de trombeta, que no *corpus* de pintura nem sempre se afiguram claramente. A *clareta* é uma trombeta de dimensões ligeiramente reduzidas que se vulgarizou por clarim; a *feltrumet* é um instrumento de cariz bélico e commumente designada trombeta de campo ou de guerra; a *thurner horn* está perfeitamente identificável pelo formato em ‘S’. No entanto, a que predomina no *corpus*, sobretudo nas temáticas da Paixão de Cristo, é uma trombeta recta, de formato cilíndrico terminando em pavilhão, de cariz cerimonial e bélico e que Praetorius designa *trommet* e onde, por vezes, se suspendem flâmulas com atributos heráldicos. As fontes literárias revelam nomes de vários trombetas ao serviço de D. Manuel, D. João III, do bispo de Braga, do bispo de Viseu, em Tânger, mostrando-se como instrumentos que se constituem símbolos do poder religioso, militar e imperial e apresentam-se com uma sonoridade limpa e de elevado volume sonoro. **Algumas fontes:** *Cristo a caminho do Calvário*, Mestre desconhecido, Museu de Arte Sacra de Arouca, ca. 1470; [Retrato] *Junker Benedickt von Hertenstein*, Hans Holbein, *o Jovem*, MOMA, 1517; «Trombeta», Anton Schnitzer, Kunsthistorisches Museum, 1581.

Canto



Fig. 58 – *Natividade* (pormenor), Gregório Lopes (atrib.) col. particular, ca. 1525-50.

São inúmeras as referências ao canto nos mais variados contextos e ambientes, de acordo com as fontes literárias e iconográficas coetâneas. No *Leal Conselheiro* de D. Duarte, nomeadamente no capítulo XCVI, «*Do regimento que se deve ter na Capela para ser bem regido*»¹⁶⁴, são alguns os conselhos dados para o bom funcionamento de uma Capela. Desde questões relacionadas com a técnica vocal «*Item que não tomem os cantos mais altos do que os folgadamente puderem levar, e aqesto assim no que todos houverem de cantar, como alguns em especial*»¹⁶⁵, à organização das mesmas «*Item que se conheçam as vozes dos capelães, qual é para cantar alto, e qual é para cantar contra, e qual para tenor*»¹⁶⁶ passando por questões tecnicistas «*Item em qualquer cousa que cantarem, devem declarar a letra vogal segundo é escrita, e isto porque alguns têm de costume pronunciar mais uma letra que outra em aquilo que cantam. Item se devem de guardar cantar de língua, nem de desvairamento de boca, mas somente cantem de papo (de laringe) cada um melhor que pude*»¹⁶⁷. Os inúmeros relatos revelam também que os cantores contratados e financiados eram polivalentes, dando a entender, não raras vezes, a sua mobilidade entre as várias Capelas e aparecendo associados também a âmbitos profanos. Outras fontes colocam em evidência a importância do canto na formação e educação da nobreza abastada, clero e corte mas também como uma actividade presente em diversos momentos. Vide, por

¹⁶⁴ *Leal Conselheiro o qual fez Dom Eduarte Rey de Portugal e do Algarve e Senhor de Cepta*, Joseph M. Piel, (Ed. Crítica e notas). Lisboa, Livraria Bertrand, 1942.

¹⁶⁵ Idem, *Ibidem*.

¹⁶⁶ Idem, *Ibidem*.

¹⁶⁷ Idem, *Ibidem*.

exemplo, Rui de Pina referindo-se a D. João II dizendo que «(...) *E pera se o Culto Divino celebrar (...) trouxe sempre em sua Capella muitos Capellaães, e singulares Cantores*» (capítulo LXXXII)¹⁶⁸; Damião de Góis refere-se a D. Manuel I, na Crónica, dizendo que «*tinha estremados cantores e tangedores que lhe vinham de todas partes de Europa*» sendo conhecidos os nomes de alguns, como o do afamado Pero do Porto, cantor e Mestre da Capela também do Cardeal Infante D. Afonso que tinha em elevada estima e consideração a Capela Musical transtagana conservando «*o costume ordenado nella mas ainda trabalhou por augmentar o culto diuino e ornamento de todas as cousas delle procurando mais cantores e os melhores q' podia aver e lhe acrescentou também charamelas q' nella não avia por lhe parecer q' todo ornamento de musica e instrumentos se deuia de procurar per louuor de nosso snr e ornamento de hua see tam honrada e Prelaçia tamanha*»¹⁶⁹. Contam-se ainda episódios que revelam a polivalência de alguns cantores, assumindo outros papéis, face às pontuais ausências dos instrumentistas, sendo conhecidos alguns casos de cantores mais hábeis iniciados na prática do órgão e de instrumentos de sopro que então eram usados nas capelas. Associado aos anjos cantores, na iconografia levantada, está uma dúzia de livros abertos com notação musical, por vezes, anacrónica, denotando-se o recurso a fontes anteriores (como no caso da pintura de Aldeia Viçosa), e outros absolutamente fantasiosos à luz visível, carecendo de um estudo mais profundo a partir de exames de reflectografia de infravermelhos, um infortúnio quando comparado com os estudos de Colin Slim dados à estampa onde analisa reportório identificável nas pinturas de Caravaggio e seus seguidores (que recorrem muitas vezes a compositores como Arcadelt, Noël Bauldewijn), Fra Giovanni da Verona, Holbein, Tintoretto, Francesco Canova da Milano e algumas dezenas de concertos de autores anónimos onde é possível saber de que tipo de composição musical se trata porque os Mestres pintam fielmente a partir da fonte original. **Algumas fontes:** *Cantoria*, Donatello, Museo dell'Opera del Duomo, 1439; *Tangedores*, Lorenzo Costa, *o Velho*, NG, 1485-95; *Senhora das Neves*, Francisco Henriques, MNAA, ca. 1508-11; *Natividade* (anverso do volante direito do *Tríptico da Encarnação*), Joos van Cleve e colaboradores (atrib.), MASF, ca. 1510-15; *Anunciação*, Frei Carlos, 1523, MNAA.

¹⁶⁸ Cf. Rui de PINA, *Crónica de El-Rei D, João II, ...*, Atlântida, 1950, pp. 205-206.

¹⁶⁹ Cf. José ALEGRIA, *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal, ...*, 1985, p. 86.

**OS ASPECTOS MÚSICAIS REPRESENTADOS NA PINTURA QUATROCENTISTA E
QUINHENTISTA DO *CORPUS* LEVANTADO**

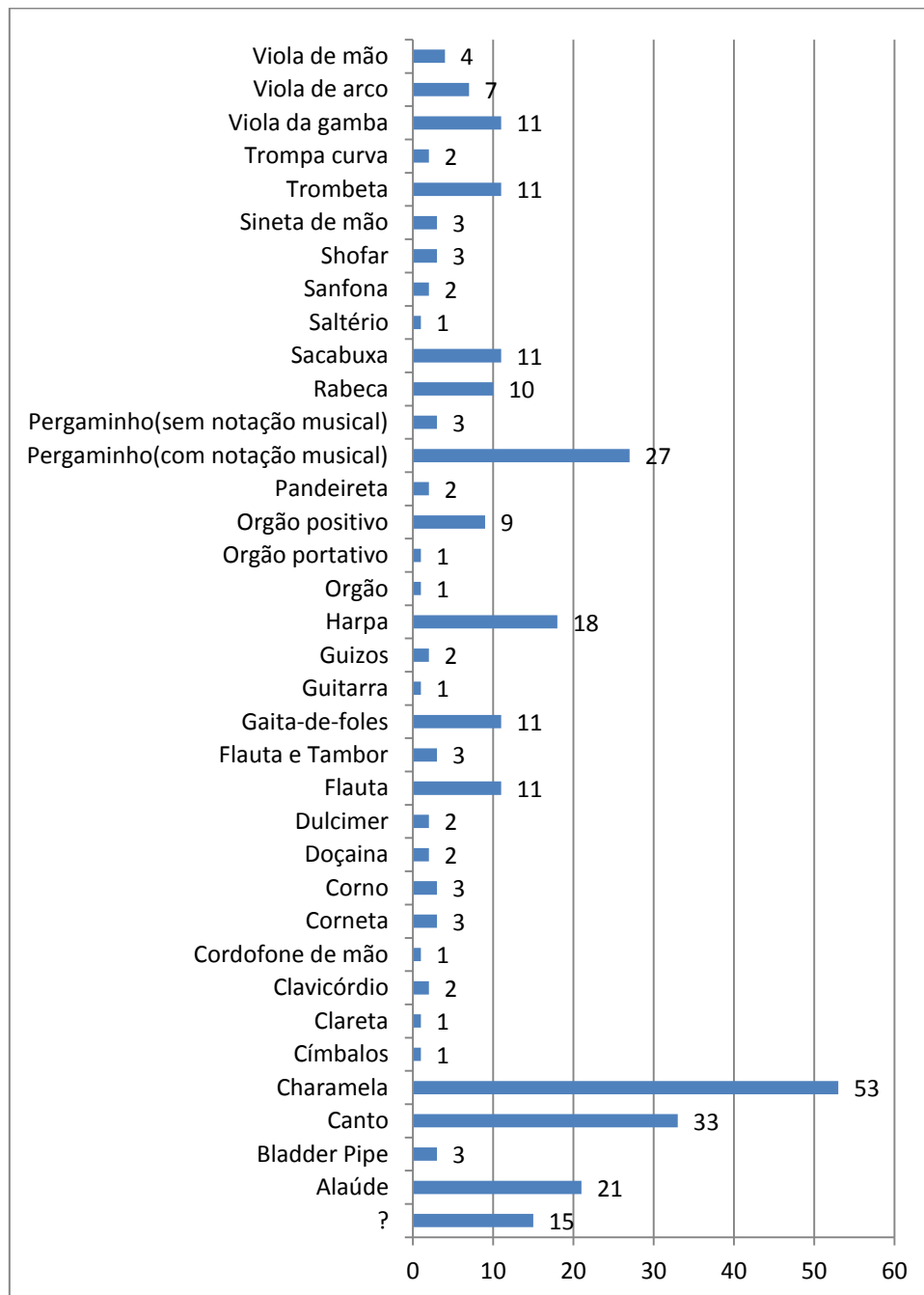


Gráfico 2

Conclusões: São trinta e seis os espécimes de aspectos musicais representados no *corpus* de pintura levantado e que serão analisados no vol. II da presente Dissertação. Ao todo contamos com duzentas e noventa e quatro figurações individuais na pintura.

Nestas quase três centenas de exemplos figurados incluímos aqueles instrumentos que apresentamos precedidos por um ponto de interrogação e que devido à sua heterogeneidade surgem no gráfico apenas com o símbolo correspondente à interrogação (?). Esta convenção diz respeito, tal como fizemos notar logo no início deste Vol. I, em *Siglas e Abreviaturas*, aos aspectos musicais cuja identificação nos suscita dúvidas. O *Gráfico 2* demonstra que se tratam de quinze casos e na análise de cada painel no Vol. II a preceder a interrogação apresentar-se-à a hipótese que considerámos mais viável. Um exemplo disso é o aparecimento de «*shofar(?)*» na Ficha 34 (cf. Vol. II). Quanto aos aspectos musicais mais representados, as charamelas tiple e as tenores, geralmente figuradas em duo, trio, quarteto ou quinteto, são os instrumentos musicais que mais se repetem. São igualmente instrumentos muito referidos nas fontes literárias em vários momentos e contextos, como aclamações, embaixadas, banquetes, bodas, fazendo-se notar a relação entre fontes primárias e fontes secundárias. Logo a seguir, o canto. Muito associado a um ambiente litúrgico, aparece no *corpus* executado por anjos cantores a anunciar o nascimento do Menino, ou moços e adultos de coro a definir um espaço de culto ou a inaugurar a cerimónia para a construção de um novo espaço de culto (por exemplo, na representação do milagre de *Nossa Senhora das Neves* de Francisco Henriques – Ficha 45, vol. II). Estes cantores seguem muitas vezes por livros abertos ou pergaminhos com e sem notação musical, outras vezes, a executar, em simultâneo, um cordofone de mão que acompanha o canto. Associados ao canto, representam-se, muitas vezes, pergaminhos com notação musical perceptível e imperceptível (fazemos notar que por questões de espaço no gráfico, optamos por designar «pergaminho», os livros abertos ou filactera com vestígios de notação musical). Se a charamela é o aerofone mais representado e um dos que predominam nas fontes literárias coetâneas, o cordofone que aparece mais vezes na pintura de assunto religioso é o alaúde, logo seguido da harpa, largamente associado ao Rei David, como atributo. Por outro lado, os instrumentos de percussão são os menos representados, e por sinal, dos menos referidos nas fontes literárias, com a excepção do tamboril e dos atabales.

Vejamos, no gráfico seguinte, uma ilustração do que acabamos de discorrer.

**A CLASSIFICAÇÃO DOS ASPECTOS MUSICAIS REPRESENTADOS NA PINTURA
QUATROCENTISTA E QUINHENTISTA**

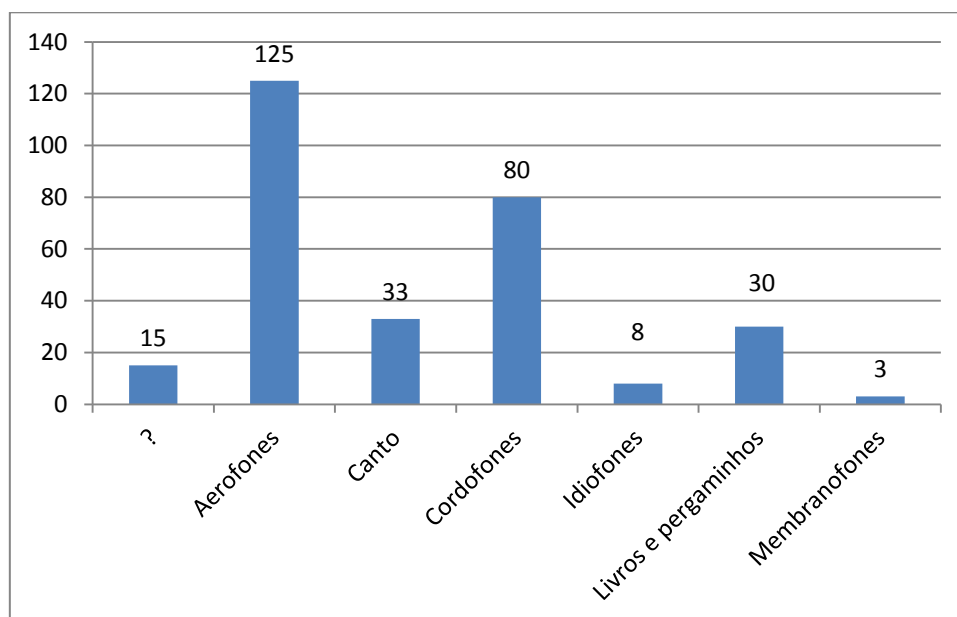


Gráfico 3

Conclusões: Os dados que apresentamos no Gráfico 3 traduzem a classificação dos aspectos musicais por categorias: quinze aspectos figurados nas pinturas levantadas (cf. Vol. II) permanecem interrogados por nos suscitarem dúvidas (não quanto à classificação mas quanto à identificação); os aerofones são, claramente, os mais representados, logo seguidos pelos cordofones dedilhados e friccionados. Logo atrás, os anjos cantores, moços de coro e cantores adultos muitas vezes associados a livros ou pergaminhos sem notação musical, com vestígios ou, muito raramente, com notação musical perceptível capaz de ser transposta à luz visível para notação moderna. Os instrumentos menos representados no *corpus* dizem respeito aos instrumentos de percussão. Sublinhamos que subdividimos o conjunto flauta de tamboril, ou seja, aparecem representados três conjuntos e optamos por apresentá-los por três membranofones e três aerofones. Como tal, a soma apresentaria assim, duzentos e noventa e sete exemplos. Em síntese, os únicos membranofones que figuram no *corpus* de pintura levantado são os tamboris que fazem conjunto com a flauta e idiofones contam-se, apenas, oito exemplos, contrariamente, à restante pintura ocidental coeva onde a sua figuração na pintura religiosa é mais frequente.

5.6 A DANÇA



Fig. 59 – Assunção (pormenor), Francisco de Campos, Santuário da Boa Nova, 1565-70.

O painel da *Assunção* do retábulo-mor do santuário mariano de Terena, atribuído a Francisco de Campos, constitui uma importante fonte de iconografia musical, apresentando quatro aspectos singulares: os címbalos, a tubaria do positivo erradamente colocada em relação ao teclado e aos dois foles, a pandeireta (que só havíamos de localizar ali e em Alcácer do Sal) e anjo movimentando-se graciosamente e fazendo estalidos com os dedos. Este caso singular não permite saber muitos dos aspectos ligados à dança, mas permite-nos espremer algumas achegas sobre essa actividade prestigiada no seio da comitência e sobre a delimitação de um espaço. Face à escassez

de estudos sobre dança deste período em Portugal - sem o intuito de minorizar os importantes contributos já dados – importa passar o crivo nalgumas fontes, que para este trabalho tivemos que considerar secundárias, para tentar responder a duas questões essenciais: que espaço está delimitado na *Assunção* atribuída a Francisco de Campos, em Terena? Que tipo de comitente terá sido responsável pela decisão do programa iconográfico singular na pintura quinhentista até 1580 em Portugal?

A cena representada enquadra-se na cerimónia da coroação da Virgem – como nos comprova a coroa sobre uma bandeja que um dos anjos suporta nos braços – ambientada por instrumentos de percussão, órgão e canto (?). As referências literárias a esta actividade são diversas e não poucas vezes se associa, nos textos sagrados do AT (ex. *Juízes* 11, 34; *Samuel I* 18, 6-8), a címbalos, à pandeireta e a outros instrumentos, sendo recorrente a sua alusão nas crónicas tardo-medievais e renascentistas como uma actividade valorizada e prestigiada em contextos festivos populares, de corte priverligiando-se a associação a bodas, nascimentos, banquetes, embaixadas, representações teatrais, saraus de entretenimento, *momos*¹⁷⁰, cortejos náuticos, investiduras ou homenagens como favores régios. Atente-se na obra de Gil Vicente, artista polivalente, o primeiro autor português de teatro conhecido, que recorreu inúmeras vezes à dança na sua obra e nos espectáculos e festejos áulicos de que ficara encarregue. Todavia, a dança também se manifestou em ambientes extra-laicos, nomeadamente em festividades religiosas como as procissões do *Corpus Christi* ou de S. Julião e a avaliar pelas directrizes emanadas do *Sínodo de D. Luís Pires*, de 11 de Dezembro de 1477, avisando os clérigos menos regrados que para além de ser proibido comer, beber, fornicar, matar e fazer necessidades fisiológicas, era também proibido acompanhar os órgãos da igreja, Sé, mosteiro ou outro espaço religioso com cantigas, danças ou outras coisas consideradas desonestas, esta actividade parece estar bem enraizada nos espaços de culto. Saliente-se igualmente as *Constituições da Guarda* de 1500 que vieram proibir, sob pena de multa, jograis que acompanhavam reis e rainhas em dias santos à missa, de quando finda a missa fazerem bailaricos no adro da igreja. Bizarras destas iriam prolongar-se durante séculos, envolvendo, nomeadamente, representações da Virgem batendo o fandango com Jesus, como nos relatou William Hickey, um inglês de passagem por Lisboa durante a 2.^a metade do séc. XVIII, evidenciando a maquilhagem de carácter profano das festas religiosas.

¹⁷⁰ Mascaradas ou em quem nelas participa.

No entanto, parece que a tradição se sobrepôs às directrizes, uma vez que volta a ser referida na segunda metade do séc. XVI, e envolvendo a elite «(...) *depois de muitas proibições a dança volta a ser recomendada na catedral, pois se reconhece o grande calor místico com que se oferece aos fiéis. E até os digníssimos cardeais, bem como Filipe II e a sua corte, dançam no encerramento do Concílio de Trento*»¹⁷¹, mostrando que a pintura de Terena pode muito bem representar uma tradição do próprio local de culto, delimitando o espaço para onde foi encomendada. Mas não deixa de ser curiosa a discrepância entre a quantidade de fontes escritas levantadas com referências à dança nos espaços de culto em comparação com as fontes visuais¹⁷² que rareiam, e que no caso da pintura religiosa terão certamente que ver com o facto de se tratar de um assunto que levantou celeumas e cuja proibição nos espaços de culto nem sempre foi controlada. Toda esta questão levantada através da análise desta pintura nos remete para uma deliciosa passagem de José Duarte Ramalho Ortigão n' *O Culto da Arte em Portugal* em que ele escreve: «*Dentro d'essas igrejas, Ahi se prégava o Evangelho, se resava a missa, e se representavam os autos populares da vida de Jesus e dos seus santos; e nas vigílias da Natividade, da Epiphania e da Paschoa, quando o orgão emudecia no coro e se calavam os cantos liturgicos, o povo bailava ao longo da nave, sob as abobadas gothicicas ou sob as cupulas bysantinas, e as lôas e os villancicos, entoados pelos fieis, subiam para o ceu com a fragancia das flores e com o fumo dos thuribulos, ao repique das castanholas e ao rufar dos adufes. (...)*»¹⁷³.

Quanto à relação da 'comitência' – corte, clero e outra nobreza abastada, sobretudo - com esta actividade, os monarcas são referidos nas fontes como singulares bailadores, alguns em várias danças. Referimos Rui de Pina que em relação ao *Príncipe Perfeito* escrevia que era «...*bão dançador, e com gracioso despejo, bem desenvolvido em todas as danças (...)*»¹⁷⁴; ou D. Manuel I que apreciava muito ver dançar os que com ele privavam, procurando fazer vir a Portugal os melhores artistas do seu tempo; ou D. João III, que muito apreciava bailar; não esquecendo as referências ao *Desejado*, que relatam que era um primoroso bailarino. Perante tal cenário, ainda que muito sumário,

¹⁷¹ Cf. José SASPORTES, *História da Dança em Portugal*, Lisboa, FCG, 1970, p. 73.

¹⁷² Encontramos algumas referências a cenas de dança no *Cancioneiro da Ajuda*, séc. XIII; no *Livro de Horas de D. Duarte*, ca. 1401-1433, entre outros exemplos.

¹⁷³ Cf. Ramalho ORTIGÃO, *O Culto da Arte em Portugal...*, p. 2.

¹⁷⁴ Cf. Rui de PINA, *Crónica de El-Rei D. João II*, ..., Atlântida, 1950, pp. 205-206.

esperaríamos que abundassem mais referências iconográficas, o que a acontecer, não nos chegou testemunhos na pintura sobre madeira anterior a 1580.

Fora desse núcleo principal, há igualmente referências à existência de escolas de dança, havendo em meados do séc. XVI *ca.* de catorze escolas públicas de dança¹⁷⁵ no reino e dezenas de mestres que a ensinavam a nobres abastados, em casas particulares. No entanto, a dança estava também presente no quotidiano do estrato social mais baixo como se pode deduzir pela iconografia de bailes campestres, mas executada ao som de outros instrumentos de carácter pastoril como as gaitas-de-foles, flauta e tamboril, ou sanfonas, não relacionáveis com a *Assunção*, parecendo, delimitar-se, assim, um comitente.

Quanto a possíveis fontes gravadas como modelo exigido pelo comitente, saliente-se a disseminação de tratados de dança nas principais cortes europeias, nomeadamente, trabalhos de italianos como Guglielmo Ebreo da Pesaro, Domenico da Piacenza ou Antonio Cornazano e mais tarde a *Orchesographie* de Arbeau e de cujas ilustrações nos fomos reportando ao longo deste trabalho.

Em síntese, parece-nos provável que a cena da direita da *Assunção* tenha sido inspirada nas fontes bíblicas referidas e que tenha passado no crivo, vindo a ser exposta num altar-mor, por esse mesmo motivo e por se tratar de uma dança de louvor à Virgem, num santuário mariano. Para além de que, convenhamos, possa ter sido exigência do comitente abastado apegado à dança, não sendo alheio o isolamento indescritivelmente belo de Terena ainda hoje. **Algumas fontes:** inúmeras pinturas de Giuliano Bugiardini, Pieter Bruegel, Pieter Aersten, Bonifacio Veronese, Lucas van Leyden, Baldassari Peruzzi ligam a dança ao meio rural; inúmeras pinturas de Andrea da Firenze, Camillo Boccaccino, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Hans Memling representam a dança associada a um tema iconográfico de cariz religiosa; em Portugal destaque-se uma pintura mural *Salomé* na Igreja de S. Francisco, Guimarães, séc. XV.

¹⁷⁵ Cf. José SAPORTES, *op. cit.*, p. 56.

Sintetizando o que foi escrito, são variadas as fontes literárias e iconográficas que poderão ter servido os comitentes na exigência de um programa iconográfico que, por sua vez, terão servido de modelos às oficinas de pintura, nomeadamente, os oficiais de debuxo e os pintores.

Se nas fontes literárias que consultamos procuramos uma terminologia de época para com maior rigor identificar, descrever e classificar os aspectos musicais, para os modelos haveríamos de procurar analisar a arqueologia dos instrumentos musicais e as gravuras e tratadística disseminada, entre outras, *Musica Getutsch* de Sebastian Virdung, Basle, 1511; *Musica instrumentalis deudsch*, Martin Agricola, Wittenberg, 1529-45; *Musica teutsch*, Hans Gerle, Nuremberg, 1532; *El Maestro*, Luis de Milan, Valencia, 1536; *Declaración de instrumentos musicales*, Juan Bermudo, Osuna, 1550; e tratados posteriores como «De Organographia» do *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius, Wolfenbüttel, 1619; e, finalmente, *Harmonie Universelle*, Marin Mersenne, Paris, 1636.

Neste capítulo procuramos indicar fontes literárias, outras fontes iconográficas incluindo as gravadas, procurando abrir caminho para o maior rigor na análise dos aspectos musicais que se apresentarão no Vol. II desta Dissertação para o reconhecimento das práticas musicais da época.

Conclusão

CONCLUSÃO

Devido ao cuidado que prestamos a cada etapa do trabalho, foi-nos possível localizar oitenta e cinco pinturas em suporte de madeira com iconografia musical em vários microespaços, tais como, colecções particulares, igrejas paroquiais, casas-museus, museus municipais, museus nacionais, misericórdias, santuários ou capelas públicas.

Uma análise *in loco* às tábuas que vieram integrar o *corpus* de pintura levantado, permitiu-nos, por um lado, identificar, descrever e classificar os aspectos musicais em cada uma delas e, por outro, redescobrir obra desmemoriada, localizar paradeiros de painéis tidos como desaparecidos, clarificar paradeiros, confirmar atribuições, impossibilitar atribuições (a exemplo, as tábuas da Capela do Santíssimo do lado da Epístola que hoje se encontram na Igreja de Santo António da Lourinhã e que, obviamente, não poderiam ter integrado no passado o mesmo retábulo constituído pela *Anunciação* e *Assunção* da capela-mor da mesma igreja) e dar conta, por infortúnio, do desaparecimento de outras pinturas em mercados, incêndios e curto-circuitos. Outras, ainda, haveriam de ser mutiladas para caberem em espaços para os quais não tinham sido originalmente concebidas, revelando uma iconoclastia maquilhada.

O levantamento em arquivo e de campo deu-nos a conhecer um n.º muito considerável de espécimes de aerofones, cordofones, idiofones e apenas um membranofone, contrariamente às congéneres europeias onde estes instrumentos de percussão aparecem nas mãos de pegureiros e anjos nos mais diversos temas religiosos.

Todavia, sabemos da existência de mais pinturas com instrumentos musicais e notação musical não integrada neste trabalho devido ao paradeiro desconhecido. A exemplo, uma *Anunciação* com iconografia musical de um «*Primitivo Português*» vendida num leilão, no Porto, na década de oitenta, a um colecionador de Lisboa, tal como havíamos anotado no capítulo «Temas Iconográficos»; ou uma *Natividade*, leiloadada em Lisboa, na década de 90, proveniente do desmembrado retábulo-mor do Monasterio de Santa María la Real de Sigüenza, de ignoto autor aragonês, onde se faz representar, em primeiro plano, numa enorme filacteria «Gloria in Excelsis» a notação quadrada negra e, em segundo plano, um pastor com uma gaita-de-foles, que desconhecemos se está em Portugal.

Recentemente redescobrimos (já quando este trabalho estava praticamente finalizado) a pintura *Chafariz d'el Rey*, datada de *ca.* 1570-80, da Colecção Berardo, e que viemos a incluir à parte do *corpus*, por se tratar de uma temática distinta dos núcleos levantados. Face a este exemplo, não excluimos a possibilidade de outras pinturas sobre madeira até 1580 e com representação de aspectos musicais existirem, nomeadamente, no espaço imperial, e possam vir a ser localizadas, analisadas e integradas em futuros estudos.

De acordo com o levantamento feito no Capítulo I, tanto quanto pudemos saber, este é o primeiro trabalho sobre iconografia musical que pretende esgotar estes aspectos na pintura e no mesmo suporte, apesar de termos registado algumas tentativas mais recuadas, nomeadamente, a empreitada à escala nacional, nascida em 1976, que haveria de ser abandonada por falta de mão-de-obra e de financiamento. Todos os outros casos levantados que o antecederam e seguiram diriam respeito a análises de pinturas de determinada instituição, por um lado, ou estando a pintura tratada a par de outras manifestações artísticas, por outro, não permitindo nunca sair do âmbito das pinturas memoriadas e estudadas pela historiografia de arte. A análise de novas fontes primárias em espaços de difícil acesso, vinha, assim, possibilitar a multiplicação de novas espécimes de representações de instrumentário disponíveis para comparações, havendo igual propósito na disseminação da arte portuguesa e na sensibilização para o estado de conservação das peças. Por outras palavras, há muita pintura por escrever e muito trabalho de conservação e restauro por fazer em Portugal (para evidenciar esta necessidade de conhecer para conservar o património, abrimos o campo «estado de conservação» em cada ficha de inventário de peça e ampliamos alguns pormenores que demonstram a necessidade de uma intervenção urgente). No entanto, este estudo multidisciplinar que acabara de revelar um *corpus* nunca antes apresentado no domínio da iconografia musical, não pode ser considerado um estudo conclusivo, pois, urge fazer uma análise mais profunda com outros recursos e com outros profissionais de outras áreas.

Não pretendendo aceitar a iconografia musical estudada em cada tábua como um fim em si mesma, entendemos que um estudo histórico-artístico incisivo, *in loco*, interdisciplinar e multidisciplinar poderá constituir-se como um manancial de informação para o reconhecimento de práticas musicais da época. Para além disso, parece-nos necessário sublinhar, face a alguns estudos que têm vindo a lume, não ser

possível continuar a retirar, de forma leviana, as potencialidades da iconografia musical, e continuar a *olhar* em vez de *ver* a pintura como se ela não fosse muito mais do que o espectro visível.

A busca de documentação que viesse comprovar o que está para lá da luz visível constituiu um dos esforços hercúleos deste trabalho – nomeadamente, através de radiografias às pinturas praticadas desde 1896 (W. König) e, em Portugal, desde 1923 (Carlos Bonvalot; e 1936 no MNAA) – a par do agendamento de visitas a locais sistematicamente fechados e privados. Entendemos, desde início, que teríamos de nos fazer rodear do maior n.º de recursos possíveis para analisar estes detalhes da pintura, aos quais somamos toda a eventual fantasia do artista-artesão, repintes – incluindo alguns repintes históricos –, destacamentos e vernizes escurecidos nas pinturas, aspectos que haveriam de ser cuidadosamente tidos em conta, apresentando-se o resultado da forma mais clara e objectiva possível. Por outras palavras, a utilização destas representações como uma base científica para a sua descrição organológica só seria hipoteticamente viável com recurso a um n.º considerável de fontes secundárias e a profissionais de várias áreas, ou seja, através da constituição de uma equipa polivalente, no seguimento das singularmente constituídas em Portugal para os estudos do *Retábulo de Évora* ou dos painéis de S. Vicente e outras para projectos que ainda estão em curso. Seja como for, estamos conscientes de termos reunido um n.º muito considerável de fontes primárias que nos permitiu fazer comparações estilísticas e a partir da Iconografia, «ciência auxiliar» da História da Arte, disponibilizando resultados ao musicólogo, ao historiador de arte e ao conservador-restaurador, de forma clara e objectiva.

A antecipar a análise de cada um dos aspectos musicais pintados a óleo – a nova técnica que permitia retoques em arrependimentos – partimos de uma premissa: se no *Retábulo de Gant*, de Jan e Hubert Van Eyck e colaboradores, uma equipa multidisciplinar levantou, só no painel central, aproximadamente meia centena de espécies de flora, porque não haveria de ser possível identificar aspectos musicais na pintura portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal que revelassem instrumentos em uso ou anacrónicos (copiados de fontes mais recuadas)?

Apesar de algumas fontes apresentarem erros na morfologia dos instrumentos musicais e na representação de figuras musicais sobre os pentagramas devido ao

desenho de memória, à interpretação errada das fontes, à estilização de certos pormenores musicais (para além dos repintes), não restam dúvidas que a representação dos instrumentos musicais, dos cantores e dos instrumentistas, nos 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, parece-nos claro que os instrumentos musicais delimitam espaços, associando-se a diferentes momentos e programas iconográficos. No entanto, urge continuar um levantamento exaustivo e rigoroso de manifestações artísticas coetâneas, para que um maior n.º de comparações seja possível em trabalhos futuros.

De uma forma muito simplista se poderia enunciar a ausência de conhecimentos musicais por parte do pintor exímio copista ou, no caso do pintor provincial, os mesmos motivos aliados ao pouco domínio das técnicas, como factores impeditivos para a interpretação correcta de uma fonte de notação musical, todavia, outros factores ficam por indicar e muito ainda deve vir a ser esclarecido, nomeadamente, a presença de *poncif* ou estezido em mais painéis (descoberto no painel central do *Retábulo de Évora* exposto no ME e que poderá vir a revelar-se noutras pinturas), como uma das possíveis técnicas usadas na representação de detalhes musicais. Que outras técnicas foram usadas na representação de instrumentos musicais? Instrumentos originais? Gravuras avulsas? Desenho?

De facto, a documentação não nos permite saber com detalhe a formação da maioria dos produtores de imagens, apesar de se saber da relação com a música de alguns comitentes régios, do alto clero, e nobreza abastada, decisores dos programas iconográficos e que haveriam de possuir imagens *standard* de alguns assuntos iconográficos para citação, para além, como dissemos, de músicos nas suas capelas privadas e nas Sés, parecendo-nos, nalguns casos, muito provável que se representassem ambientes musicais desses espaços. Igualmente clara é a divisão dos instrumentos por intérpretes e a predominância de uns instrumentos em relação a outros. Sendo assim, os anjos músicos são os mais representados associando-se ao canto e a um vasto n.º de instrumentos de *música alta* e de *música baixa* usados num ambiente de corte, nos mosteiros mais abastados, nas capelas privadas da nobreza e clero, logo seguidos pelos pegureiros sempre associados a instrumentos de carácter pastoril, construídos a partir de materiais como madeira, peles ou bexigas de animais, ou seja, gaitas-de-foles, *bladder*

pipe (só na pintura flamenga do *corpus*) ou tamboril de percussão, predominando nos temas iconográficos ligados à infância de Cristo, concordando com os relatos de Lucas. Raramente representados estão figuras diabólicas, hermafroditas, metamorfoseadas, ou o próprio Diabo-mor segurando um instrumento de sopro de elevado volume sonoro e estridente.

Relativamente às fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura, está documentada a importação de literatura coetânea e anterior, livros de horas, outras manifestações artísticas, mão-de-obra estrangeira e a historiografia da arte tem vindo a revelar o uso de outras fontes secundárias como a gravura importada utilizada pelas oficinas e seus clientes, incunábulo ilustrado, tratadística e estampas avulsas usadas quer como elementos de citação, quer como modelo e molde. O peso das fontes literárias parece ser evidente nas representações do *Rex Psalmista* sempre associado a instrumentos de cordas, predominando no *corpus* a associação à harpa portátil, um dos instrumentos mais referidos nos textos sagrados (referido por vinte e sete vezes nos textos canónicos); ou o alaúde instrumento referido numerosas vezes nas crónicas, associado a um ambiente de corte; ou as charamelas e trombetas, requeridos em todos os tipos de evento ao ar livre. Em suma, fica por fazer um trabalho mais incisivo de relações de fontes primárias com as secundárias coetâneas e anteriores.

No entanto, se as fontes literárias nos informam da presença de alguns instrumentos em determinados ambientes, por outro, a informação é muito pouco detalhada, ou seja, mencionam-se trombetas mas não sabemos que variantes de trombetas se tratam face à presença de numerosos modelos apresentados na tratadística. Devemos ainda sublinhar que se há instrumentos repetidamente escritos nos textos canónicos e que igualmente se repetem na pintura, outros existem que se repetem na literatura mas raramente se representam na iconografia em Portugal, e referimo-nos, sobretudo, aos instrumentos de percussão. Aspectos que não são facilitados pelo facto de se desconhecer a maioria dos percursos e condições em que chegaram a algumas capelas privadas, igrejas e Mosteiros em Portugal de painéis e conjuntos retabulares flamengos, espanhóis e italianos. E no seguimento desta falta de documentação, está a organização mestrel, gremial e colectiva do trabalho, sobre o qual a historiografia da arte tem revelado a presença de mais do que uma mão a exercer o seu *metier* na mesma tábua ou várias mãos no mesmo conjunto retabular, o que vem dificultar o estudo e revelar que nem sempre os artistas responsáveis pelo debuxo são os responsáveis pela

pintura, não havendo documentação suficiente para saber quem fez o quê (vide o caso dos painéis sobreviventes do Mosteiro de Ferreirim que fomos percorrendo ao longo destes dois volumes de acordo com as informações dadas à estampa).

Em síntese, face às fontes primárias levantadas e às informações dadas pelas fontes secundárias, fica por saber o porquê da oficina de Francisco de Campos ter uma certa predileção por instrumentos fantasiosos (Santiago do Cacém) e singulares (Terena, incluindo a única cena explícita de dança levantada) ou, porque razão somente na pintura atribuída a Jorge Afonso se representa o conjunto tambor de cordas e tamboril ou, ainda, porque é que quase todos os detalhes referentes a notação musical se mostram fantasiosos à luz visível?

Por fim, uma outra questão que fica por resolver tem que ver com questões de terminologia. Tem-se escrito repetidamente a presença de uma charamela bombardada na análise de algumas pinturas. No entanto, estudos recentes sobre a presença destes instrumentos de sopro na literatura vieram confirmar a ausência, até à data, do termo nas fontes literárias portuguesas. Até que ponto é impróprio e desadequado a usurpação desta terminologia que não consta nas fontes escritas? Um caso semelhante está para a designação de clavicórdio. O instrumento que graficamente apresenta um clavicórdio é designado pelas fontes ibéricas coevas como manicórdio, no entanto, tem-se escrito repetidas vezes que o instrumento representado no painel de Nossa Senhora em Glória, em S. João de Tarouca, apresenta um clavicórdio. Por outras palavras, é urgente dar à estampa trabalhos incisivos, multidisciplinares e actualizados sobre a terminologia para os instrumentos musicais usados em Portugal, para cada época e continuar o levantamento nacional de aspectos musicais em cada uma das manifestações artísticas e colocá-las ao dispor de historiadores de arte, musicólogos, conservadores-restauradores, entre muitos outros, contando-se para isso com a constituição de uma grande equipa multidisciplinar.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA

O levantamento e a pesquisa bibliográfica foram realizados entre 2009-2011 em diversas bibliotecas e centros de documentação.

Por coerência geográfica, de norte para sul apontamos os seguintes locais: The National Gallery Library, Londres; Biblioteca Geral, FLUP, Porto; Biblioteca Municipal do Porto – Reservados; Centro de Documentação da Santa Casa da Misericórdia de Abrantes, Abrantes; Centro de Documentação do MMLT, Torres Vedras; Centro de Documentação da Casa dos Patudos, Alpiarça; Instituto de História da Arte da FLUL, Lisboa; Biblioteca Geral da FLUL, Lisboa; ANTT – Biblioteca e Reservados, Lisboa; Biblioteca Nacional de Lisboa – Iconografia, Reservados e Musicologia; Biblioteca de Arte da FCG. Lisboa; Centro de Documentação do Departamento de Ciências Musicais, FCSH; Centro de Documentação do MM, Alto dos Moinhos, Lisboa; Biblioteca do MNAA, Lisboa; Biblioteca do Departamento de Conservação e Restauro, Lisboa; Centro de Documentação do Museu Municipal de Alcochete, Alcochete; Centro de Documentação do Museu Municipal de Setúbal e Biblioteca Municipal de Setúbal. Alguma documentação importante foi gentilmente cedida e enviada por via electrónica. Salientamos, e.g., o *Processo de Restauro da Natividade do Nasher Museum of Art* pela Dra. Ruth Cox.

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Alpiarça

AHCP, *Inventário de Objectos d'Arte e Mobiliário que faz parte do legado à Câmara Municipal de Alpiarça*, 1929, p. 28.

Arquivo Municipal de Lisboa

AML, *Livro de Regimentos dos officiaes mecânicos da mui nobre e sempre leal Cidade de Lix.^a refromados per ordeñaça do Illustrissimo Senado della pello L.do Dr.^{te} nunez de liam*. Año MDLXXII, cap. XXXIII.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT, *Carta de el-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*, XV, 8, n.º 2, 1 de Maio de 1500.

ANTT, *Chancelaria de D. João III. Doações*, I, 39, fl. 76 (*Carta de D. Manuel nomeando novamente J. A.[Jorge Afonso] seu pintor, examinador e vedor de todas as obras de pintura*), Sintra, 9 de Agosto de 1508.

ANTT, *Memórias Paroquiais*, 1758 (todos os volumes).

ANTT, *Ordem de Santiago, Visitação da Vila de Sesimbra por D. Jorge, Mestre da Ordem de Santiago*, B, 50, fl. 159, ano 1516.

Biblioteca Nacional de Portugal

BNP, *Colectânea de música vocal dos séculos XV e XVI (música manuscrita)*, 1530-1550, fac-simile in <http://purl.pt/210>.

BNP, *Ho Flos Sanctorum em lingoagem portugues*, 15 de Março de 1513, Reservados, Microfilme F 269.

BNP, *Regimento da Capela Real*, 1592, Cod.10981, F.7071.

Museu da Música

MM, *Processos de Iconografia Musical*, 1976-1990.

Nasher Museum of Art Library

COX, Ruth Barach, *The Adoration. Examination Report and treatment proposal*, Durham, Duke University Museum of Art, 1998.

National Gallery Library (The)

DABZIGER, E, «The Cook Collection, its founder and its inheritors», adaptação do ensaio homónimo, in *Burlington Magazine*, Julho 2004, pp.444-458.

Dossier NG 5594, 1944-2005 (referente ao dossier de peça).

FONTES IMPRESSAS

AGRICOLA, Martin, *Musica instrumentalis deudtsch* (Wittenberg, 1528), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896, pp. 90-92.

ARBEAU, Thoinot, *Orchesographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes perconnes puvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercices des dances*, Lengres, 1589, fac-simile in <http://memory.loc.gov>.

BÍBLIA ILUSTRADA, Porto, Editorial Universus, 1965.

CASTIGLIONE, Baldesar, *O Livro do Cortesão*, Porto, Campo das Letras, 2008.

CORREIA, Vergílio, *A Pintura em Coimbra no século XVI*, Coimbra, Oficina de Coimbra Editora, 1934.

CORREIA, Vergílio, «A pintura quatrocentista e quinhentista em Portugal. Novos documentos», in *Boletim de Arte e Arqueologia*, Fascículo I, 1921.

CORREIA, Vergílio, *Artistas de Lamego*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923.

CORREIA, Vergílio (ed.), *Livro de Regimentos dos Officiaes Mecanicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926 [1572].

CORREIA, Vergílio, *Pintores Portugueses no século XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928.

CORREIA, Vergílio, *Vasco Fernandes: Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924.

CRUZ, Fr. Gaspar da «Tratado em que se contam muito por extenso as cousas da China. 1569», in *Enformação da Cousas da China*, , introdução e leitura de Raffaella d'Intino, IN-CM,[Lisboa], 1989, pp. 147-254.

DÜRER, *L'oeuvres gravé*, Paris, Booking International,1994.

GÓIS, Damião de, *Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel composta per Damiam de Goes diuidida em quatro partes...*, 4 vols., Lisboa, Francisco Correa impressor, 1566-67, fac-simile in <http://purl.pt/14704>.

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

GÓIS, Damião de, *Chronica do Príncipe Dom Ioan*, edição preparada por A. J. Gonçalves Guimarães, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1905 [1567].

GÓIS, Damião de, *Descrição da Cidade de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, notas e introdução de José da Felicidade Alves, 1998 [1554].

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.), *A Carta de Pero Vaz de Caminha. Documentos e ensaios sobre o achamento do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. Adriana Amback, 2000.

HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, edição comentada por Joaquim de Vasconcelos, Porto, Renascença Portuguesa, 1918.

Leal Conselheiro o qual fez Dom Eduarte Rey de Portugal e do Algarve e Senhor de Cepta, Joseph M. Piel, (Ed. Crítica e notas). Lisboa, Livraria Bertrand, 1942.

Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festi cum Cantu Gregoriano, etc., Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, Roma, 1951

Livro de Horas de D. Manuel, estudo introdutório de Dagoberto Markl, Lisboa, IN-CM, 1983.

MERSENNE, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636.

OLIVEIRA, Cristóvão Rodrigues de, *Lisboa em 1551. Sumário*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987, pp. 95-96.

PINA, Rui de, *Chronica del-Rei D. Affonso V*, [ca. 1495-1504], 2 vols., Lisboa, 1901-2.

PINA, Rui de, *Crónica del Rey Dom Joham II*, Coimbra, Atlântida, ed. Alberta Martins de Carvalho, 1950 [ca. 1495-1504].

PINTO, Fernão Mendes, *Peregrinação*, 2 vols., Publicações Europa-América, Mem Martins, 1995- 1996.

PRAETORIUS, Michael, *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel, 1619.

RACZYNSKI, Le Conde Athanasius, *Les Arts au Portugal*, Paris, Jules Renouard, 1846.

Rainha D. Leonor (A), Catálogo da Exposição no Mosteiro de Madre de Deus, Lisboa, FCG, 1958.

RESENDE, André de, *Obras Portuguesas*, prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1963.

RESENDE, Garcia de, *Chronica de El-Rei D. João II*, 3 vols., Lisboa, Biblioteca de Clássicos Portugueses, 1902.

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

SANTA MARIA, Fr. Agostinho de, *Santuário Mariano, e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora e das milagrosas aparecidas, em graça dos pregadores e dos devotos da mesma senhora...*, Lisboa, Of. António Pedrozo Galvão, 1707-1723.

STRAUSS, Walter L. (ed.), *The Illustrated Bartsch*, 96 vols., Nova Iorque, Abaris Books, 1978.

VASARI, Giorgio, *Vite de' piu' eccelenti pittori, scultori e architetti*, [1568], vol. 2, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1828-30, p. 259.

VIRDUNG, Sebastian, *Musica Getutscht*, Basel, 1511.

BIBLIOGRAFIA GERAL

CONSERVAÇÃO E RESTAURO, HISTÓRIA DA ARTE E HISTÓRIA

AA. VV., «Caracterização material do Retábulo de Évora – suporte e técnica», in *Cadernos de Conservação e Restauro*, n.ºs 6-7, 2008, pp. 35-74.

AA. VV., «Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes», in *Actas [do] Seminário Internacional Estudo da Pintura portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*, Lisboa, Instituto José de Figueiredo, 11 e 12 de Fevereiro de 1999.

AA.VV., *Incunábulo das Bibliotecas Portuguesas*, coord. de Maria Valentina Mendes, 2 vols., Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1995.

AA. VV., *História da Arte em Portugal*, vol. II, Porto, Portucalense Editora, 1948.

AA. VV., *Retábulo de Santa Auta. Estudo de Investigação*, Ministério de Educação Nacional, Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, Lisboa, 1972.

AA. VV., *Tempo e Devoção Sete Séculos de Arte Sacra em Sesimbra exposição integrada nas Comemorações do Oitavo Centenário do Primeiro Foral concedido à Vila de Sesimbra*, Sesimbra, Câmara Municipal de Sesimbra, 2001.

ABREU e LIMA, João Paulo (org.), *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, Catálogo da Exposição, Abrantes e Lisboa, FCG, 1971.

AINSWORTH , Maryan W. e CHRISTIANSEN, Keith (ed.), *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, Catálogo da Exposição, New York, Harry N. Abrams Inc., 1998.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira e BARROCA, Mário Jorge, *História da Arte em Portugal – O Gótico*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.

ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, 4 vols., Porto, Portucalense Editora, 1967-1971.

ALVES, Ana Maria, *As Entradas Régias Portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

ALVES, Ana Maria, *Iconologia do poder real no período manuelino: à procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Colecção Temas Portugueses, IN-CM, 1985.

ANSELMO, Artur, *As origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1981.

ARAÚJO, Renata de, *Lisboa – A Cidade e o Espectáculo na época dos Descobrimentos*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.

Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas (A), Actas do Colóquio [Coimbra, 1994], Lisboa, CNCDP, 1998.

Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça, Catálogo da Exposição, Lisboa, IPPAR, 1995.

BARTRUM, Giulia (ed.), *Albrecht Dürer and his Legacy – The graphic Work of a Renaissance Artist*, Catálogo da Exposição, Londres, The British Museum Press, 2002.

BATORÉO, Manuel, *A pintura do Mestre da Lourinhã. As tábuas do Mosteiro da Berlenga na evolução de uma oficina*, 2 vols., Dissertação de Mestrado em História da Arte, FLUL, 1995.

BATORÉO, Manuel, «Gravuras e Incunábulos em Pintura Portuguesa Manuelino-Joanina» in AA. VV., *Uma vida em História. Estudo em Homenagem a António Borges Coelho*, Lisboa, Caminho, 2001.

BATORÉO, Manuel, *Moda, Modelo, Molde. A Gravura na Pintura Portuguesa do Renascimento (ca. 1500-1540)*, Tese de Doutoramento em História da Arte, FLUL, 2005.

BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

BORCHERT, Till-Holger (dir.), *Le Siècle de Van Eyck – Le Monde méditerranéen et les primitives flamands 1430-1530*, Catálogo da Exposição, Gand, Ludion, 2002.

CALADO, Margarida, *Gregório Lopes. Revisão da Obra do Pintor Régio e a sua Integração na Corrente Maneirista*, Dissertação de Licenciatura em História da Arte, FLUL, 1973.

CAETANO, Joaquim Oliveira (coord. científica), *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Catálogo da Exposição, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, 1998.

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» in *As ordens militares em Portugal e no Sul da Europa*, Actas do II Encontro sobre Ordens militares, vol. I, Isabel Cristina FERNANDES e Paulo PACHECO (coord.), Lisboa, Ed. Colibri/Câmara Municipal de Palmela, 1997, pp. 73-92.

CAETANO, Joaquim Oliveira (texto), *Normas de Inventário de Pintura. Artes Plásticas e Artes Decorativas*, 1.^a ed., s.l., Ed. Instituto dos Museus e da Conservação, I.P., Ministério da Cultura, 2007.

CAETANO, Joaquim Oliveira, *O que Janus via: rumos e cenários da pintura portuguesa (1535-1570)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1996.

CAETANO, Joaquim Oliveira, «O melhor pintor que naquele tempo havia», in Diogo Ramada CURTO (coord.), *O Tempo de Vasco da Gama*, Lisboa, CNCDP, 1998.

CANTERA, Maria José Redondo (coord.), *El Modelo Italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Actas, Universidade de Valladolid, 2004.

CARVALHO, José Alberto Seabra, «A pintura quatrocentista. Problemas da pintura quatrocentista. Obras isoladas e oficinas regionais» in Paulo PEREIRA (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. I, Círculo de Leitores, 1995, pp. 473-485.

CARVALHO, José Alberto Seabra, *Gregório Lopes*, Lisboa, Inapa, 1999.

CASANOVA, Maria Amélia Pinto da Silva, *As pinturas de Gregório Lopes em Tomar sob o mecenato de Frei António de Lisboa*, Dissertação de Mestrado em História – Instituto de História da Arte, FLUL, 2002.

Casa Perfeitíssima: 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, Catálogo da Exposição, Lisboa, IMC/MNAz, 2009.

CASAS, Rafael Domínguez, *El Arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Valladolid, Monasterio del Prado, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León – CNCDP, Abril-Junho 1994.

CASIMIRO, Luís Alberto, *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550): Análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*, Tese de Doutoramento em História da Arte, FLUP, 2005.

Catálogo da Coleção Barros, Leilão de 3 de Maio de 1947, Porto, Leiria & Nascimento, Lda., 1947.

Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura Existente na Academia Real das Belas Artes de Lisboa, Lisboa, Tip. Universal, de Thomaz Quintino Antunes, [1868], 2.^a ed., 1872.

CAYOLA ZAGALLO, Manuel C. de, *A Pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira: Subsídios para o seu estudo e inventário*, Lisboa, Bertrand, 1943.

CAYOLA ZAGALLO, Manuel C. de, *A Pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira: Subsídios para o seu estudo e inventário (depois do restauro)*, Lisboa, MNAA, 1955.

Coleção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio: séculos XVI-XVIII (A), Lisboa, Instituto Português de Museus, 1996.

COSTA, João Paulo Oliveira e, *D. Manuel I*, Lisboa, Temas e Debates, 2007.

COUTO, João, *A pintura flamenga em Évora no século XVI: variedade de estilos e de técnicas na obra atribuída a Frei Carlos*, Conferência no Salão Nobre da Câmara Municipal de Évora no dia 3 de Janeiro de 1943, Lisboa, Império, 1943.

COUTO, João, *A Oficina de Frei Carlos*, Lisboa, Artis, 1955.

COUTO, João, *O retábulo quinhentista de Santos-o-Novo*, Lisboa, Artis, 1958.

COUTO, João, *Restoration of Polyptych of the chancel of the Cathedral of Évora*, s. l., s.ed., 1957.

CRISÓSTOMO, João Miguel, O elogio do fantástico na pintura de grotesco em Portugal, 1521-1656, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1996.

DACOS, Nicole e CANTERA, Maria José Redondo, *El modelo italiano en las artes plasticas de la Peninsula Iberica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2004.

DESTERRO, Maria Teresa Ribeiro Pereira, *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera entre Flandres, Espanha e Portugal*, Tese de Doutoramento em História – Instituto de História da Arte, FLUL, Lisboa, 2008.

DESWARTES, Sylvie, *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisboa, Difel, 1992.

DESWARTES, Sylvie, *Les enluminures de la Leitura Nova (1504-1552). Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'humanisme*, Paris, Centro Cultural Português da FCG, 1977.

DIAS, Pedro e SERRÃO, Vítor, «A Pintura, a iluminura e a gravura dos primeiros tempos do século XVI», in *História da Arte em Portugal – O Manuelino*, vol.5, Lisboa, Alfa, 1986.

DIAS, Pedro, *História da Arte em Portugal – O Gótico*, Lisboa, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.

DIAS, Pedro, *Mosteiro de Arouca*, Coimbra, Edições Portuguesas de Arte e Turismo Lda., 1980.

DUARTE, Ricardo, «O Problema "Jorge Leal": Tentativa de Caracterização Histórico-Artística de um Pintor do Renascimento Português», in *Boletim Cultural '2000*, Mafra, 2001.

Estudo da Pintura Portuguesa. Oficina de Gregório Lopes, Actas, Lisboa, Instituto José de Figueiredo, 1999.

EVERAERT, George e STOLTS, E. (dir.), *Flandres e Portugal na confluência de duas culturas*, Lisboa, Inapa, 1991.

FALCÃO, José António (coord.), *Entre o Céu e a Terra. Arte Sacra na Diocese de Beja*, Tomo II, Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico, 2000, p. 150-157.

FALCÃO, José António (dir.), *Formas do Espírito – Arte Sacra da Diocese de Beja (As)*, 3 vols., Catálogo da Exposição, Lisboa, Departamento do Património Histórico Artístico da Diocese de Beja, 2003.

FALCÃO, José António, *Fragments de Eternidade. Imagens da Virgem na Pintura Europeia (séculos XVI-XIX)*, Alpiarça, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, 2004, pp. 12-13.

Feitorias. L'Art au Portugal au temps des Grandes Découvertes (fin XIV siècle jusqu'à 1548), Bruxelas, Europalia, 1991.

FERGUSON, George, *Signs and Symbols in Christian Art*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1966.

FIGUEIREDO, José de, *Os Peninsulares nas “Guildas” de Flandres (Bruges e Antuérpia)*, Lisboa, Editorial Império, 1942.

FIGUEIREDO, José de, *Portugal na Exposição de Paris*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1901.

FLOR, Pedro Eugénio Dias Ferreira de Almeida, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I, Catálogo da Exposição, CNCDP, Câmara Municipal de Évora, 1997.

FRÓIS, Luis, *Europa, Japão: um diálogo civilizacional no século XVI*, Lisboa, CNCDP, 1993, p. 160.

Giotto to Dürer – Early Renaissance Painting in The National Gallery, DUNKERTON, Jill, FOISTER, Susan, GORDON, Dillian e PENNY, Nicholas (ed.), Yale University Press, New Haven and London, 1991.

GOMBRICH, E. H., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon Press, 1972.

GONÇALVES, A. Nogueira, *Estudos de História da Arte da Renascença*, 2.^aed., Porto, Paisagem Editora, 1984.

GONÇALVES, Flávio, *Breve Ensaio sobre a iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*. Separata de Belas-Artes, 2.^a série, n.º 27, Lisboa, 1973.

GONÇALVES, Flávio, *História da Arte – Iconografia e Crítica*, s. l., IN-CM, 1990 (ed. póstuma).

GUSMÃO, Adriano de, *Ensaaios de Arte e Crítica* (colectânea póstuma, organizada por Vítor SERRÃO e Dagoberto MARKL), Lisboa, Ed. Vega, 2003.

GUSMÃO, Adriano de, *Mestres Desconhecidos do Museu de Arte Antiga*, Lisboa, Artis, 1957.

GUSMÃO, Adriano de, «Os Primitivos e a Renascença», in João BARREIRA (dir.), *A Arte Portuguesa – Pintura*, Lisboa, Excelsior, [1951].

HOLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish Etching Engravings and Woodcuts (ca. 1450-1700) – Masters and Monogramists of the 15 th century*, Amsterdão, Menno Hertzberger, 1955.

Igreja da Madre de Deus – História, Conservação e Restauro, Lisboa, Instituto Português de Museus/Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002.

Inventário Artístico de Portugal, Lisboa, Academia de Belas-Artes, vários volumes publicados desde 1943.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *The Prado Guide*, s. l., Museo Nacional del Prado, 2009.

LACERDA, Aarão, «Notícias acerca de um quadro primitivo na igreja de Sardoura», in *Prisma*, Porto, 1940.

LOPES, Rui Oliveira, *Imagens para edificar: Modelos didáticos na pintura portuguesa do Renascimento*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Arte, FBAUL 2005.

MACHADO, João Nuno Sales, *A imagem do teatro. Iconografia do teatro de Gil Vicente. Leitura de Breve Sumário da História de Deos*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro, FLUL, 2002.

MACHADO, João Nuno Sales, *A Imagem do Teatro. Iconografia do Teatro de Gil Vicente*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2005.

MÂLE, Emile, *L'Art Religieux à la Fin du Moyen Age*, Paris, Colin, 1908.

MALKIEL-JIRMOUNSKY, Myron, *Pintura à Sombra dos Mosteiros*, Lisboa, Bertrand, 1957.

MARQUES, A. H., Oliveira, *A sociedade Medieval Portuguesa. Aspectos da vida quotidiana*. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1981.

MARKL, Dagoberto, «Duas gravuras de Albrecht Dürer no painel *Cristo em Casa de Marta e Maria* atribuído a Vasco Fernandes. Breve achega ao estudo da influência alemã na pintura portuguesa do século XVI», in *História e Sociedade*, n.ºs 4-5, Lisboa, Junho, 1979.

MARKL, Dagoberto; PEREIRA, Fernando António Baptista, *História da Arte em Portugal – O Renascimento*, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.

MARTÍNEZ, Elisa Bermejo, *La Pintura de los Primitivos Flamencos em España, vol. I, Mediaeval & Renaissance Manuscripts – Major Acquisitions of The Pierpont Morgan Library 1924-1974*, New York, The Stinehour Press & The Meridien Gravure Co., 1974.

Martin Schongaeur, Catálogo da Exposição, 14 de Novembro de 1991 a 16 de Fevereiro de 1992, Paris, Musée du Petit Palais, 1991.

MARTINS, José V. de Pina, *Para a História da Cultura Portuguesa do Renascimento – A Iconografia do Livro Impresso no tempo de Dürer*, Lisboa, Lysia Editores e Livreiros, 1972.

MENDONÇA, Maria José de, *Catálogo Inédito da Exposição dos Primitivos Portugueses*, [texto policopiado], Lisboa, Biblioteca do MNAA, 1940.

Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga, Funchal, Edicarte, 1997.

NATALE, Mauro (dir.), *Renacimiento Mediterrâneo. Viajes de Artistas y Itinerarios de Obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV (El)*, Catálogo da Exposição, Madrid, Museu Thyssen-Bornemisza, 2001.

ORTIGÃO, Ramalho, *O culto da Arte em Portugal*, Lisboa, Tipografia da Academia Real das Ciências de Lisboa, António Maria Pereira (livreiro-editor), 1896.

PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia*, Lisboa, Edições 70, 1993.

PAULINO, Francisco Faria (coord.), *Álvaro Pires de Évora. Um Pintor Português na Itália de Quattrocento*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1994.

PAULINO, Francisco Faria (coord.), *A Pintura Maneirista em Portugal. A arte no tempo de Camões*, Lisboa, CNCDP/CCB, 1995.

PEREIRA, Fernando António Baptista, *Arte Portuguesa da Época dos Descobrimentos*, Lisboa, CTT, 1996.

PEREIRA, Fernando António Baptista, *Imagens e Histórias de Devoção, Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, 2 vols., Tese de Doutoramento em Ciências da Arte e do Património, FBAUL, 2001.

PEREIRA, Mário; REDOL, Pedro, *A pintura da charola: Convento de Cristo, Tomar*, [Lisboa], Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

PEREIRA, Paulo; LEITE, Ana Cristina, «Para uma leitura da simbólica manuelina», in *Prelo*, n.º 5, Outubro-Dezembro 1984, pp. 43-50.

PESTANA, Maria Isabel da Câmara Santa Clara Gomes, *Das coisas visíveis às invisíveis. Contributos para o estudo da pintura Maneirista na Ilha da Madeira (1540-*

1620), Tese de Doutoramento em História da Arte da Época Moderna, Universidade da Madeira, 2004.

PIMENTEL, Alberto, *História do Culto de Nossa Senhora em Portugal*, Lisboa, Guimarães, Libanio & C.^{ia}, 1899.

PIMENTEL, António Filipe, «O Tempo e o Modo: o Retábulo enquanto discurso» in *El Retablo. Tipología, iconografía y restauración*, Actas del IX Simposio Hispano-Português de Historia del Arte, Ourense, 29-30 de Setembro, 1-2 de Outubro de 1999, pp. 239-258.

PINHO, Elsa Garrett, *Normas Gerais. Artes Plásticas e Artes Decorativas*, Lisboa, Instituto Português de Museus (IPM), 1999, pp. 54-56.

POLICARPO, Isabel Ponce, *Gregório Lopes e a “ut pictura architectura”: os fundos arquitectónicos na pintura do Renascimento português*, 2 vols., Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1996.

PORFÍRIO, José Luís, *Pintura Portuguesa. Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Quetzal Editores, 1991.

Portugal et Flandres. Visions de l'Europe (1550-1680), Catálogo da Exposição, Europalia 91 Portugal, Bruxelas, 1991.

Primitivos Portugueses 1450-1550 (Os), Catálogo da Exposição, Lisboa, MNAA, 1940.

RACZYNSKI, Le Comte A., *Les Arts en Portugal*, Paris, Jules Renouard, 1846.

Rainha D. Leonor (A), Catálogo da Exposição no Mosteiro de Madre de Deus, Lisboa, FCG, 1958.

RAMOS, Maria do Céu (coord.), *Arte sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2008.

RAMOS, Maria do Céu (coord.), *Arte sacra nos concelhos de Elvas, Monforte e Sousel: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2008.

RAMOS, Rui (coord.), *História de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 4.^a ed., 2010.

RAPOSO, Maria Teresa Sadio, *A representação de objectos de uso doméstico na pintura da 1.ª metade do século XVI em Portugal*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 1985.

RAU, Virgínia, «Alguns estudantes e eruditos portugueses em Itália no século XV», Separata de *Do Tempo e da História*, vol. V, Lisboa, 1972.

RÉAU, Louis, *Iconographie de L'Art Chrétien*, 3 tomes, 6 vols., Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1955/1957/ 1959.

REIS-SANTOS, Luís, *Cristóvão de Figueiredo*, Lisboa, Artis, 1960.

REIS-SANTOS, Luís, *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, L. R. Santos, 1943.

REIS-SANTOS, Luís, *Garcia Fernandes*, Lisboa, Artis, 1957.

REIS-SANTOS, Luís, *Gregório Lopes*, Lisboa, Artis, [1954].

REIS-SANTOS, Luís, *Jorge Afonso*, Lisboa, Artis, 1966 (Fotografia de Mário Novais).

REIS-SANTOS, Luís, *Obras-primas da pintura flamenga em Portugal*, Lisboa, 1953.

REIS-SANTOS, *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do século XVI*, Lisboa, 1946.

REIS-SANTOS, *Vasco Fernandes*, Lisboa, Artis, 1962.

RESENDE, Nuno (coord.), *O Compasso da Terra: A arte enquanto caminho para Deus*, [Lamego], 2 vols., Diocese de Lamego, Câmara Municipal de Lamego, 2006.

RODRIGUES, Dalila (coord.), *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, Palácio da Ajuda, 17 de Março a 10 de Junho 1992.

RODRIGUES, Dalila, *Modos de expressão na pintura portuguesa: o processo criativo de Vasco Fernandes (1500 - 1542)*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000.

SANTOS, Reynaldo dos, *Alvaro Pires d'Évora. Pintor quatrocentista em Itália*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1922.

SANTOS, Reynaldo dos, «O pintor Francisco Henriques. Identificação da sua obra e esboço crítico da sua personalidade artística», in *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa., n.º IV, 1938, p. 6.

SANTOS, Reynaldo, *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, Lisboa, Editorial Notícias/Imprensa Nacional de Publicidade, [1968-73].

SANTOS, Reynaldo dos, *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*, 3.^a ed., Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, [1940] 1958.

SASPORTES, José, *História da Dança em Portugal*, Lisboa, FCG, 1970.

Sentido das Imagens. Escultura e arte em Portugal [1300-1500] (O), Catálogo da Exposição, Lisboa, Instituto Português de Museus/MNAA, 2000, pp. 259-60.

SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira (dir.), *Nova História de Portugal – Portugal do Renascimento à Crise de Dinástica*, Lisboa, Ed. Presença, 1998.

SERRÃO, Vítor, *André Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Estampa, 1998.

SERRÃO, Vítor, *A Trans-Memória das Imagens. Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Edições Cosmos, 2007.

SERRÃO, Vítor e ALVES, Maria Luísa, *Estudo da Pintura Portuguesa. A Oficina de Gregório Lopes*, Lisboa, s. ed., 1999.

SERRÃO, Vítor e CANTERA, Maria José Redondo (coord.), *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2008.

SERRÃO, Vítor, «Francisco Henriques e a magna fábrica dos retábulos do Mosteiro de São Francisco de Évora (1509-1511)», in *Monumentos*, n.º 17, Lisboa, DGEMN, 2002, pp. 43-51.

SERRÃO, Vítor, *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.

SERRÃO, Vítor, «Le tableau de Grão Vasco à Santa Maria de Porco» in *Revue de l'art*, n. 133, Paris, 2001-2003, pp. 57-70.

SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN-CM, 1983.

SERRÃO, Vítor, «O mecenato da rainha D. Leonor e a pintura de corte», in *Oceanos*, n.º 8, Lisboa, 1991, pp.104-109.

SORIA, Martín S., «Francisco de Campos (?) and Mannerist Ornamental Design in Évora, 1555-1580», in *Belas Artes*, n.º 10, Lisboa, 1957, pp. 33-39.

SOUSA, Ivo Carneiro de, *A Rainha D. Leonor (1458-1525), Poder, Misericórdia, Religiosidade e Espiritualidade no Portugal do Renascimento*, Lisboa, FCG, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2002.

TEIXEIRA, José Carlos da Cruz, *A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de caracterização*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1992.

TEIXEIRA, José, *O Paço Ducal de Vila Viçosa sua Arquitectura e suas Coleções*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1983, p. 254.

TEIXEIRA, Luís Manuel, *O retábulo Manuelino do Altar-mor da Catedral de Viseu*, Tese de Doutoramento, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 1989.

Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Desobrimentos (No), 2 vols., catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP/Instituto Português de Museus, 1992.

THÜRLEMANN, Félix, *Robert Campin – a monographic study with critical catalogue*, Munich / Berlin / London / New York, Prestel, 2001.

VAN MANDER, Karel, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilderboeck (1603-1604)*, 6 vols., Doornspijk, Davaco, 1994-1999.

VASCONCELOS, Joaquim de, *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929.

VASCONCELOS, Joaquim de, *A arte religiosa em Portugal*, 12 fascículos, Porto, Emílio Biel & Ca. Editores, 1914.

VERÍSSIMO SERRÃO, Joaquim, *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1994.

VITERBO, Sousa, *A Livraria Real Especialmente no Reinado de D. Manuel*, Lisboa, Typ. da Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1901.

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

VORAGINE, Jacques de, *La Légende Dorée*, 2 vols., Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

VOS, Dirk de, *Hans Memling: the Complete Works*, Londres, Thames and Hudson, 1994.

VOS, Dirk de, *Rogier Van der Weyden*, Nova Iorque, Abran Inc. Publ., 1999.

WOOD, James, *The Nativity*, Londres, Scala Books, 1992.

CIÊNCIAS MUSICAIS

HISTÓRIA DA MÚSICA E ORGANOLOGIA

AA. VV., *The Renaissance Vihuela & Guitar in Sixteenth-Century Spain*, s. l., Mel Bay Publications, 2008.

ALEGRIA, José Augusto, *O colégio dos moços do coro da Sé de Évora*, Lisboa, FCG, 1997.

ALEGRIA, José Augusto, *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

ALVARENGA, João Pedro d', «A música litúrgica na Sé de Braga no século XVI: observa ções sobre o conhecimento actual» in *Actas do V Encontro Nacional de*

Musicologia, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical, n.º 58, Julho-Setembro de 1988, pp. 38-47.

ALVARENGA, João Pedro d', «Polifonia na liturgia bracarense: O Liber introitus, primeiro testemunho quinhentista», in *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, pp. 35-87.

ALVARENGA, João Pedro d', *Polifonia portuguesa sacra tardo-quinhentista: estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6*, Dissertação de Doutoramento em Música e Musicologia, Universidade de Évora, 2005.

APEL, Willi, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1953.

BAINES, Anthony, *Brass Instruments. Their History and Development*, Londres, Faber & Faber, 1976.

BAINES, Anthony, «Fifteenth-century Instruments in Tinctoris's De Inventione et Usu Musicae», in *Galpin Society Journal*, III, 1950, pp. 24-25.

BAINES, Anthony, *Musical Instruments Through the Ages*, 2.ª ed., s. l., Penguin, 1966.

BLACKBURN, Bonnie J., *Composition, Printing, and Performance: Studies in Renaissance Music*, Burlington, Ashgate, 2000.

BLADES, James, *Percussion Instruments and their History*, London, Faber and Faber Limited, 1975.

BROWN, Howard Mayer, *Instrumental Music Printed Before 1600*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

BORBA, Tomás e LOPES-GRAÇA, Fernando, *Dicionário de Música*, 2 vols., Porto, Mário Figueirinhas Editor, 1996-1999.

BOWLES, Edmund, *La pratique musicale au Moyen-Âge, Iconographie Musicale*, S. l., Éditions Minkoff & Lattès, 1983.

BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.

BROWN, Howard Mayer, *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1965.

BROWN, Howard Mayer, *Musical iconography: a manual for cataloguing musical subjects in Western art before 1800*, Cambridge, Harvard University Press, 1972.

BULLARD, Beth (tradução), *Musica getuscht: a treatise on musical instruments (1511) by Sebastian Virdung*, Cambridge, Cambridge University Press, 199, p. 105.

CORBIN, Solange, *Essai sur la musique Religieuse au Moyen Age (1100-1385)*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

DODERER, Gerhard, «A música Portuguesa na época dos Descobrimentos» in *Separata da Revista da Universidade de Coimbra*, n.º 36, Coimbra, s.ed., 1991, pp. 342-54.

DONINGTON, Robert, *The Interpretation of Early Music*, London, Faber and Faber, 1963.

DUFFIN, W. Ross, *A Performer's Guide to Medieval Music*, s.l., Indiana University Press, 2000.

ESTUDANTE, Paulo, *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe – XVIIe siècles. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*, Tese de Doutoramento, Université Paris IV-Sorbonne, Universidade de Évora, 2007.

FERREIRA, Manuel Pedro, *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, 2 vols., Lisboa, Arte das Musas/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2009.

FERREIRA, Manuel Pedro, *Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortensia de Elvas*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1989.

FERREIRA, Manuel Pedro, *Cantus coronatus. 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*, Kassel, Edition Reichenberger, 2005.

- FUENLLANA, Miguel de, *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra*, Sevilla, 1554.
- GEIRINGER, Karl, *Instruments in the History of Western Music*, New York, Oxford University Press, 1978.
- GLOVER, Raymond F., *The Hymnal 1982 companion*, vol 3, New York, Raymond G. Glover ed., 1994, p. 514.
- HILEY, David, *Western Plainchant*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- HENRIQUE, Luís, *Instrumentos Musicais*, 3.^a ed., Lisboa, FCG, 1999.
- KENNEDY, Michael, *Dicionário Oxford de Música*, trad. Gabriela Cruz e Rui Vieira Nery, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994.
- MCKINNON, James W., et al., «Lute» in *The New Grove, Dictionary of Musical Instruments*, vol. 2, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Press Limited, 1984, pp. 549-575.
- MCKINNON, James W., «Psalterium and Psaltery», in *The New Grove, Dictionary of Musical Instruments*. vol. 2, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Press Limited, 1984, pp. 151-155.
- MONTAGU, Jeremy, *Musical Instruments of the Bible*, Lanham, Scarecrow Press, 2001.
- MONTAGU, Jeremy, «Significação do conjunto flauta e tamboril», in *Txistulari*, Outubro 1997, n.º 172.
- MONTAGU, Jeremy, *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments*, Lanham, Scarecrow Press, 1976.
- MYERS, Herbert W., «Plucked Strings. Harp», in DUFFIN, Ross W., *A Performer's Guide to Medieval Music*, s. l., Indiana University Press, 2000.
- MUNROW, David, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Festividades Cíclicas em Portugal*, Lisboa. Publicações Dom Quixote, 1984.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Instrumentos musicais populares portugueses*, Lisboa, FCG / Museu Nacional de Etnologia, 2000.

PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra. Centro de Actividade*, 1970.

REMNANT, Mary, «Rebec» in *The New Grove. Dictionary of Musical Instruments* (edited by Stanley Sadie), vol. 3, London, Macmillan Press Limited, 1984, pp. 201-205.

REMNANT, Mary, «The use of Frets on Rebecs and Mediaeval Fiddles», in *Galpin Society Journal*, XXI, 1968, p. 149.

RIBEIRO, Mário de Sampaio, «As Guitarras de Alcácer e a Guitarra Portuguesa», in *Achegas para a história da música em Portugal*, Tomo IV, Lisboa, Ed. Bertrand, 1936.

RIBEIRO, Mário de Sampaio, «Música mariana portuguesa», in *Separata A Virgem e Portugal*, 1965, pp. 839-868.

ROKSETH, Yvonne, *La Musique d'Orgue*, Paris, Librairie E. Droz, 1930.

SALMEN, Walter, *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, Nova Iorque, Pendragon Press, 1983.

SARDINHA, José Alberto, «Gaita-de-foles», in *Tradições Musicais da Estremadura*, Vila Verde, Tradisom, 2000, pp.391-400.

STEINER, Thomas, «Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore», in *Actes des Rencontres Internationales harmoniques*, Lausanne, 2002.

THOMAS, Michael e al., «Brass Strings on Italian Harpsichords», in *The Galpin Society Journal*, Vol. 23, 1970, pp. 166-170.

THORTON, Peter, *Musical Instruments as Works of Art*, London, Victoria and Albert Museum, 1982.

TRANCHEFORT, François-René, *Les instruments de musique dans le monde*, 2 vols. Éditions du Seuil, Paris, 1980.

TYLER, James; Paul SPARKS, *The guitar and its music from the Renaissance to the Classical era*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

VALENÇA, Manuel, *A arte organística em Portugal (c. 1326-1750)*, 2 vols., Braga, Franciscana, 1990-1995.

VALENÇA, Manuel, *O órgão na História e na Arte*, Braga, Franciscana, 1987.

VITERBO, Francisco de Sousa, *Mestres da Capela Real nos Reinados de D. João II e D. Manuel*, Lisboa, Archivo Historico Portuguez, 1906.

VITERBO, Sousa, «O Rei dos Charamelas e os Charamelas-móres», in *Separata da Arte Musical*, Lisboa, Typographia de J. F. Pinheiro, 1912.

VITERBO, Sousa, «Os Mestres da Capella nos reinados de D. João III e D. Sebastião», in *Separata do Archivo Historico Portuguez*, vol. IV, Lisboa, 1907.

VITERBO, Sousa, *Os mestres da Cappela Real nos reinados de D. João III e D. Sebastião*, Tip. Calçada do Cabra 7, Lisboa, 1906.

VITERBO, Sousa, *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Lisboa, Arquimedes Livros, 2008 [fac-símile da edição de Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932].

WOODFIELD, Jan, *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

YOUNG, Phillip T., *The Look of Music, Rare Musical Instruments 1500-1900*, Vancouver, Vancouver Museums and Planetarium Association, 1980.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

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

ALVAREZ, Maria del Rosario, *La Iconografía Musical Latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: Importancia y Pautas para su Estudio*, s. l., Colección Interamer, 1993.

ALVAREZ, Maria del Rosario, *Los Instrumentos Musicales en Plástica Española durante la Edad Media: Los Cordofonos*, 3 vols., Tese de Doutoramento em Geografia e História, Universidad Complutense de Madrid, 1982.

ANDRADE, Isabel Freire, «Levantamento da Iconografia Musical (1976-1986)» in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n.º 52, Janeiro/Março 1987, Lisboa, pp. 60-61.

AUSONI, Alberto, *La música*, trad. de Jofre Homedes Beutnagel, Col. Los Diccionarios del Arte, Barcelona, Editorial Electa, 2006.

BALDASSARE, Antonio, «Reflections on Methods and Methodology in Musical Iconography» in *Music in Art: International Journal for Music Iconography* 25, n.ºs 1-2, 2000, pp. 33-38.

CASTINEIRAS GONZALEZ, Manuel António, *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, Editorial Ariel, 1998.

CRANE, Frederick, *A Bibliography of the Iconography of Music*, Iowa City, School of Music of the University of Iowa, 1971.

CRANE, Frederick, *Extant Medieval Musical Instruments: A Provisional Catalogue by Types*, Iowa City, University of Iowa Press, 1972.

DIJCK, Lucas van, *The Harpsichord in Dutch Art before 1800*, Amsterdão, s. ed., 1987

FACCHIN, Guido, *Le percussioni*, Torino, Società Italiana di Musicologia, 2000.

FERREIRA, Manuel Pedro (1989), «Os Instrumentos Musicais no Túmulo de D. Inês de Castro», in Fernando de Oliveira Baptista [et al] (coord.), *Estudos em homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos de Etnologia, pp. 167-186.

GAIO, Ana Isabel, «Aproximação iconográfico-musical dos painéis marianos atribuídos à Oficina do Mestre de 1515», in *Congresso Internacional: Bartolomeu Dias e a Sua Época*, vol. 4, Porto, CNCDP, 1989, pp. 251-58.

LATINO, Adriana, «A representação de instrumentos musicais em alguns presépios portugueses do séc. XVIII», in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n.º 52, Janeiro/Março 1987, Lisboa, pp. 62-63.

MONTEIRO, Maria do Amparo, *A iconografia musical na cidade de Coimbra*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1992.

MORAIS, Manuel, «Os Instrumentos Musicais no Retábulo de Santa Auta», in *Retábulo de Santa Auta - Estudo e Investigação*, Lisboa, Instituto da Alta Cultura, 1972, pp. 44-46.

RIBEIRO, Mário de Sampaio, *Aspectos Musicais da Exposição de “Os Primitivos Portugueses”*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, 1943.

RIBEIRO, Mário de Sampaio, «A Virgem da Glória. Suposto painel central do políptico da antiga Capela-mor da Sé de Évora, não está como saiu das mãos do autor?» in Separata de *A cidade de Évora*, Boletim da Câmara Municipal de Évora, n.º 9-10, Setembro-Dezembro, 1945, pp.18-19.

SLIM, H. Colin, *Painting music in the Sixteenth Century: essays in iconography* Aldershot, Ashgate, 2002.

SLIM, H. Colin, *Painting Music in the Sixteenth Century*, Ashgate, Ashford, 2002.

SOUSA, Luís Manuel Correia de, *Speculum Musicae: Iconografia Musical na Arte do Final da Idade Média em Portugal*, Tese de Doutoramento em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011.

TRINDADE, Maria Helena (coord.), *Arte e Música. Iconografia musical na pintura do século XV ao XX*, Lisboa, Museu da Música, 1999.

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

WEBLIOGRAFIA

BLADES, James et al. «Tambourin de Béarn», in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27441> (última consulta: 12/02/2011).

Heidelberger Totentanz. Pode ser consultado em <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/totentanz1488/0033> (última consulta: 03/01/2011).

HENRIQUES, F.; BAIÃO, A.; GARCIA, M., «The Conservation-Restoration of the “Charola” Paintings of the Convent of Christ in Tomar», in *e-conservation magazine*, n.º 14 (2010) pp. 55-69, in www.e-conservationonline.com/content/view/882/297 (última consulta: 01/07/2011).

HØXBRO, Poul, «La flauta de una mano y tambor en la música antigua», in *Txistulari*, n.º 203, Octubre 2005 in www.txistulari.com (última consulta: 12/07/2011).

MONTAGU, Jeremy, «Significación del conjunto flauta y tamboril, ¿Dónde comenzó? ¿Ha sido siempre tal y como la conocemos ahora?» in *Txistulari*, n.º 172, Octubre 1997, in www.txistulari.com (última consulta: 12/07/2011).

WEBBOSMANS, Wim, «The Pipe and Tabor in The Low Countries» in *Txistulari*, s. d. in www.txistulari.com (última consulta: 12/07/2011).

WRIGHT, Laurence, «Citole», in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05829> (última consulta: 20/03/2011).