



LUZIA AURORA VALEIRO DE SOUSA ROCHA

<https://orcid.org/0000-0002-5912-7802>

luzia.rocha@fcsh.unl.pt

CESEM/NOVA FCSH

Arte barroco luso-brasileño: el papel de la música en el diseño de elementos arquitectónicos en Portugal y sus repercusiones en Bahía (Brasil)*

Portuguese-Brazilian Baroque Art: The Role of Music in the Design of Architectural Elements in Portugal and Their Repercussions in Bahia (Brazil)

Este artículo analiza la relación entre la arquitectura barroca y la música poniendo el foco principalmente en la capital portuguesa, Lisboa, y otras ciudades importantes del país (Coímbra, Guimarães y Torres Vedras). También se aplicarán fuentes iconográficas relacionadas con este tema en Bahía, Brasil, estableciendo así puentes entre los dos continentes. El artículo explora dos perspectivas dentro del tema de los espacios arquitectónicos y la música: por un lado, la representación de espacios físicos reales, desde el Barroco hasta la actualidad; y por otro, la reproducción de imágenes europeas y la fantasía de los artistas aplicada a la arquitectura barroca, en la que la música también juega un papel predominante.

Palabras clave: iconografía musical, arquitectura, realidad, apariencia.

This article analyses the relationship between Baroque architecture and music, focusing mainly on the Portuguese capital, Lisbon, and other important cities in the country (Coímbra, Guimarães and Torres Vedras). Iconographic sources related to this topic in Bahía, Brazil will also be used, thus establishing connections between the two continents. The article explores two perspectives within the topic of architectural spaces and music: on the one hand, the representation of physical spaces, from the Baroque era to the present day; and on the other, the reproduction of European images and artists' fantasy applied to Baroque architecture, in which music also plays a predominant role.

Keywords: music iconography, architecture, reality, appearance.

* Este trabajo (incluida su traducción) está financiado con fondos nacionales a través de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), I. P., bajo la Norma Transitória (DL 57/2016/CP1453/CT0086) con DOI <https://doi.org/10.54499/DL57/2016/CP1453/CT0086>.

Espacios arquitectónicos barrocos y música

La arquitectura barroca actúa sobre el espectador mediante fuertes estímulos visuales llevándole de una percepción desatenta del entorno urbano a un festín sensorial plenamente consciente. Para lograrlo, se explora el máximo rango de posibilidades, tanto para el espacio arquitectónico, imaginado como un espacio de celebración, como para su decoración, como las elaboradas máscaras en un baile de disfraces. Fernando Checa y José Miguel Morán sitúan la génesis de la arquitectura barroca con una generación de artistas que trabajaban en Roma alrededor de 1630, incluyendo a Bernini, Borromini y Pietro de Cortona. Todos fueron meticulosos en su enfoque de “la formulación del problema del espacio”:

[...] la “formulación del problema espacial” y de la arquitectura como una dialéctica formal en continuo movimiento a partir de una forma generadora. [...] Esta conciencia del valor espacial de la arquitectura, de su cualidad del volumen envolvente, tiene otra clara manifestación en el empleo de “la luz” que realizan estos tres grandes arquitectos: “escenográfico y teatral” en Bernini, “místico y esotérico” en Borromini, “estructurante y envolvente” en [...] Pietro de Cortona (Checa y Morán 2001, 79).

El empleo de la luz de manera escénica y teatral, mística y esotérica o estructural y envolvente es una característica distintiva de la arquitectura barroca europea y portuguesa. Portugal destacó principalmente en el uso frecuente de talla de madera dorada al oro y azulejos, dos superficies que reflejan la luz para producir un efecto luminiscente, popularmente descrito como “oro sobre azul”. En la articulación arquitectónica entre estructura y decoración, la música también desempeñó un papel preponderante, aunque ha sido muy descuidada por la historiografía contemporánea. Un tema central fue la dualidad entre realidad y apariencia: se favorecieron imágenes de la naturaleza y del cosmos que eran evidentemente poco realistas, pero bellas¹. La representación falsa era estéticamente superior a la verdadera, el truco decorativo era convincente por su contenido sensual y emocional. Lo caprichoso, extravagante y extraño, herencias culturales del Manierismo, fueron valorados durante este período estético y consideradas cualidades positivas en el arte y la arquitectura. El uso de trucos visuales era parte de esto, un medio para presentar una visión peculiar del mundo, un lugar de apariencias.

¹ Un ejemplo es el *trompe l'oeil*, una expresión francesa que significa literalmente “engañar al ojo”, una técnica artística utilizada para crear la ilusión de que los objetos representados son tridimensionales.

Este artículo ha permitido identificar en la iconografía musical barroca espacios arquitectónicos, reales o imaginarios, en los que las representaciones de la música y los instrumentos musicales forman parte de un todo. Se pueden identificar estatuas, campanarios, fuentes, algunos de los cuales aún siguen presentes en el tejido urbano contemporáneo. Las imágenes existentes son excepcionales y requieren una observación cercana para descifrar los pequeños detalles. Se analizará una colección de paneles de azulejos portugueses de la primera mitad del siglo XVIII ubicados en Lisboa, Coímbra, Guimarães y Torres Vedras en Portugal, y en Bahía, Brasil. El estudio ofrece un análisis iconográfico y organológico utilizando los métodos analíticos establecidos en estos campos como Panofsky (1982, 1989) o Seebass (2001), entre otros. La frecuencia con la que aparecen elementos musicales en la arquitectura representada en las escenas de azulejos del barroco en Portugal² muestra que la música fue un elemento clave utilizado para definir el espacio arquitectónico. Portugal exportó algunos de sus grandes paneles de azulejos figurativos a Brasil, en particular a la zona de Bahía. Fueron transportados fácilmente desmontados como azulejos individuales en los barcos que viajaban a Brasil. Cada azulejo tenía un número en el reverso³ para permitir que el panel se ensamblara correctamente a su llegada, como un rompecabezas. Muchos paneles de azulejos portugueses todavía se pueden ver *in situ* en Brasil, en concreto en Bahía, donde se han conservado importantes colecciones, muchas con motivos musicales, ilustrando la exportación de obras de arte del viejo al nuevo continente durante el período barroco.

Arquitectura barroca: campanas, sonido y sofisticación

Entre los paneles de azulejos representando la capital de Portugal antes del terremoto de 1755⁴ se destaca uno del Museu de Lisboa – Palácio Pimenta, que representa el palacio real y los edificios circundantes en la plaza del Terreiro do Paço⁵, vistos desde el río Tajo (ilustración 1). No es solo una representación de elementos arquitectónicos, sino también de la actividad cotidiana.

² En la base de datos de mi tesis doctoral hay 51 menciones de representaciones de música en arquitectura.

³ Llamado el “tardoz” en portugués, es la parte del azulejo que entra en contacto con el cemento.

⁴ Este violento temblor desencadenó otros más pequeños, un maremoto e incendios que arrasaron la ciudad durante varios días. Fue un desastre de proporciones devastadoras que destruyó alrededor de dos tercios de los edificios de la ciudad.

⁵ El Terreiro do Paço siempre ha sido un espacio urbano importante para la interacción social y la representación del poder de la ciudad de Lisboa. Fue tan importante durante este período que se copió en otras capitales del antiguo imperio colonial, como en Goa y Río de Janeiro, así como en otros lugares de Portugal (hay un Terreiro do Paço en Vila Viçosa, la sede de la Casa de Braganza).



Ilustración 1. Desconocido. Vista del Terreiro do Paço en Lisboa, panel de azulejos, primera mitad del siglo XVIII, Museu de Lisboa - Palácio Pimenta, Portugal (Fotografía de la autora)

La imagen está enmarcada por una ilustración de ricos cortinajes, como las cortinas de un teatro. A la izquierda está el palacio real, junto a las orillas del río Tajo. Detrás del palacio, una torre de campanario parece revelar la antigua Torre do Relógio, cerca del palacio⁶ (ilustración 1a). Detrás hay una serie de edificios, que tampoco existen actualmente, con arquitectura de influencia renacentista. Se muestran actividades cotidianas que tienen lugar en la plaza: comercio, socialización, nobles pasando en carruajes o a caballo, peatones y un regimiento de infantería desfilando al ritmo de un tambor tocado por un niño⁷ (ilustración 1b).



Ilustración 1a. Desconocido. Vista del Terreiro do Paço en Lisboa (detalle de una torre de campanario, Torre do Relógio), panel de azulejos, primera mitad del siglo XVIII, Museu de Lisboa - Palácio Pimenta Portugal

⁶ Véase Rodrigo Teodoro de Paula (2018, 94, 96-98)

⁷ En *O Capitão de Infantaria Portuguesa* (1751) de André Ribeiro Coutinho se da información relevante de detalles sobre los ritmos de tambor utilizados durante este período.



Ilustración 1b. Vista del Terreiro do Paço en Lisboa (detalle del niño tamborilero del regimiento de infantería), panel de azulejos, primera mitad del siglo XVIII, Museo Lisboa - Palácio Pimenta, Portugal (Fotografías de la autora)

En la entrada del Monasterio de São Vicente de Fora⁸ en Lisboa, los paneles de azulejos representan la historia temprana del edificio y de la nación portuguesa. Un panel que muestra la conquista de Lisboa a los moros por Afonso Henriques en el siglo XII contiene representaciones de instrumentos musicales asociados a edificios importantes en la ciudad, incluida la emblemática torre campanario de la Sé Catedral de Lisboa (ilustración 2).



Ilustración 2. Manuel dos Santos (atribuido). Torre campanario de la Sé Catedral de Lisboa, panel de azulejos, primera mitad del siglo XVIII, Monasterio de São Vicente de Fora, Lisboa (Fotografía de la autora)

⁸ La iglesia y el monasterio de San Vicente fueron diseñados por el arquitecto Filippo Terzi. La construcción comenzó en 1582 y la inauguración fue en 1629. Ya había existido un templo primitivo dedicado a San Vicente en el mismo lugar, erigido por el rey Afonso Henriques, quien se convertiría en el primer rey de Portugal. Se le llamaba “de Fora” porque estaba ubicado fuera de las murallas de la ciudad de Lisboa.

En la época anterior al terremoto, los campanarios de la catedral culminaban en pináculos, como se puede ver en las imágenes (ilustraciones 3a y 3b), que la muestran en 1598. El panel de azulejos todavía los sitúa sobre las campanas, en una representación fiel de la realidad. El edificio posterior al terremoto no tiene pináculos, como podemos ver en la ilustración 4.



Ilustración 3a. Grabado a color del Mapa de Lisboa, *Civitates Orbis Terrarum*, Georg Braun (1541-1622) y Frans Hogenberg (1535-90), c.1572



Ilustración 3b. Mapa de la ciudad de Lisboa, 1598. Detalle de la catedral de Lisboa, campanarios con pináculos, fachada trasera del edificio, *Civitates Orbis Terrarum*, Georg Braun (1541-1622) y Frans Hogenberg (1535-90), c.1572



Ilustración 4. Fachada frontal de la Catedral actual de Lisboa después del terremoto y después de la restauración por el régimen del Estado Novo (sin pináculos)

En el monasterio de Santa Marinha da Costa en Guimarães, un panel de azulejos representa la parte eclesiástica de este complejo arquitectónico (ilustración 5). Jaime, Duque de Braganza y de Guimarães, es representado entregando al Fraile Antonio Moniz, primer prior del edificio, la bula papal que otorgó el monasterio a los monjes de San Jerónimo en 1528. El edificio es idéntico en muchos aspectos a su apariencia actual. Junto al reloj, que aparece tal como está hoy, el panel muestra la torre del campanario. La campana es uno de los instrumentos más importantes en la historia de la música y de la Iglesia Católica. Puede anunciar, a través de señales musicales codificadas, una gran variedad de ritos y ceremonias como misas, bodas, bautizos, funerales y celebraciones religiosas. También es sinónimo de poder y sofisticación. El número de campanas en un campanario y su calidad sonora fueron factores determinados por el poder económico de la iglesia y por si podía emplear la mano de obra más experimentada para lograr la mejor calidad en la fundición.

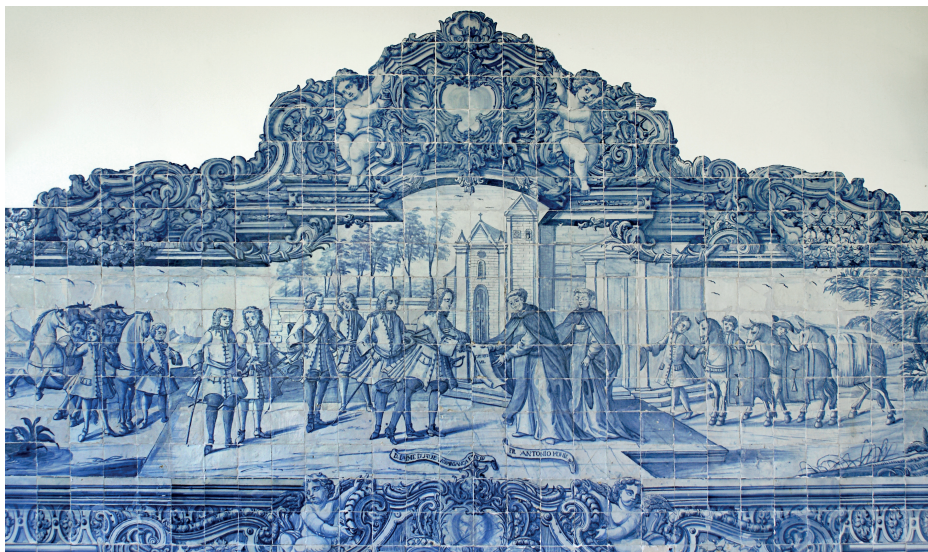


Ilustración 5. Desconocido. Iglesia de Santa Marinha da Costa con campanario, Monasterio de Santa Marinha da Costa, panel de azulejos de la primera mitad del siglo XVIII, Guimarães (Fotografía de la autora)

Mitos y música en la arquitectura: un símbolo de erudición

En las afueras de Torres Vedras se encuentra la finca Quinta das Lapas, un complejo arquitectónico cuya construcción se inició a finales del siglo XVII y concluyó en el siglo XVIII que pertenecía al Marqués de Alegrete, Manuel Telles da Silva (ilustraciones 6 y 7). La casa de Quinta das Lapas es un ejemplo de arquitectura residencial cívica, de estilo barroco y neoclásico: una gran casa en forma de U, flanqueada por alas de servicio y muros. El diseño de los jardines también es típicamente barroco. Todo el complejo, que incluye la casa, la capilla y los jardines, ocupa un lugar impresionante y es uno de los ejemplos más significativos de arquitectura cívica barroca inspirada en modelos del Renacimiento italiano. Los jardines están dispuestos en terrazas e incluyen elementos como estanques, bancos y construcciones anexas para permitir que los residentes disfruten plenamente de los espacios al aire libre. El muro externo de lo que se llama “el tanque de la sirena” tiene representaciones de finales del siglo XVII de la caza de elefantes y leones. En el muro interno, los paneles representan escenas de caza y vida cotidiana. Estos paneles, posiblemente inspirados en grabados, recuerdan el trabajo de António Pereira (¿-1712)⁹, un pintor de azulejos

⁹ El pintor de azulejos António Pereira firmó tres conjuntos de paneles de azulejos: en la Capilla Dorada de la Iglesia de San Francisco en Recife, fechada en 1703, y en el Solar do Saldanha en Bahía, ambos en Brasil, y en la Iglesia de la Misericórdia de Vidigueira, sin fecha. Estos constituyen la base a partir de la

identificado por Vítor Serrão como António Pereira Ravasco (Serrão 2001, 347-360). Junto a la casa de fresco (una estructura de piedra cubierta para protegerse del sol), con su techo abovedado incrustado de conchas, hay un banco con un panel posterior que muestra una vista de la casa misma (ilustración 8). Una comparación del panel de azulejos con una imagen actual de la casa revela que el edificio conserva hoy en día muchas de sus características originales. Sin embargo, algunas estatuas y fuentes se han perdido, incluido un grupo de dioses mitológicos asociados con los ciclos de la naturaleza. Estos dioses a menudo se representaban en los jardines de los palacios y casas señoriales portuguesas de los siglos XVII y XVIII, como parte de un esquema iconográfico que se ajustaba a los principios del *decorum*, otorgando una calidad altamente escenográfica a estos espacios. Ana Duarte Rodrigues dice:

[...] En efecto, la presencia de representaciones escultóricas de las divinidades Venus, Diana, Ceres, Flora, Pomona, ninfas, Pan, Príapo, Fauno, Baco y Neptuno, así como las personificaciones de las cuatro estaciones y los ríos, en el contexto mencionado anteriormente, suele estar condicionada por el principio del decoro. Esta es la teoría, explorada anteriormente por Ernst Gombrich, de que ciertos temas y su iconografía asociada son apropiados para determinados contextos, siendo el “principio de intersección” el que guía la selección de temas específicos para adaptarse a las características del espacio que se está decorando. El decoro se remonta al tratado *De Architectura*, de Vitrubio (siglo I a. C.), en el que se presenta como uno de los principios de la arquitectura, exigiendo el uso de un orden arquitectónico que se adecúe a la divinidad a la que se dedica el templo. [...] Fue revivido durante el Renacimiento por Alberti (1406-1472) en el Libro II de *De Pictura*, en el que el autor explica cómo utilizarlo adecuadamente según la función, aspecto y honor. [...] Desde el siglo XVI en adelante, la suposición prevalece, incluso en tratados generales sobre pintura, de que los jardines urbanos son el escenario ideal para representaciones de los dioses de la mitología clásica, en particular aquellos que vivían en Arcadia. [...] En los tratados del siglo XVIII sobre el arte de los jardines, la propagación del principio del decoro y su aplicación a los detalles más específicos de este arte son evidentes [...] ¹⁰ (Rodrigues 2007, 158-161).

cual los investigadores han definido y caracterizado su estilo pictórico, lo que ha permitido atribuirle otras obras que no estaban firmadas o ni asociadas a él. Consultado en *Az Infinitum - Sistema de Referência e Indexação de Azulejo*, <https://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/pesquisa-az/ficha.aspx?id=290&ms=402000&lang=PO&c=autorias&lPR=1354>.

¹⁰ “[...] Efectivamente, a presença de representações escultóricas das divindades *Vênus, Diana, Ceres, Flora, Pomona, ninfas, Pan, Príapo, Fauno, Baco, Neptuno* ou das personificações das *Quatro Estações* e dos *Rios* no contexto do universo supra referido, limita-se, na maioria das vezes, a observar o princípio de *decorum*. A teoria de que a cada contexto correspondem certas temáticas apropriadas, iconografias convenientes, já explorada por Ernst Gombrich, denominando de princípio de intersecção a selecção de determinados temas adequados às propriedades do local a preencher. Remontando ao tratado *De Architectura* da autoria de Vetrúvio (séc. I a. C.), o *decorum* apresentado como um dos princípios da *Arquitectura* prevê a utilização de um diferente tipo de ordem arquitectónica consoante a divindade a que o templo era dedicado [...]. Retomado no Renascimento por Alberti (1406-1472), no livro II do *De Pictura*, o autor ensina a



Ilustraciones 6 y 7. Casa de Quinta das Lapas (actual)

El tema representado aquí, en el jardín delantero de la Quinta das Lapas, es predominante en el pensamiento y arte barroco europeo y portugués: el mito de Diana y Acteón de las *Metamorfosis* de Ovidio¹¹. Las *Metamorfosis*

expressar o apropriado de acordo com a função, aspecto e dignidade. [...] Desde o século XVI que, mesmo em tratados generalistas sobre pintura, se encontrava estabelecido que os jardins das *ville* constituíam o cenário ideal para acolher os deuses da mitologia clássica, sobretudo os que habitavam na Arcádia. [...] Nos tratados sobre a arte dos jardins do século XVIII constata-se a propagação do princípio do *decorum* e a sua aplicação aos mais específicos detalhes desta arte”.

¹¹ La versión de la *Metamorfosis* de Publio Ovidio Nasón (43 a. C. - 17 o 18 d. C.) utilizada en este artículo ha sido la traducción al portugués de Paulo Farmhouse Alberto. 2018. Ovídio: *Metamorfoses*. Lisboa: Livros Cotovia.



Ilustración 8. António Pereira. Quinta das Lapas (siglo XVIII), Torres Vedras, panel de azulejos, primera mitad del siglo XVIII, Portugal (Fotografía de la autora)

constan de 15 libros, que contienen 231 mitos inspirados en fuentes griegas antiguas sobre el tema de las transformaciones de los dioses. Más de 250 episodios mitológicos, en su mayoría griegos, pero también romanos, se suceden de manera fluida e interconectada. La mitología antigua estaba muy de moda en el Portugal del siglo XVIII. César de Saussure, en cartas escritas en 1730, cuenta el descubrimiento de Ovidio por parte del rey João V de Portugal. El rey ordenó hacer un baño de plata maciza en Londres y decorarlo con escenas de las *Metamorfosis*¹², incluida una de Diana y Acteón. Este

¹² El baño fue hecho en Londres por los hermanos Crespín, joyeros de profesión. El rey lo mandó hacer como regalo para la Madre Paula, una de sus amantes más famosas, pero terminó en el Palacio Real. Saussure nos cuenta: “el rey de Portugal mandó hacer esta pieza para regalársela a su amante, una monja de no sé qué convento. Sin embargo, ocho o diez días antes de que la bañera llegara a Lisboa, una gran tormenta derribó la mayor parte de las chimeneas del convento [...]. La superiora y toda la comunidad, convencidas de que el castigo de Dios había caído sobre ellas por la mala conducta de una de sus hermanas, le pusieron penitencia con tanta vehemencia que la pecadora se ciñó el cilicio, se encerró en su celda y no quiso volver a ver al rey. Por esta razón, la bañera permaneció en el palacio real. (“[...] o rei de Portugal mandou executar esta peça para dar de presente à sua amante, uma religiosa de não sei que convento.

mito incluye referencias musicales, ya que el joven cazador Acteón suele aparecer con un cuerno de caza: “[...] los paneles exteriores [del baño] están decorados con bajorrelieves. Uno de ellos representa el baño de Diana y Acteón, otro el de Perseo y Andrómeda. El panel más grande representa a Neptuno surgiendo, blandiendo su tridente [...]”¹³ (Chaves 1989, 267).

El hijo de Aristeo y Autónoe y el nieto de Cadmo, el joven Acteón, tuvo la desgracia de ver a la diosa Diana bañándose desnuda con sus ninfas. La diosa casta, avergonzada y enfurecida, salpicó a Acteón con agua y lo transformó en un ciervo. Él corrió, aterrorizado hacia el bosque y fue perseguido, muerto y devorado por sus propios perros de caza, que ya no lo reconocían. Ovidio le dice al lector que los dioses no fueron unánimes en su opinión sobre la acción de Diana: algunos pensaban que había sido demasiado cruel, mientras que otros consideraban justificada la defensa de su castidad. Ovidio nos dice que fue el azar lo que llevó al joven cazador a ver a Diana bañándose desnuda, pero ella tomó su venganza contra él y le dio un final trágico e irónico: el cazador cazado por sus propios perros. Como el mito se desarrolla en un contexto de cazadores y caza, la música es central: Acteón aparece regularmente con un cuerno de caza. En el panel de la Quinta das Lapas, Acteón, ya metamorfoseado, con la cabeza de un ciervo, tiene un pequeño cuerno de caza colgando de la cintura (la baldosa está parcialmente dañada). Diana también tiene uno, cuya campana es visible. Acteón a menudo aparece en el arte como el símbolo del cazador, Diana como el símbolo de la diosa de la caza.

La música como elemento delimitador en espacios relacionados con el agua¹⁴

En el lado izquierdo de este mismo panel hay otra representación de una fuente, esta vez en forma de Neptuno (ilustración 9). Dos tritones están a los pies del dios, uno a cada lado, soplando conchas de caracola. El agua de la fuente fluye del tridente de Neptuno y de estas conchas. El uso de elementos mitológicos relacionados con el tema del agua es una técnica

Aconteceu, porém, que oito ou dez dias antes da banheira chegar a Lisboa, um grande temporal derrubou a maior parte das chaminés do convento [...]. A superiora e toda a comunidade, persuadidas que o castigo de Deus caíra sobre elas por causa da má conduta de uma das suas irmãs, tão veemente lhe pregaram a penitência que a pecadora cingiu o cilício, fechou-se na sua cela e não quis mais ver o rei. Por tal motivo a banheira ficou no palácio real” (Chaves 1989, 268).

¹³ “[...] tem [a banheira] as suas paredes exteriores cobertas de baixos-relevos. Um deles representa os banhos de Diana e Acteón e o outro Perseu e Andrómeda. Na parte mais larga da banheira eleva-se Neptuno empunhando o tridente. [...]”.

¹⁴ Desde los siglos XVI y XVII, la cuestión del suministro de agua fue de crucial importancia debido al crecimiento de las ciudades. Esta preocupación llevó a la construcción de la gran obra de la capital portuguesa, el Acueducto de las Aguas Libres. El agua también era un elemento indispensable del “festival barroco”.

recurrente en el barroco portugués, empleada para espacios como fuentes y estanques de recreo. Esto también sigue el principio del *decorum*. Según Ana Duarte Rodrigues:

[...] Los jardines de los palacios y casas señoriales portuguesas de los siglos XVII y XVIII proporcionan ejemplos que van desde simples fuentes con paneles traseros que hacen alusión a Neptuno a través de una inscripción [...] hasta fuentes monumentales como la estatua independiente de Neptuno de Lorenzo Bernini y Ercole Ferrata, actualmente en los jardines del Palacio de Queluz. [...] Aún más común es la presencia de tritones pequeños y grandes como figuras principales o secundarias en la composición de fuentes, lagos y los paneles traseros de tanques [...]¹⁵ (Rodrigues 2007, 176-178).



Ilustración 9. Desconocido. Estatuas con temas musicales en una casa de fresco, panel de azulejos, primera mitad del siglo XVIII, Quinta das Lapas, Torres Vedras (Fotografía de la autora)

El panel analizado anteriormente (ilustración 9) también presenta una fuente con elementos musicales. Está decorada con una estatua de Apolo, coronada de laureles y sosteniendo una lira (ilustraciones 10a y 10b). La lira es una representación estilizada, que no corresponde al instrumento musical

¹⁵ “[...] Nos jardins das quintas e palácios dos séculos XVII e XVIII em Portugal, encontramos desde simples fontes com espaldar que faz alusão a Neptuno a través de uma inscrição [...] até fontes monumentais com uma estátua de vulto perfeito de Neptuno da autoria de Lorenzo Bernini e Ercole Ferrata, actualmente nos jardins do Palácio de Queluz. [...] Ainda mais abundante é a presença de Tritões e pequenos Tritões enquanto figuras principais ou secundarias da composição de fontes, lagos e espaldares de tanques [...]”.

tocado en la antigua Grecia, con una caja de resonancia hecha de caparazón de tortuga. La estructura que vemos aquí es solo una forma de U simple, con una barra que conecta los dos extremos y sirve como clavija para las cuerdas del instrumento. La estatua es una alusión a Apolo y su lira más que una representación fiel de un instrumento de la antigüedad clásica. La fuente es otro elemento que ya no existe en la plaza Terreiro do Paço, rediseñada completamente según el sistema pombalino después del terremoto, con la adición de elementos arquitectónicos y decorativos más modernos. Sin embargo, fuentes literarias de la época atestiguan su existencia, así como su importancia y los poderes medicinales de sus aguas. Francisco da Fonseca Henriques (1665-1731), doctor en medicina de la Universidad de Coímbra y médico del rey João V, dice en su *Aquilegio medicinal*, publicado en 1726: “[...] en medio del gran Terreiro do Paço hay esta fuente, de la cual salen cuatro grifos que liberan agua tibia, de la misma manera que la fuente del Rey [...]”¹⁶. Las propiedades curativas del agua explican su conexión con Apolo: durante la época de la peste en Roma, en el año 433 a. C., Apolo fue adorado como dios de la curación y se construyó un templo en su honor junto al Capitolio.



Ilustración 10a. Vista del Terreiro do Paço en Lisboa (detalle de una fuente con estatua de Apolo tocando una lira), panel de azulejos, primera mitad del siglo XVIII, Museu de Lisboa - Palácio Pimenta, Portugal

¹⁶ Henriques, Francisco. 1726. *Aquilegio Medicinal*. Lisboa Occidental: Na Officina da Musica: “[...] no meyo do grande terreiro do Paço, está este chafariz, que corre por quatro bicas de agoa tépida, como a do chafariz del Rey [...]”.

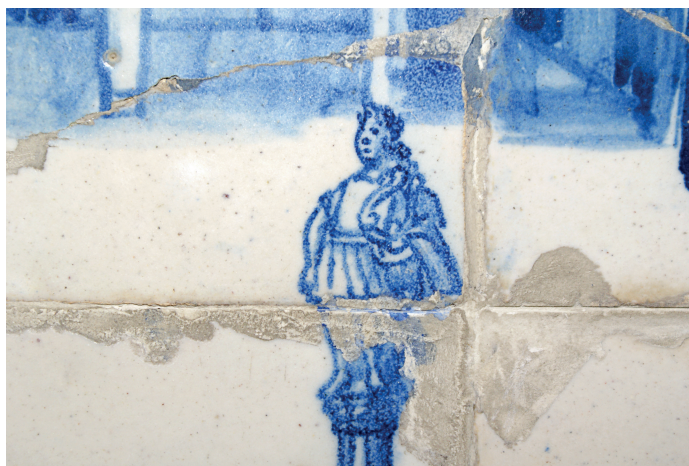


Ilustración 10b. Detalle de la lira de Apolo, panel de azulejos, primera mitad del siglo XVIII, Museu de Lisboa - Palácio Pimenta, Portugal (Fotografías de la autora)

Es importante destacar que esta misma “fuente de Apolo” del Terreiro do Paço aparece en otras obras de arte, aunque no con el mismo detalle de representación del instrumento musical que vemos en este panel de azulejos:

- a) Óleo sobre lienzo “El cortejo de entrada en Lisboa de Monsenhor Giorgio Cornaro, en 1693”, de autor desconocido, siglo XVII (Colecciones del Museo Nacional dos Coches de Lisboa)¹⁷.
- b) Grabado en color “The publique proceeding of the Queenes Ma.^{ty} of Greate Britaine through ye Citty of Lisbon ye 20th day of Aprill 1662, de Dirk Stoop (1610-1686) (Österreichische Nationalbibliothek)¹⁸.
- c) Grabado en blanco y negro “Parade te Lissabon voorafgaande aan het vertrek van Catharina van Braganza”. “The publique proceeding of the Queenes Ma.^{ty} of Greate Britaine through ye Citty of Lisbon ye 20th day of Aprill 1662”, de Dirk Stoop (Colecciones del Rijksmuseum)¹⁹.
- d) Óleo sobre lienzo con vista del Terreiro do Paço en el siglo XVII, de Dirk Stoop (Colecciones del Museu de Lisboa - Palácio Pimenta, inv. 2087/211)²⁰.

¹⁷ Otro estudio, el catálogo *Lisboa do Século XVII* (Garcia 2008), indica que pertenece a la colección Jorge de Brito.

¹⁸ Digitalización disponible en “Festzug in Lissabon”. Österreichische Nationalbibliothek, <https://digital.onb.ac.at/rep/osd/?10B89381>.

¹⁹ Digitalización disponible en “Inscheping van Catharina van Braganza te Lissabon”. Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=braganza&p=1&ps=12&st=Objects&rii=8#/RP-P-1879-A-3173,8>.

²⁰ Digitalización disponible en “Terreiro do Paço no séc. XVII”. Museu de Lisboa, <https://artsandculture.google.com/asset/inscheping-van-catharina-van-braganza-te-lissabon-dirk-stoop/wQHF1eds-aT8JQ?hl=nl>.

- e) Cópia fechada em 1783 de um desenho de 1740 do Paço da Ribeira, hecho por Francisco Zuzarte, (Colecciones del Museu de Lisboa - Palácio Pimenta)²¹.

La Iglesia de la Tercera Orden Secular de San Francisco de Bahía, en Brasil²², tiene azulejos barrocos hechos en talleres portugueses que fueron llevados allí en el siglo XVIII, posiblemente en la década de 1740. Representan actividades cotidianas como la caza, la pesca y el comercio. Un panel muestra un detalle arquitectónico de la Lisboa del siglo XVIII: la fuente de agua potable de la Bica do Sapato, en el lado Este de la ciudad, entre Terreiro do Paço y Santa Apolonia, que existe desde 1621 (ilustración 11a). Velloso D'Andrade dice sobre esta fuente:

[...] cerca del convento de Santa Apolonia, la fuente de la Bica do Sapato, cuyas aguas, según la opinión popular, pueden ayudar con las intemperancias del corazón, problemas de piel e hígado, tratar problemas urinarios, disuria y dificultad para orinar, y finalmente todos los males que proceden del calor. Consideramos que aquellos que se quejan de tales aficciones y aquellos que sufren de un temperamento caliente, incluso cuando están sanos, harían bien en beber esta agua [...] ²³ (Velloso D'Andrade 1851, 50).

Además de la fuente, designada con la inscripción “abica dosapato” (la Bica do Sapato), el panel muestra varios barcos navegando por el río Tajo y un gran palacio²⁴ con una terraza y balaustrada. También hay una escultura, orientada hacia la fuente, con un motivo musical en forma de una figura alada tocando una trompeta (ilustración 11b). Es posible que esta sea una representación alegórica de la Fama.

²¹ Digitalización disponible en “Paço da Ribeira em 1755”. Wikipédia, <https://museudelisboa.pt/pt/collection/assets/4716-terreiro-paco-seculo-xviii/>.

²² Fundada en 1653, es una de las órdenes seculares más antiguas de Brasil.

²³ “[...] perto do convento de Santa Apolónia, esta a fonte da bica do Çapato, de cuja agoa ha opinião no povo de que serve para intemperanças quentes, e para curar achaques cutâneos, a que chamão do figado; e assim também para as queyxas da ourina, dysuria, estranguria; e finalmente para todos os males que precedem de calor. No que nos pareceo dizer: que os que padecerem semelhantes queyxas, e os que dorem de temperamento quente, ainda que tenham boa saúde, farão muito bem se beberem desta agoa [...]”.

²⁴ No está presente en el paisaje urbano actual.



Ilustración 11a. Desconocido. Vista de la fuente de la Bica do Sapato en Lisboa, panel de azulejos, primera mitad del siglo XVIII, Iglesia de la Tercera Orden Secular de San Francisco de Bahía, Brasil (Fotografía de la autora)



Ilustración 11b. Desconocido. Vista de la fuente de la Bica do Sapato en Lisboa (detalle del palacio barroco), panel de azulejos, primera mitad del siglo XVIII, Iglesia de la Tercera Orden Secular de San Francisco de Bahía, Brasil (Fotografías de la autora)

El Monasterio de Santa Cruz en Coímbra fue fundado en 1131 por el Arcediano Telo, el Obispo João Peculiar, San Teotonio²⁵ y otros religiosos, quienes adoptaron las reglas de la comunidad de los Canónigos Regulares de San Agustín. Según Rui Lobo (2022, 15), el Monasterio de Santa Cruz, sede portuguesa de los Canónigos Regulares de San Agustín, ha sido una de las casas religiosas más importantes del país a lo largo del tiempo, con conexiones significativas con la Corona. También ha sido, desde el principio, un centro cultural importante de la emergente nación portuguesa. Fundado con el apoyo directo del primer rey de Portugal Afonso Henriques, sufrió reformas arquitectónicas significativas promovidas por Manuel I y, poco después, por João III, ambas ocurriendo en la primera mitad del siglo XVI. Importantes transformaciones también tuvieron lugar en los siglos XVII y XVIII.

El primer edificio del complejo monástico fue erigido entre 1132 y 1223, bajo la supervisión del Maestro Roberto, un destacado artista del estilo románico. Uno de los paneles de azulejos barrocos en el monasterio de San Vicente de Fora, en Lisboa, que también pertenecía a la orden de los Canónigos Regulares de San Agustín, tiene una representación de la Iglesia de Santa Cruz (ilustración 12a). Una comparación del panel de azulejos con una imagen actual del edificio (ilustración 13) muestra que la mayoría de las características arquitectónicas originales permanecen sin cambios, especialmente los arcos del primer piso.

En el lado derecho del panel de azulejos se está llevando a cabo una procesión en el claustro. En la Capilla de Jesús, diez monjes están arrodillados en oración ante un crucifijo. Uno de ellos, en una posición central en primer plano, tiene un halo de luz alrededor de su cabeza; esto podría ser una representación de San Teotonio, ya que fue el primer prior del monasterio y el primer santo de Portugal, educado en teología y filosofía en Coímbra y Viseu para luego ser canonizado por la Iglesia Católica. En el centro del claustro hay una fuente con una estatua de Apolo sosteniendo una lira (ilustración 12b). Este es un elemento musical altamente profano y transgresor considerando la significación nacional y religiosa de este espacio sagrado. Hoy en día, la fuente es diferente. Se plantean dos hipótesis: la primera propone que la fuente fue alterada o corregida en una fecha posterior, con Apolo reemplazado por una figura alada; la segunda cuestiona el realismo de la representación, sugiriendo que el pintor de azulejos reprodujo una interpretación incorrecta, ya sea a partir de un falso recuerdo o una fantasía.

²⁵ El primer prior del monasterio y el primer santo de Portugal.



Ilustración 12a. Manuel dos Santos. *Procesión en el claustro de Santa Cruz de Coímbra*



Ilustración 12b. Manuel dos Santos. *Procesión en el claustro de Santa Cruz de Coímbra. Detalle de la fuente con Apolo sosteniendo una lira, panel de azulejo, primera mitad del siglo XVIII, Monasterio de San Vicente de Fora, Lisboa (Fotografía de la autora)*



Ilustración 13. Claustro del Monasterio de Santa Cruz de Coímbra actual. Fuente con figura alada



Ilustración 14. Jean Lepautre, Oeuvres d'Architecture, Tomo III (Universitätsbibliothek Heidelberg)



Ilustraciones 15 y 16. Fuentes con elementos musicales, copia de Jean Lepautre (tomo III), paneles de azulejos, primera mitad del siglo XVIII, antiguo Palacio Centeno, antiguo Palacio dos Marqueses de Minas, Lisboa (Fotografías de la autora)

Uno de los principales temas del período barroco, muy reflejado en su arquitectura, es la dialéctica entre lo real y lo aparente. *Trompe l'oeil* (tramantojo) es un término utilizado en la historia del arte que se puede aplicar a una superficie completamente plana (como un azulejo) que está decorada para crear la ilusión de volumen y profundidad. El significado de esta expresión cuando se aplica a las representaciones de la música en la arquitectura presentadas aquí se vuelve más simbólico y retórico; ni las represen-

taciones de la música ni de la arquitectura son “reales”, todas trabajan para engañar al ojo del espectador. Los estudios europeos sobre ornamentación y decoración fueron ampliamente consultados en la “fabricación” de espacios arquitectónicos barrocos portugueses. Tales estudios incluyen las *Œuvres d'architecture* de Jean Lepautre. El primer tomo de esta obra proporciona reproducciones de paneles, vegetación, pilastras, figuras de piedra, revestimientos y, como dice el autor, “tout ce qui concerne l'Ornement” (“todo lo relacionado con el Ornamento”). El tomo tercero muestra varios tipos de fuentes y grutas, vistas de jardines, características de agua y muchos otros ornamentos (ilustración 14). También aparecen representaciones fantásticas de la música, como el ejemplo de la figura femenina sosteniendo una trompeta (posiblemente la Fama), de la cual se pueden ver copias en varios paneles de azulejos portugueses (ilustraciones 15 y 16).

Curiosamente, un panel tiene una copia del dios del río de la obra de Lepautre, con la adición de dos *putti* que sostienen trompetas de las cuales brota agua (ilustración 17). Las trompetas asumen aquí un papel utilitario, proporcionando salidas para el agua de la fuente.



Ilustración 17. Desconocido. Fuentes con elementos musicales, Palacio da Independência, Lisboa (Fotografía de la autora)

La misma estética europea se puede identificar en los paneles de azulejos de la Iglesia de la Tercera Orden Secular de San Francisco en Bahía (ilustración 18). Hay una representación de una fuente con un *putto* tocan-

do una caracola, panel de azulejos portugués y claramente inspirado en los grabados de Lepautre. Varios paneles de azulejos con la misma representación existen en Portugal: en el antiguo convento adjunto a la Iglesia del Menino de Deus en Lisboa; en el antiguo palacio Atalaia-Tancos en Lisboa; en las colecciones del Victoria and Albert Museum en Londres; en el Monasterio de San Vicente de Fora en Lisboa, y en la antigua Quinta dos Azulejos en Lumiar, Lisboa (Rocha 2012, 47-57).

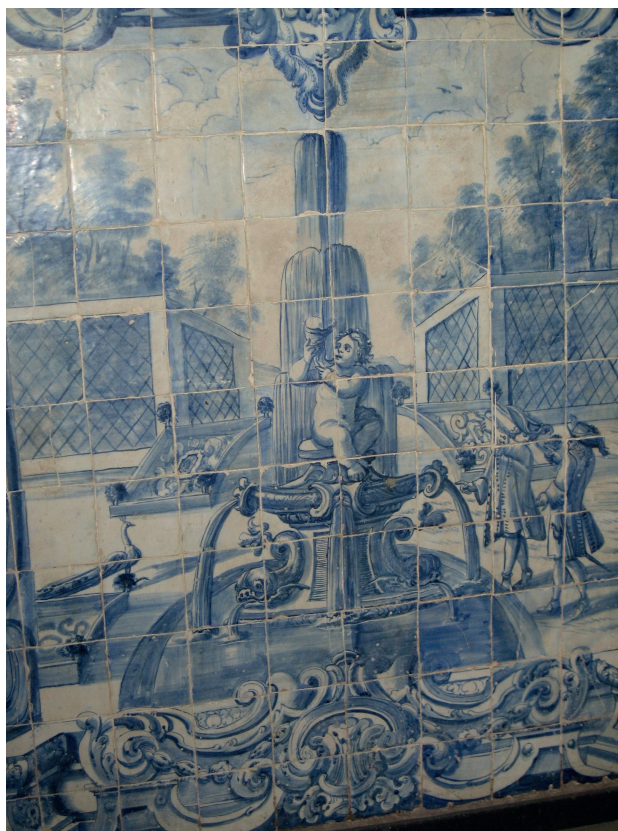


Ilustración 18. Desconocido. Fuente con un putto tocando una caracola, panel de azulejos, primera mitad del siglo XVIII, Iglesia de la Tercera Orden Secular de San Francisco, Bahía, Brasil (Fotografía de la autora)

Conclusión

Las representaciones de la música juegan un papel importante en los paisajes sonoros urbanos, reales e imaginados, de la arquitectura barroca portuguesa. En algunos casos, la música funciona como un símbolo de re-

finamiento y sofisticación, un medio para demostrar la erudición y familiaridad del cliente con figuras alegóricas y obras como las *Metamorfosis* de Ovidio. Los instrumentos musicales se representan en campanarios, palacios, fuentes en casas señoriales, monasterios y espacios públicos. Los instrumentos más representados son las campanas (instrumentos reales instalados en edificios que existían o continuaban existiendo); trompetas (principalmente en fuentes, imaginadas o copiadas de grabados europeos); caracolas (asociadas, según el principio del *decorum*, con los temas del agua, fuentes y jardines); y trompas de caza como parte de representaciones de mitos. Se pueden encontrar ejemplos de funciones decorativas, simbólicas y utilitarias, esta última principalmente en el caso de las campanas en los campanarios. La relación entre la música, el arte y la arquitectura atraen cada vez más la atención de académicos internacionales²⁶. Las rutas migratorias de fuentes primarias y objetos artísticos son una parte importante de este fenómeno y merecen estudio y documentación. Una de estas rutas durante el período en cuestión fue desde Lisboa hasta Bahía. Con el análisis de la iconografía portuguesa encontrada *in situ* en Bahía ha sido posible determinar que es exactamente la misma que la hallada en Portugal, y que estas obras de arte fueron acogidas e integradas en los edificios y estética locales. La iconografía encontrada en Bahía, producida en talleres portugueses, representa espacios arquitectónicos de la antigua capital colonial, Lisboa, así como elementos arquitectónicos europeos de derivación francesa que estaban de moda en Portugal durante el período barroco. Sin embargo, no parece que hayan ejercido mucha influencia sobre las obras de arte con representaciones musicales producidas por artistas bahianos en espacios arquitectónicos locales, en términos de copia, adaptación o derivaciones de las imágenes encontradas en los modelos importados.

Bibliografía

- Álvarez, Rosario. 1985. "La Música en las imágenes procesionales del arte barroco hispano". *Anuario Musical* 50: 87-147. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.1995.i50.330>.
- Capana, Alessandra. 2009. "Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method, *Nexus Network Journal* 11, n°. 2: 257-271.
- Chaves, Castelo-Branco, trad. 1989. *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Checa, Fernando, y José Miguel Morán. 2001. *El Barroco*. Madrid: Istmo.
- García, José Manuel, coord. 2008. *Lisboa do século XVII, "A mais deliciosa terra do mundo". Imagens e textos nos quatrocentos anos do nascimento do Padre António Vieira*. Lisboa: GEO.

²⁶ Véase, por ejemplo, los siguientes estudios: Young, Bancroft y Sanderson (1993), Kloos, Spaan y Jong (2012) y Capana (2009).

- Kloos, Maarten, Machiel Spaan y Klaas de Jong, eds. 2012. *Music, Space, Architecture*. Amsterdam: Amsterdam Academy of Architecture.
- Lobo, Rui. 2006. *Santa Cruz e a Rua da Sofia. Arquitectura e urbanismo no século XVI*. Coimbra: Edarq.
- Lobo, Rui. 2022. “O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: uma história arquitetónica”. En *Projetos para o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e área envolvente*. Coimbra: Edarq.
- Martins, Armando Alberto. 2003. *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Idade Média*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.
- Miranda, Frederico. 2011. “Caracterização dos edifícios pombalinos da Baixa de Lisboa”. Tesis doctoral. Universidade NOVA de Lisboa.
- Ovídio. 2018. *Metamorfoses*, trad. por Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia.
- Panofsky, Erwin. 1982. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1989. *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Editorial Presença.
- Paula, Rodrigo Teodoro de. 2018. “O ‘som brônzeo’ da morte: Poder e liturgia fúnebre a partir da torre sineira da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa (1730-69)”. *Revista Portuguesa de Musicologia* 5, n.º 1: 93-116
- Pereira, João Castel-Branco, coord. 2000. *Arte efêmera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pereira, Paulo. 2011. *Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal*. Lisboa: Edições Círculo de Leitores.
- Ripa, Cesare. 1978. *Iconología*, trad. por Juan Barja. Madrid: Akal.
- Rocha, Luzia. 2012. “O motivo musical na azulejaria português da primeira metade do século XVIII”. Tesis doctoral. Universidade NOVA de Lisboa.
- Rocha, Luzia. 2015. *Cantate Dominum. Música e espiritualidade no azulejo barroco*. Lisboa: Colibri.
- Rodrigues, Ana Duarte. 2007. “Exemplos de decorum: de rerum natura nos jardins barrocos portugueses”. *Revista de História da Arte* 3: 152-181.
- Rodrigues, Patrícia Alexandra. 2021. *O património azulejar do Mosteiro de São Vicente de Fora. Inventário, catalogação e estudo dos claustros inferiores*. Relatório de projecto. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Seebass, Tilman. 2001. “Iconography”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12: 54-71. Londres: Macmillan.
- Serrão, Vítor. 2001. *A Cripto-História de Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Velloso D’Andrade, José Sérgio. 1851. *Memória sobre chafarizes, bicas, fontes e poços públicos*. Lisboa: Imprensa Selviana.
- Young, Gregory, Jerry Bancroft y Mark Sanderson. 1993. “Musi-tecture: Seeking Useful Correlations between Music and Architecture”. *Leonardo Music Journal*, 3: 39-43.

Recibido: 6-7-2023

Aceptado: 1-4-2024