

Iconografia Musical na Pintura Retabular e Mural Quatrocentista: Álvaro Pires de Évora, Bernardo Martorell e os ignotos Mestres da Batalha, de Arouca e de Monsaraz¹

Sónia Duarte²
Universidade Nova de Lisboa

Resumo

O levantamento e o estudo de imagens de música na pintura quatrocentista e quinhentista portuguesa, e de outras com ligações a Portugal, permitiu-nos descortinar outros modos de ver a pintura, mas também reunir um *corpus* significativo de fontes primárias para o reconhecimento de práticas musicais. O que nos revelam as imagens de música na pintura? Que fontes e modelos foram utilizados nas oficinas de pintura?

Abstract

The work of surveying and study music images in fifteenth century in portuguese paintings, and others with connections to Portugal, allowed us to bring together a significant *corpus* of primary sources for the recognition of musical practices in those times. What reveals us the images of music in paintings? What sources and models were used in the *atelier*?

1. A ICONOGRAFIA MUSICAL NA PINTURA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XV E XVI

Feito o levantamento exaustivo e o estudo *in situ* das imagens de música na pintura retabular quatrocentista e quinhentista portuguesa (*grosso modo* pintura iconográfica de base textual religiosa), e de outras com ligações de berço ou de formação a Portugal³, urge continuar o estudo noutras manifestações artísticas coevas e sua disseminação para uma Base Nacional de Dados de Iconografia Musical em Portugal⁴, que está por fazer.⁵

E, porque integra o *corpus* a pintura flamenga, luso-flamenga, espanhola, luso-espanhola ou alemã em Portugal? Porque a pintura retabular quatrocentista e quinhentista é encomendada e feita num contexto de intensas relações artísticas e comerciais de Portugal com o exterior; porque *de frandes se ha de trazer mjlhor e mays*

¹ Este artigo é escrito no seguimento da minha Dissertação em Ciências Musicais - Musicologia Histórica. Vide Sónia da Silva Duarte, “O Contributo da Iconografia Musical na Pintura Quinhentista Portuguesa, Luso-Flamenga e Flamenga em Portugal para o Reconhecimento de Práticas Musicais da Época: Fontes e Modelos Utilizados nas Oficinas de Pintura,” 2 vols. (Dissertação de Mestrado em Musicologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011); e no âmbito da comunicação no *VI Workshop de Estudos Medievais*, Grupo Informal de História Medieval (organização), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 3 e 4 de abril de 2014.

² Mestre em Musicologia Histórica pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Mestre em Educação Musical pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto. Especializada em Conservação e Restauro de Pintura pela Camera di Commercio Italiana. Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

³ Duarte, “O contributo da iconografia musical”.

⁴ O inquérito de 1976, conduzido por Humberto d’Ávila na Direcção-Geral do Património Cultural e denominado *Levantamento da Iconografia Musical em Portugal e Registo de Instrumentos*, foi a primeira tentativa conhecida de levantamento exaustivo de espécimes musicais em Portugal. Sobre este assunto vide Duarte, *O contributo da iconografia musical*, volume 1, 21-40.

⁵ Para comparação estilística havíamos feito um levantamento *in situ* de iconografia musical em manifestações artísticas coetâneas como a pintura mural, gravura, iluminura, ourivesaria, escultura, mobiliário, cerâmica, têxteis, e vitral, que carecem de estudos iconográfico-iconológicos musicais profundos e sistemáticos. O nosso levantamento fez-se em coleções particulares/capelas privadas, capelas públicas, ermidas, museus nacionais e municipais, igrejas paroquiais, misericórdias, e justificou uma recolha de instrumentos musicais coetâneos e anacrónicos, tratados musicais, literatura coetânea, fontes secundárias de que nos servimos para identificar fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura e na designação do instrumentário.

*barato*⁶ escrevia o bispo de Viseu, D. Fernando Gonçalves de Miranda, numa carta datada de 22 de setembro de 1500 dirigida ao cabido aquando das obras de remodelação da Sé; porque são inúmeras as referências à vinda de artesãos-pintores e artesãos-músicos e de instrumentos musicais do exterior como atesta o pedido de D. Manuel I em 1515 a um mercador alemão na Flandres de “*dous [charamelas] triples e dous [charamelas] tenores*”⁷ ou a circulação entre nós de incunábulos, gravuras e estampas avulsas oriundas da Alemanha, como as que Albrecht Dürer ofereceu a João Brandão e a Rui Fernandes de Almada, já no início do século XVI.⁸ Mas recuando ainda ao século XV tempo em que as relações com o exterior abriram caminho ao contacto com a pintura, gravura, música e tratadística, nomeadamente, a flamenga e a espanhola, outros episódios célebres traduziriam isso mesmo, nomeadamente: a vinda de Jan Van Eyck a Portugal para retratar a futura mulher de Filipe, o Bom, D. Isabel de Portugal (1428-29);⁹ a estadia de Johan de Reste, *creado* polivalente ao dispor d’*O Africano*, cumulativamente mestre capela que ensina os moços na charamela, na viola de arco e noutros instrumentos;¹⁰ ou o enorme *Retábulo da Sé de Évora* composto por treze pinturas e seis painéis de predela, suposta encomenda de D. Afonso de Portugal destinado à capela-mor da Sé aquando das obras de remodelação em 1492/95-1500, cuja atribuição (não consensual) é dada à oficina de Gerard David.¹¹ E quem são os comitentes da pintura onde figuram espécimes musicais?

2. OS COMITENTES DA PINTURA E DA MÚSICA QUATROCENTISTA

Quem custeava os músicos-criados e os pintores-artesãos portugueses e estrangeiros em Portugal no século XV? Os comitentes da pintura são os mesmos comitentes da música, isto é, figuras de corte, da nobreza abastada ligada à corte e do alto-clero.¹² São poucos os nomes de comitentes que nos chegaram porque escassa é também a documentação com contratos associados a campanhas artísticas reveladores de informações precisas sobre as oficinas mesteirais, gremiais, anónimas, hierárquicas e corporativas, com a certeza nos dias de hoje uma ínfima parte da pintura que efetivamente existiu no século XV. Mesmo assim, a documentação permite-nos agrupá-los em três grandes núcleos, a saber: figuras de corte como D. Pedro I, apreciador de

⁶ 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, volume 1, 2000), 214.

⁷ Sousa Viterbo, “O Rei dos Charamelas e os Charamelas-móres” (*Arte Musical*, 1912), 4.

⁸ Vide, a título de exemplo, 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, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995) e Manuel Batoréo, “Moda, Modelo, Molde. A Gravura na Pintura Portuguesa do Renascimento (circa 1500-1540)” (Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005).

⁹ António Oliveira Marques, “O Portugal do Infante D. Pedro visto por estrangeiros (A Embaixada Borguinã de 1428-29),” *Biblos*, volume LXIX (1993): 63. De acordo com o historiador, a embaixada borgonhesa estanciou por cá entre 28 de dezembro 1428 e 8 de outubro de 1429. O retrato terá sido feito por Van Eyck entre 24 de janeiro e 12 de fevereiro de 1429.

¹⁰ Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, *História da Música Portuguesa* (Lisboa, Universidade Aberta, 1992), 29.

¹¹ O conjunto retabular tem sido colocado na órbita de Gerard David (circa 1450/60-1523) devido ao colorido suave, minúcia das paisagens, etc. Todavia, aventam-se outros nomes e oficinas, nomeadamente, a oficina de Hugo van der Goes (circa. 1440-82) e a oficina de Hans Memling (circa 1433-94). Exames recentes de dendrocronologia à Série da Vida da Virgem, pelo Instituto dos Museus e da Conservação, indicam que o suporte é anterior a 1500 (variações entre 1371 e 1476. Sobre estas discrepâncias vide Lília Esteves, Isabel Ribeiro, Maria José Oliveira e José Carlos Frade, “Estudo material do Retábulo de Évora,” *Cadernos de Conservação e Restauro*, 6-7 (2008): 85-98. Sobre as dimensões vide Mercês Lorena, José Mendes e Sónia Pires, “Caracterização material do Retábulo de Évora – suporte e técnica,” *Cadernos de Conservação e Restauro*, 6-7 (2008): 35-74. Confira também Joaquim Oliveira Caetano, “O retábulo flamengo do Museu de Évora. Algumas reflexões sobre um processo de investigação em curso,” *Cenáculo*, Boletim Online do Museu de Évora, n.º 2, dezembro de 2007, disponível em www.museudeevora@imc-ip.pt.

¹² Duarte, “O contributo da iconografia musical,” volume 1, 63-84.

música e dança¹³, que dispunha de *creados* polivalentes¹⁴, entre eles ignotos tocadores de sanfona; ou D. Fernando que parece ter tido ao seu dispor o importante compositor francês da escola de Avignon, Johan Simon de Haspres, figurando no seu testamento um *livro de canto d'orgam*¹⁵ e vários livros de cantochão¹⁶; ou, ainda, D. João I, que refere no seu *Livro de Montaria*, o afamado Guillaume de Machaut, dispondo igualmente de vários músicos assalariados; também D. Duarte tinha como criado o mestre de capela aragonês Gil Lourenço, o polivalente Álvaro Fernandes (cantor e organista), destacando-se as referências musicais na *Ordenança*, nomeadamente, na necessidade de se formarem moços de capela para cantar para o rei; ou D. Afonso V que ordena ao seu mestre capela-poeta-compositor aragonês Tristano da Silva que reúna uma coleção de canções franco-flamengas (hoje de paradeiro incerto)¹⁷, e a presença de outros músicos como os mestres Gonçalves Ayres ou Álvaro Afonso¹⁸, o organista Manuel Pires o *Rombo*, e mais quinze trombetas, quatro charameleiros, um tamborileiro, um alaudista chamado Lopo de Condeixa, um citaleiro e um menestrel; do reinado de D. João II merecem destaque as referências musicais nas *Crónicas* de Garcia de Resende (também ele músico) onde se descreve um dos banquetes dados em Évora pelo rei: *quando levavam à mesa del-Rei as iguarias principais [...] o estrondo das trombetas, atambores, charamelas e sacabuxas e de todolos menistres era tamanho que se não ouviam, e isto se fazia cada vez que el-Rei, a Rainha, o Príncipe, a Princesa bebiam e vinham as primeiras iguarias à mesa*¹⁹; ou os primeiros anos de governo de D. Manuel I, tradicionalmente designado por *boa época* e um dos capítulos mais brilhantes da história da arte em Portugal, em que são várias as fontes primárias que integram o *corpus* de pintura retabular a óleo aliadas ao facto do rei ser dono de uma capela afamada e bem apetrechada que vem a ser equiparada a uma das melhores da Europa.²⁰

Também as mulheres ligadas à corte, como a rainha D. Leonor, viúva de D. João II, dispunha igualmente de afamados músicos como Diogo Gonçalves ou Fernão Rodrigues²¹ e fez-se retratar como doadora no *Panorama de Jerusalém*, tábua oferecida pelo imperador Maximiliano I, com aerofones na cena de *Cristo a caminho do Calvário* (exposta no Museu Nacional do Azulejo)²²; ou D. Leonor, 3.^a consorte de D. Manuel I, identificada como mulher de rara cultura que cantava e tocava alaúde e clavicórdio. Claro

¹³ Vide a iconografia musical no seu túmulo e no de D. Inês de Castro devidamente estudado por Manuel Pedro Ferreira.

¹⁴ 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 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).

¹⁵ Manuel Pedro Ferreira, *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento* (Lisboa, Arte das Musas/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2 volumes, 2009), 209.

¹⁶ Ferreira, *Antologia de Música*, 209.

¹⁷ Brito e Cymbron, *História*, 1992, 29.

¹⁸ Sousa Viterbo, *Subsídios para a História da Música em Portugal* (Lisboa, Arquimedes Livros, 2008), 4.

¹⁹ Garcia de Resende, *Crónica de D. João II e Miscelânea* (prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991), 173.

²⁰ No espaço imperial destaquem-se as referências musicais descritas na *Carta* de Pêro Vaz de Caminha.

²¹ Sousa Viterbo, "Os Mestres da Capella nos reinados de D. João III e D. Sebastião," *Separata do Arquivo Histórico Português*, volume IV (1907).

²² Duarte, "O contributo da iconografia musical," volume 2, 121-122.

está que a música fazia parte da educação e formação dos consortes e dos infantes, assunto que tem vindo a ser dado à estampa.

Enfim, eram estas figuras de corte e outras a ela ligadas como a nobreza abastada (Infantes D. Fernando ou D. Pedro) incluindo o alto clero (D. Afonso de Portugal) que 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), os comitentes da pintura e da música que se faz em Portugal. Mas se as relações de trabalho entre estes artesãos eram próximas (por isso, os pintores viam e ouviam os instrumentos musicais e a notação musical que representavam, mas não a compreendiam; mas também recorriam a fontes gravadas com modelos anacrónicos, como já explanei relativamente ao caso de Frei Carlos e outros²³), já as origens, a educação e a formação parecem estar muito distantes. As possibilidades de alguns destes pintores inseridos em ambiente de trabalho corporativo, de parcerias entre artistas, não poucas vezes entre oficinas, haverem adquirido conhecimentos musicais teórico-práticos parecem-nos remotas e proibitivas face à sua condição de *mecânico*²⁴ principalmente se atentarmos a que os próprios clérigos tinham ao dispor uma formação que em termos musicais práticos 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”.²⁵

3. FORTUNA CRÍTICA E STATUS QAESTIONIS PARA A CONSTRUÇÃO DO *CORPUS*

Feito um levantamento exaustivo de arquivo no âmbito das Ciências Musicais, da História da Arte, da Conservação e Restauro de Pintura, incluindo inventários artísticos, contratos, monografias, teses, artigos, atas ou catálogos²⁶, conclui-se que são escassos os trabalhos diretos sobre a iconografia musical na pintura portuguesa, ou com ligações a Portugal, e os que foram dados à estampa revelaram menos de 30 tábuas no limes temporal entre 1411 e 1604, isto é, d’A *Virgem com o Menino e Anjos* de Álvaro Pires de Évora - pintor português de berço referido nas *Vite* de Vasari associado ao mestre de Siena Taddeo Bartoli²⁷ que se expõe na Igreja de Santa Croce in Fossabanda - à *Coroação da Virgem* de Vasco Pereira Lusitano, obra tardia do pintor português destinada ao colégio jesuítico de Ponta Delgada e exposta no Museu Carlos Machado. Por tal, foi em campo²⁸ – em igrejas, capelas públicas, capelas particulares, coleções particulares, misericórdias, museus municipais, museus nacionais, casas-museu – que pormenores musicais não visíveis na documentação fotográfica dada à estampa se revelariam e que outras pinturas sobre as quais nada se havia achado escrito seriam levantadas.²⁹ O nosso *corpus* é constituído por 90 tábuas, as fontes primárias, hoje quase todas desmembradas e apeadas do seu local de origem³⁰, das quais nos ocuparemos por ora das relativas ao

²³ Duarte, “*O contributo da iconografia musical*,” 2 volumes.

²⁴ Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses* (Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983).

²⁵ Ferreira, *Antologia*, 55-56.

²⁶ Sobre a Fortuna Crítica e o Status Quaestionis vide Duarte, “*O contributo da iconografia musical*,” volume 1, 21-40.

²⁷ Giorgio Vasari, *Vite de’ piu’ eccelenti pittori, scultori e architetti*, [1568] (Venezia, Giuseppe Antonelli, 1828-30), 259.

²⁸ Sobre a metodologia usada confira Duarte, “*O contributo da iconografia musical*,” volume 1, 40-48.

²⁹ Apesar do critério exaustivo que nos haveria de revelar paradeiros de pinturas dadas como desaparecidas, ficaram duas pinturas 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.

³⁰ 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 e 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: 1. A presença de painéis e conjuntos quinhentistas em campo é significativamente superior ao que se achou

século XV, com uma achega à pintura mural com música já levantada para comparação estilística, mas que carece de ser disseminada para melhor se reconhecerem as práticas musicais da época.

4. IMAGENS DE MÚSICA NA PINTURA: O SÉCULO XV

O resultado do levantamento nacional da pintura quatrocentista portuguesa, ou ligada a Portugal, foi o seguinte: 1. Um anjo músico tangendo uma viola de arco na abóbada da sacristia do Mosteiro da Batalha, datado entre 1402 e 1415 (cordofone); 2. Dois anjos músicos tangendo um órgão portativo e uma guitarra medieval numa tábua assinada por Álvaro Pires de Évora, exposta na Igreja de Santa Croce in Fossabanda, Pisa, datada entre 1415 e 1423 (aerofone e cordofone); 3. Santo Antão com uma sineta de mão³¹ no *Tríptico da Descida da Cruz com Santa Catarina, São Cristóvão, Santa Madalena e Santo Antão*, datado *circa* 1440-45, na exposição permanente do Museu Nacional de Arte Antiga, painel atribuído a um importante mestre espanhol (idiofone); 4. No Museu de Arte Sacra de Arouca um soldado-carrasco tangendo uma trombeta e sinalizando o cortejo para o Calvário, da autoria de um ignoto pintor-artesão provincial do Norte de Portugal, datado da segunda metade do século XV (aerofones); 5. Do Antigo Tribunal de Monsaraz, datada *circa* 1500, *O Bom e o Mau Juiz*, onde se representa na metade superior um tema de Iconografia do Além ou Visão Apocalíptica, com anjos trombeteiros (aerofone). Enfim, uma ínfima parte da pintura retabular e parietal que efetivamente existiu, uma permitindo minúcia descritiva e retoques em arrependimentos, e outra com menos possibilidades plásticas, reveladora de aspetos musicais mais estilizados descortinando, no entanto, práticas musicais de uma época. Note-se que os treze casos de livros abertos ou pergaminhos com notação musical só aparecem no século XVI.³² Que práticas musicais? Que instrumentos estão representados? Vejamos.

4.1. ICONOGRAFIA MUSICAL NA PINTURA MURAL: O CASO DO MOSTEIRO DA BATALHA

Figuram no intradorso da abóbada da sacristia do Mosteiro de Santa Maria da Vitória cinco anjos cuja datação se situa, segundo a historiografia da arte, entre 1402 e 1415: três anjos tenentes sustentando as armas de D. João I e de D. Filipa de Lencastre e os outros representando S. Miguel Arcanjo e um anjo músico que tange uma viola de arco, instrumento que se repete, por exemplo, n' *Adoração dos Reis Magos* no vitral da capela-mor (já datado da primeira metade do século XVI). Este anjo músico sem antecedentes nem continuidade em Portugal, insere-se no Gótico Internacional³³ e Luís Urbano Afonso aponta poder tratar-se de duas mãos italianas que estariam ao serviço régio, isto é, António Florentim e Mestre Jácome (adjuvado por Mateus Briço Siciliano).³⁴ O intérprete simbólico é um anjo músico, recorrente *corpus* em diversos episódios cristológicos, hagiográficos, iconografia do Além mas, sobretudo, na iconografia mariana. Não cabendo aqui lugar para explanar a iconografia angeológica e a hierarquia celeste (Serafins, Querubins, Tronos, Dominações, Virtudes, Potências, Principados,

em arquivo; 2. Há um imenso trabalho de intervenção ao nível da conservação e restauro por fazer no País. A presente dissertação que desenvolvi visou revelar o estado de conservação de algumas dessas peças e chamar a atenção de todos os responsáveis; 3. 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 e exames de dendrocronologia.

³¹ Vide a coleção de sinetas de mão da coleção da Casa-Museu Guerra Junqueiro ou as do Museu Machado de Castro (Coimbra), de finais do século XV e inícios do século XVI.

³² Sobre a representação e notação musical na pintura quinhentista portuguesa confira: Duarte, "O contributo da iconografia musical," 2 volumes.

³³ Luís Urbano Afonso, "A Pintura Mural Portuguesa entre 1400 e 1550," in *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), 89-90.

³⁴ Afonso, "A Pintura Mural Portuguesa," 90.

Arcanjos, Anjos), podendo para isso ser consultada vária bibliografia³⁵, sublinhamos que a maioria dos instrumentistas são anjos e, pontualmente, querubins.³⁶ Este intérprete tange um instrumento recorrente na literatura e iconografia coevas, um cordofone friccionado com quatro cordas dispostas sobre um cavalete desde o estandarte até ao braço e fixas ao cravelhal, executado encostado ao corpo do instrumentista e por intermédio de um arco, uma clara apropriação de um instrumento de *música baixa*, ao serviço da corte, do clero e da nobreza abastada, nos mais diversos momentos, provavelmente representado *de visu*.



Figura 1 - Anjo músico com viola de arco, 1402-1415, mestre desconhecido; pintura mural; abóbada da sacristia do Mosteiro da Batalha; (fot. de Sónia Duarte, 2010).

4.2. MÚSICA NA PINTURA DE BERÇO PORTUGUÊS: ÁLVARO PIRES DE ÉVORA

³⁵ Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, (6 volumes, Paris, PUF, 1955-59); E. Kirschbaum (coord.), *Lexicon der christlichen Ikonographie*, (8 volumes, Roma, Herder, 1968-1976).

³⁶ Sobre os intérpretes representados na iconografia musical vide Duarte, “O contributo da iconografia musical,” volume 1, 86-92.



Figura 2 - *Virgem com o Menino e Anjos*, 1415-23, Álvaro Pires de Évora; têmpera e folha de ouro; A. 2310 x L. 1350; Igreja de Santa Croce in Fossabanda (*in situ* (?)); (fot. de Sónia Duarte, 2010).



Figuras 3 e 4 – Landini com um *organetto*, século XV, Squarcialupi Codex. *Guitarra medieval* de cinco ordens construída por Hans Oth, coleção do Castelo de Wartburg, *circa* 1450; (fot. de Sónia Duarte, 2010).

Álvaro Pires de Évora, ativo entre 1411 e 1434, é o *pintor mais antigo, de que podemos descobrir notícia*.³⁷ É também na obra deste pintor português de berço mas de

³⁷ 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,

formação italiana referido como Alvaro di Pietro di Portogallo, nas *Vite* de Vasari associado ao mestre de Siena Taddeo Bartoli (1363- 1422) ³⁸, que se expõe na Igreja de Santa Croce in Fossabanda, Pisa, que encontramos a mais remota representação de aspetos 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 coleções particulares dispersas. Tábua de dimensões humanas, assinada “ALVARO PIREZ DEVORA PINTOV” (Álvaro Pires de Évora Pintou), cuja datação se centra entre 1415-23, a têmpera e folha de ouro, representa a *Virgem com Menino e Anjos* que poderá ter feito parte de um políptico de que não se conhece documentação e que Reynaldo dos Santos, ao vê-la em 1922, sobre ela discorreu 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”³⁹, aspetos musicais mal referidos.

Quanto aos aspetos musicais da composição, representa-se um aerofone - o órgão portátil - e um cordofone dedilhado - uma *guitarra* -, de resto um duo recorrente nos retábulos marianos tardo-medievais no mundo ocidental, sobretudo em território espanhol.⁴⁰ Da guitarra medieval⁴¹ importa dizer que são raros os instrumentos coetâneos que nos chegaram, devido à fragilidade dos materiais utilizados na feitura⁴² deste cordofone executado ora por intermédio de um plectro, ora diretamente pelos dedos, e que apresenta quatro ordens duplas dispostas sobre uma caixa periforme, costas bombeadas em aduelas, tampo decorada com uma pequena abertura sonora e braço curto dividido por trastes móveis, cravelhal em forma de foice e cravelhas laterais que Tinctoris refere como sendo um instrumento mais associado às mulheres que homens, pela sua sonoridade ténue. Curiosamente este pintor muito escrito e de obra conhecida nunca aparece referido nos consideráveis textos dados à estampa sobre cordofones medievais em Portugal. 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 guitarra⁴³, termo comumente aceite nos trabalhos de musicologia dados à estampa sobre 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. 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

1815), 143. Pedro Dias, “A fortuna crítica de Álvaro Pires de Évora,” *Álvaro Pires de Évora* (Catálogo da Exposição, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994), 87-107.

³⁸ Vasari, *Vite* [1568], Tomo 2, 259.

³⁹ Reynaldo dos Santos, *Alvaro Pires d'Évora. Pintor quatrocentista em Itália* (Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1922).

⁴⁰ Vide as pinturas de Pere Serra (ca. 1357-1408) ou Lluís Borrassà (ca. 1360 – 1425) na Catalunha; ou a pintura mural de Simone Martini na capela de San Martino, San Francesco in Assisi (ca. 1312-17), entres outras.

⁴¹ Terminologia que ainda levanta reservas, aparecendo frequentemente como sinónimo de guitarra mourisca, guitarra latina ou cítara, cordofone de sonoridade baixa e doce.

⁴² Um dos exemplos sobrevivente é a cítara do Wartburg Castle Museum.

⁴³ Tess Knighton e David Fallows, *Companion to Medieval and Renaissance Music* (University of California Press, 1992), 391. Vide também, Laurence Wright, “The Medieval Gittern and Citole: A Case of Mistaken Identity,” *The Galpin Society Journal*, volume 30, (1977): 8-42; W. Ross Duffin, *A Performer's Guide to Medieval Music*, (Indiana University Press, 2000), 367-68.

por outros de sonoridade mais vigorosa, sendo raras as representações já a partir da segunda metade do século XV. Quanto ao órgão portativo, também designado *organetto*, teve uma forte disseminação durante os séculos XIII e XIV, altura em que se procuram instrumentos mais pequenos, de sonoridade homogénea e de fácil transporte para uso nas procissões dando-lhe uso em festividades religiosas de ar livre como procissões ou danças na corte. Um pequeno mas ilustrativo excerto do poema alegórico *Roman de la Rose*, por Guillaume de Lorris (circa 1230) e continuado por Jean de Meun (circa 1270), mostra-nos essa progressão: *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*.⁴⁴ O órgão portativo podia ser tocado com o instrumentista de pé ou sentado como o que aqui se representa e que executa com a mão direita a melodia enquanto a esquerda dá ao fole. Sobre a morfologia e o timbre deste aerofone, a bibliografia aponta, *grosso modo*, que o instrumento com duas fiadas de tubos foi diatónico até ao século XIV e cromático a partir do século XV. Algumas fontes iconográficas: Tocador de guitarra de três ordens acompanhado de um cantor, iluminura da *Ética* de Aristóteles (MMW 10 D I, folio 150 r.), Museum Meermannno; *Ordenação de São Martinho como cavaleiro*, Simone Martini, Capela de San Martino, San Francesco in Assisi, circa 1312-17; [Tocador de guitarra medieval] Juan Oliver, Catedral de Pamplona (fresco do refeitório), 1330. Se atentarmos nos aspetos 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, uma vez que o reinado do monarca 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 proliferando aspetos musicais noutras manifestações artísticas em Portugal, como escultura, tumulária, iluminura ou pintura mural.

4.3. A ICNOGRAFIA MUSICAL NUM TEMA HAGIOGRÁFICO

A sineta de mãe é um idiofone que se associa, no período em questão e até finais do século XVI à representação do milagre da transubstanciação, nomeadamente, nas Missa de Gregório, no momento da elevação da hóstia. Representa-se no designado *Tríptico da Descida da Cruz com Santa Catarina, São Cristóvão, Santa Madalena e Santo Antão*, datado circa 1440-45, em madeira de choupo (suporte), a têmpera e folha de ouro (técnica), que pode ser visto na Exposição Permanente do Museu Nacional de Arte Antiga, atribuído a Bernardo Martorell, importante Mestre do seu tempo na região de Barcelona-Catalunha, ativo entre 1427 e 1452.⁴⁵ Trata-se de uma representação de Santo Antão - na metade inferior do volante direito - com uma sineta de mão, um instrumento de percussão, que à semelhança de outros idiofones e de membranofones raramente aparece representado no *corpus*.

⁴⁴ David Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance* (Oxford, Oxford University Press, 1976), 16. (Tradução livre da autora: 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 na voz de tenor).

⁴⁵ Sobre este pintor: Mary Faith Mitchell Grizzard, *Bernardo Martorell. Fifteenth-century Catalan artist* (Tese de Doutoramento, Universidade de Michigan, 1978); 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).



Figura 5 - *Tríptico Santa Catarina, São Cristóvão, Santa Madalena e Santo Antão* (pormenor do Tríptico quando aberto), século XV [1440-1445], Bernardo Martorell; madeira de choupo; têmpera e folha de ouro; A. 730 x L. 860; MNAA. Santo Antão agitando uma sineta na mão esquerda. (fot. de Sónia Duarte, 2011).

4.4. IMAGENS DE MÚSICA NA PINTURA PROVINCIAL PORTUGUESA: O IGNOTO MESTRE DE AROUCA

Encontra-se exposto no Museu de Arte Sacra de Arouca um conjunto de oito tábuas desmembradas e apeadas, obra de um ignoto mestre provincial (escola portuguesa), ativo por volta de 1470, cuja obra denuncia um forte esquematismo anacrónico, fragilidades na composição ao nível do desenho sumário e das modelações. Representa-se, ao centro e em primeiro plano, a figura de Cristo com a cruz às costas, coroadado de espinhos e aureolado, acompanhado no cortejo por três figuras: primeiramente, Simão de Cirene (retrato do doador?) que O auxilia na cruz aliviando-Lhe o peso; seguido por um carrasco cujo rosto terçado denuncia uma expressão rude; e, por último, precedendo o carrasco, outra figura do povo, que executa uma trombeta reta de perfil cónico, geralmente associada à representação cerimonial régia ou a situações de cariz bélico. Saliente-se que à lupa é visível uma espécie de relevo no tubo cilíndrico, semelhante a uma fontanela, imediatamente a seguir ao bocal, e que julgamos ser invenção do pintor ou repinte criativo posterior. Nas crónicas da época são dezenas as referências às trombetas, em diferentes situações, reveladoras de um instrumento musical da época.



Figura 6 - *Cristo a caminho do Calvário* (pormenor), 2.^a metade do século XV, Mestre desconhecido de escola portuguesa provincial; madeira de carvalho têmpera; óleo e folha de ouro; A. 945 x L.560; Museu de Arte Sacra de Arouca. Proveniência: Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo, Arouca. (fot. de Sónia Duarte, 2010).

4.5. ICONOGRAFIA MUSICAL NA PINTURA MURAL: O CASO DO ANTIGO TRIBUNAL DE MONSARAZ



Figuras 7 e 8 – *Alegoria à Justiça*, circa 1500, Mestre desconhecido; pintura mural; Antigo Tribunal de Monsaraz. *Alegoria à Justiça* (pormenor de anjo músico com trombeta). (fot. de Sónia Duarte, 2010).

Vulgarmente designada por *O Bom e o Mau Juiz*, ou *Alegoria à Justiça*, a pintura mural a seco e a fresco do Antigo Tribunal ou Paços de Audiência de Monsaraz, redescoberta em 1958, apresenta na metade superior um tema iconográfico de base textual escatológica - de Iconografia do Além ou Visão Apocalíptica - com anjos trombeteiros, datados de *circa* 1500. A trombeta reta medieval, que mais uma vez se repete no *corpus*, é um instrumento de sopro largamente referido na literatura coetânea, não poucas vezes associada a atabales e outros instrumentos de percussão mas também a charamelas e sacabuxas em situações de aparato ou de cariz bélico, como instrumento de sinalização - como nas *Tapeçarias de Pastrana*, retratando aspetos da tomada de Arzila pelos portugueses em 1471 -, associado ao poder e ao triunfo, e mais raramente à caça. Mais uma vez a representação de um instrumento em uso na época é indicativo de que a iconografia musical é uma fonte primária inesgotável de informação sendo possível descortinar através dela instrumentos musicais coetâneos e anacrónicos (organologia), conjuntos vocais e instrumentais, ambientes musicais (espaços: procissões, igrejas), notação musical (paleografia musical), tipologias de intérpretes (jograis, pegureiros, menestréis; cripto-retratos) e referências à dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sintetizando o que foi escrito, são variadas as fontes literárias e iconográficas que poderão ter servido os comitentes na exigência de um programa iconográfico e que, por sua vez, terão servido de modelo às oficinas de pintura, nomeadamente, os oficiais de debuxo e os pintores, através da importação de literatura coetânea e anterior, livros de horas, gravura, incunábulos ilustrados, tratadística e estampas avulsas usadas quer como elementos de citação, quer como modelo e molde. Apesar de algumas fontes apresentarem erros na morfologia dos instrumentos musicais devido ao desenho de memória, à interpretação errada das fontes, à estilização de certos pormenores musicais (para além dos repintes), não nos restam dúvidas de que as representações dos instrumentos musicais, afiguram-se-nos, muitas vezes, reais e concretas 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.

Assim, as fontes e modelos usados nas oficinas e na mão do comitente foram a gravura avulsa e incunábulos, usados quer como citação, modelo ou molde; o debuxo e outras manifestações coevas e anteriores (mural, iluminura, ourivesaria, têxteis, mobiliário, estuques, escultura); a circulação de composições religiosas e tratados de música; a representação *de visu* mais ou menos fidelizadas (instrumento real); a invenção baseada numa arqueologia mal entendida; a memória; derivações de modelos; o recurso a estezido (*poncif*) - método de decalque (por exemplo, pelo círculo de Gerard David na Sé de Évora); a literatura coetânea e anterior. É necessário ter em atenção os repintes, a perda de camada cromática, os restauros criativos no inventário de espécimes musicais. Falta estabelecer um diálogo interrompido (como os estabelecidos relativos às pinturas do Mosteiro de Celas, da Sé de Évora ou dos *Painéis de S. Vicente*), e abrir um nunca antes estabelecido entre conservadores-restauradores, musicólogos, historiadores de arte, químicos (exames de reflectografia de infravermelhos, radiografias).

Urge, continuar um levantamento exaustivo e rigoroso de manifestações artísticas coetâneas, para que um maior número de comparações seja possível em trabalhos futuros. Não pretendemos aceitar a iconografia musical estudada em cada tábua como um fim em si mesmo. 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 de épocas e sublinhamos a urgência na construção de uma Base Nacional de Iconografia Musical em Portugal.