

Imagens de música na pintura quinhentista portuguesa e luso-espanhola em Portugal: Fontes e modelos usados nas oficinas de pintura

Music images in Portuguese and Portuguese-Spanish painting in Portugal: Sources and models used in painting workshops

Sónia DUARTE

Doutoranda em História da Arte, FLUL

sonia_du_arte@hotmail.com

Recibido: 02/04/2017

Aceptado: 03/05/2017

Resumo: O trabalho de levantamento, estudo e disseminação nacional de centenas de imagens de música na pintura retabular quattrocentista e quinhentista portuguesa, e de outras com ligações a Portugal, não apenas nas obras vivas e memoriadas mas também naquelas de que pouco ou nada se achava escrito, permitiu-me reunir um *corpus* de mais de oito dezenas de pinturas, entre elas, uma Natividade atribuída ao pintor régio Gregório Lopes, cujo paradeiro redescobri em novembro de 2010. O que nos revelam as imagens de música na pintura levantadas e analisadas *in situ*? Que instrumentos musicais estão representados? Quais os instrumentos musicais mais representados? Que fontes e modelos poderão ter sido usados na sua representação? Estaremos perante uma *praxis* musical coetânea?

Palavras-chave: Iconografia musical, pintura portuguesa, pintura luso-espanhola, Gregório Lopes.

Abstract: The hard work of surveying and studying the national dissemination of hundreds of music images in fifteenth and sixteenth century in Portuguese altarpieces, and others works with connections to Portugal, not only in living and record paintings but also those that little or nothing were written, allowed me to bring together a corpus of over eighty paintings, including a Nativity assigned to royal painter Gregorio Lopes, whose location was rediscovered in November 2010. What information do the images of Portuguese Renaissance paintings that were collected and analyzed *in situ* bring us? Which musical instruments are represented there? Which are the sources used to represent the musical aspects on paintings? Are these representations of daily musical life?

Keywords: Musical iconography, Portuguese painting, Luso-Spanish painting, Gregório Lopes

Sumario: 1. Introdução. 2. Gregório Lopes, pintor manuelino e joanino: breve achega. 3. No tempo de Gregório Lopes: Breve consideração. 4. A Natividade atribuída a Gregório Lopes, outrora no Convento de Santo António da Piedade de Évora. 5. A iconografia musical na pintura atribuída e documentada de Gregório Lopes. 6. Oficinas luso-espanholas. 7. Transcrição e crítica. 6. Considerações finais. Bibliografia

* * *

1. Introdução

A investigação sobre as representações visuais figurativas com música referentes à pintura portuguesa quinhentista remonta aos anos quarenta do século 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 primitiva portuguesa. Encomenda de João Couto¹, no âmbito da exposição *Os Primitivos Portugueses*, inaugurada a 11 de Junho de 1940, no novo anexo do Museu Nacional de Arte Antiga - 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» (RIBEIRO 1943: 7).

Estranhamos, no entanto, que o investigador não tenha referido conjuntos expostos ao público na sala do piso térreo, entretanto acrescentada, como o grande retábulo de Freixo de Espada-à-Cinta (DUARTE 2011), constituído por dezasseis painéis e um deles, a *Assunção*, 1520-40, da autoria de um ignoto mestre do círculo de Vasco Fernandes, repleto de instrumentos musicais, ainda que se entenda porque não incluiu o grande painel maneirista muito repintado da Capela do Leão de Alpedrinha constituído por nove painéis e cuja *Assunção*, se encontra, igualmente repleta de instrumentos musicais (como comprovam as fotografias dessa grande Exposição; Fig. 1), por ser de ignoto mestre de oficina espanhola. Assumindo a exclusão do *Inferno* do MNAA (RIBEIRO 1943), 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 *circa* de seiscentos expostos, numa altura em que a

¹ Então Director do MNAA, actividade que havia de exercer entre 1938 e 1962.

historiografia da arte já apontava (e continua a apontar) um universo de aproximadamente mil painéis, em território nacional, datados entre 1450-1550.



Fig. 1. *Assunção* (pormenor das charuelas), *circa* 1560, ignoto Mestre de oficina espanhola (?); óleo sobre madeira; trio de charuelas, uma tiple e duas tenores, e uma sacabuxa. Coleção particular. Fotografia de Sónia Duarte, 2010.

Um dos painéis que mereceu destaque de Sampaio Ribeiro foi o volante de um desconhecido tríptico (ou painel de políptico?) designado *S. Pedro*, da coleção de pintura do Museu Nacional Machado de Castro - MNMC² e sobre ele o eminentes musicólogo escrevia «[S. Pedro] sustenta na mão esquerda, aberta, um livro onde se vê nitidamente notação negra de canto chão (...) mas com inteira liberdade do pintor»³, por outro, e mais adiante, Observamos a obra com inúmeros repintes na zona do livro aberto que à luz visível não apresenta qualquer notação musical: nem pelas manchas de cor na camada cromática; nem por comparação estilística com

² O *Inferno*, painel de predela (?), de ignoto mestre e proveniência, *ca.* 1510-20, n.º inv. 432 Pint. Peça da Exposição Permanente do MNAA.

³ Cf. Mário de Sampaio RIBEIRO, op. cit., 1943, p. 7 (painel 78)

outras representações ligadas ao santo; nem pela leitura de fontes literárias-hagiográficas sobre o santo. Todavia, um exame de refletografia de infravermelho (ou de outros estudos laboratoriais) nessa zona (caso exista desenho subjacente) poderá comprovar o que acabamos de discorrer (Fig. 2).



Fig. 2. *S. Pedro* (pormenor), 1.^a metade do século XVI, Mestres de Ferreira - Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes; óleo sobre madeira; Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. Fotografia de Sónia Duarte, 2010.

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: a terminologia musical que está por fazer.

Depois deste trabalho pioneiro de Sampaio Ribeiro só voltaríamos a encontrar bibliografia direta sobre o assunto a partir de 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 Coleções de Instrumentos Musicais.

2. Gregório Lopes, pintor manuelino e joanino: breve achega

Começamos o presente artigo por Gregório Lopes, por ser considerado, unanimemente, o melhor pintor português, de escola de Lisboa quinhentista.

Gregório Lopes é um dos *pintores de retábulos* do século XVI mais escritos e memoriados pela historiografia da arte em Portugal, quer através da fortuna crítica sobre o Mestre dada à estampa ou em edições académicas policopiadas, quer em destiques feitos em Exposições várias (DUARTE 2011). No entanto, e à semelhança da maioria dos Mestres do seu tempo, ignoram-se muitos dos aspetos da sua vida e formação. Pintor régio manuelino e joanino, ativo entre 1513 e 1550, nobilitado com o título de Cavaleiro da Ordem de Santiago, engrandecimento inédito para um profissional das *artes mecânicas* (SERRÃO 1983), cortesão e religioso, formou-se na oficina do *examinador e vedor* de todas as obras de pintura do reino, Jorge Afonso (SERRÃO 1883) (SERRÃO, ALVES 1999), de quem era genro e vizinho⁴.

Lopes foi também um dos Mestres na empreitada documentada para o Mosteiro de Ferreirim (1533- 34), juntamente com Cristóvão de Figueiredo (pai de Pêro Figueiredo, cantor na Sé de Évora) e Garcia Fernandes. Os comitentes do século XVI pertencem à corte, à nobreza abastada (ligada à corte) e ao alto clero, que procura renovar espaços privados de culto com pintura didática concordante com a *devotio moderna* ou as oferece a conventos locais e igrejas sob a sua alçada e que, em paralelo, dedicam avultados investimentos no seu apetrechamento com mestres afamados e *creados* polivalentes. Do tempo de D. Manuel I é conhecido o caso de Jorge Afonso, documentado como pintor de retábulos a óleo, dourador e estofador de imaginária; ou o de Francisco Henriques, *o melhor pintor que havia no seu tempo*, pintor a óleo e de vitrais; ou, já no tempo de D. João III, o caso de Cristóvão de Figueiredo que era vedor, examinador, debuxador de quadros e de 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

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

no tempo de D. Sebastião (SERRÃO 1983).

Importa sublinhar que é também em redor destes comitentes que se encontra o centro nevrálgico da polifonia musical em Portugal. Vide o importante caso de Évora ou de Santa Cruz de Coimbra com avultados rendimentos (ALEGRIA 1997). A análise de fontes documentais vem revelar que os músicos e pintores beneficiavam, por parte dos comitentes, de grandes partidos, e D. Manuel garantia-lhes ordenados com que se mantinham honradamente e outras mercês, que no campo musical contribuiu certamente 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 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. Na *Missa de S. Gregório* do desmembrado retábulo de S. João Baptista de Tomar, atribuído a Lopes, figura um cenário parecido ao descrito por Damião de Góis, parecendo-me evidente que o Mestre conhece a música que debuxa ou pinta ou orienta, independentemente das fontes e modelos utilizados na oficina de pintura e ter à disposição aprendizes ou pares exímios copistas.

3. No tempo de Gregório Lopes: Breve consideração

«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» (RESENDE 1991: 363). E a pintura que nos chegou é certamente uma parte ínfima da que efetivamente existiu, hoje desmembrada e apeda do seu local, apesar dos valiosos contributos nas tentativas de reconstituição retabular dadas à estampa e concretizadas em Exposições Permanentes e Temporárias. As Imagens de Música nas mais de oito dezenas de pinturas retabulares quattrocentistas e quinhentistas levantadas revelaram-se fontes inesgotáveis de informação que me permitiu identificar *in situ*: instrumentos musicais da época e anteriores (organologia); notação musical (paleografia musical); ambientes musicais (espaços); conjuntos vocais e instrumentais como reconhecimento de práticas de uma época; cripto-retratos de músicos; instrumentos portugueses e instrumentos importados; e, referências a estilos musicais, pormenores até agora ignorados ou mal referidos. Do *corpus* de pintura atribuído pela historiografia da arte a Gregório Lopes, sua oficina e parcerias (algumas documentadas), constam nove tábuas com Iconografia Musical: uma *Natividade* (MNAA); uma *Adoração dos Pastores* e um *Jesus no Horto* (MNAA); uma *Virgem com o Menino e Anjos* (MNAA); atribuído aos convencionalmente designados por Mestres de Ferreirim, uma *Natividade* (Mosteiro de Santo António de Ferreirim), uma *Assunção* (Igreja de Nossa Senhora da

Assunção de Sardoura, Castelo de Paiva), outra *Assunção* (Museu da Música); uma *Missa de S. Gregório* (Igreja de S. João Baptista de Tomar); e, uma *Natividade*, outrora no convento masculino franciscano de Santo António da Piedade de Évora (coleção particular) (Fig.3). Qual o percurso desta Natividade antes e após a Extinção das Ordens Religiosas pelo Decreto de 1834? O que nos revelam as Imagens de Música atribuídas a Gregório Lopes? Que fontes e modelos foram utilizados na oficina de pintura para a representação de espécimes musicais? É o que procurarei descortinar abaixo, sumariamente e de acordo com as diretrizes desta publicação.

4. A *Natividade* atribuída a Gregório Lopes, outrora no Convento de Santo António da Piedade de Évora

Da fortuna crítica sobre Gregório Lopes importa referir Mário Tavares Chicó em 1948 (AA.VV. 1948: II, 385); a importante e incontornável obra de Túlio Espanca; o catálogo das obras atribuídas e roteiro da Exposição *Pintura dos Mestres do Sardoal e Abrantes* de 1971, apesar da tábua não ter sido lá exposta; as teses académicas, a primeira de 1973, pese embora nenhuma referir a *Natividade* de Santo António da Piedade de Évora [fig.2 e 3]; e, de 1999, o Seminário Internacional dedicado a este pintor, *Estudo da pintura portuguesa – oficina de Gregório Lopes*, que menciona a tábua outrora no Convento de Santo António da Piedade como *de paradeiro desconhecido*. Com a Extinção das Ordens Religiosas em 1834, o Convento de Santo António foi adquirido por particulares, e a tábua que já deveria ter transitado de outra casa henriquina para ali aparece referida no inventário do Convento das Mercês, entretanto adaptado a Museu de Artes Decorativas, sito na Rua do Raimundo: «Há nesta rua belas casas dos séculos XVII e XVIII, ostentando, nas suas janelas, interessantes ferros forjados; e no n.o 77 existiu o valioso museu particular do nosso falecido amigo Luiz Sangreman Proença, contendo verdadeiras preciosidades. No n.o 98 está instalada a Escola do Grupo de Amadores de Música Eborense, fundada em 11 de Novembro de 1887» (QUEIMADO 1975:82).

Neste referido museu particular de Sangreman Proença esteve outrora a *Natividade* atribuída a Gregório Lopes: «Do templo de Santo António [da Piedade] saíram, em Dezembro de 1938, por almoeda pública, além de outros móveis antigos, uma preciosa tábua da Escola de Pintura Portuguesa de cerca de 1550, representando a Adoração dos Pastores² e atribuída ao pintor Régio Gregório Lopes, que foi adquirida pelo antiquário Luís Sangreman Proença» (ESPAÑCA 1966:133).



Fig. 3. *Natividade*, ca. 1525-1550, Gregório Lopes (atribuído), óleo sobre madeira de carvalho, 2042 x 1540 cm. Coleção particular. Fotografia de Sónia Duarte, 2010.

No entanto, em 1999, e estabelecendo um paralelo entre esta *Natividade* e a homónima de Valverde (hoje no Museu de Évora), Vítor Serrão, discorre: «Gregório Lopes pintou, de seguida, à empresa de Valverde (1525-50), nova versão do modelo. Posto que simplificada de estrutura e pormenores, destinada a outra casa henriquina eborense, o Convento de Santo António da Piedade – o que indica encomenda feita pelo Cardeal-Infante [...] integrada na col. Sangreman Proença,

hoje de paradeiro desconhecido, onde o desenho dos anjos adorantes, por exemplo, é muito similar» (AA. VV. 1999:71).



Figs. 4 e 5. *Natividade* (pormenor de rabeca e arco; pormenor de anjos cantores e livro aberto), ca. 1525- 1550, Gregório Lopes (atribuído), óleo sobre madeira de carvalho, 204 x 154 cm. Coleção particular. Fotografias de Sónia Duarte, 2010.

Gregório Lopes liga-se então a duas casas de frades capuchos henriquinas de Évora: o Convento do Bom Jesus do Valverde, *um retiro dos arcebispos de Évora* (QUEIMADO 1975:146), fundado em 1544 por iniciativa e proteção do Cardeal D. Henrique e o Convento de Santo António da Piedade, junto ao Aqueduto da Água da Prata, fundado em 1576 pelo mesmo mas somente aberto em 1581 na época de D. Teotónio de Bragança (MONFORTE 1751) e que *apesar da condição de pobreza dos frades, ficou magnífico e quase grandioso, com uma grande e linda igreja e todas as demais dependências, formosas e belas.* (QUEIMADO 1975:152). Relativamente ao comitente e proveniência da tábua, a documentação aponta que estava no Convento de Santo António da Piedade, fundado em 1576 e aberto em 1581, ou seja, a obra que aqui tratamos não foi feita originalmente para este convento podendo apenas aventar que se terá tratado de uma doação ou que tenha transitado de outro convento para ali.

5. A iconografia musical na pintura atribuída e documentada de Gregório Lopes

O levantamento nacional de imagens de música na pintura portuguesa e em Portugal que levei a cabo entre 2009 e 2011 e cujos resultados apresentei em 2012 ao Departamento de Musicologia da Universidade Nova de Lisboa (e que prossigo no âmbito do Doutoramento e 2017) permitiu-me ver *in situ* centenas de aspectos musicais nunca referidos e ‘assistir’ à mudança progressiva de gosto que já se vinha delineando desde a década de trinta do séc. XVI em Lopes, ou seja, a fase inicial flamenga até à empreitada de Ferreira e que culmina com pintores como o Mestre de Abrantes ou Francisco de Campos (de gosto especial pela fantasia nos instrumentos musicais impossíveis de alguma vez terem sido tocados) e depois a viragem italiana, visível nas pinturas da Charola do Convento de Cristo (CAETANO 1997). Lopes representa trechos da vida quotidiana como desfiles triunfais, auto-de-fé, cenas de caridade, onde enquadraria pontualmente instrumentos musicais que vê e ouve nos meios relacionados com as capelas privadas da clientela de corte e nobreza abastada, os mesmos que custeiam a música. Para além da música que lhe está próxima, e que se repete nas suas tábua (o duo alaúde e cantor denunciadores de uma prática musical na época; os anjos cantores com livro aberto), utiliza nas oficinas de pintura por onde circula, fontes, modelos e moldes. Alguns exemplos foram já identificados e disseminados pela historiografia da arte⁵.

⁵ Cito o trabalho de Manuel Batoréo relativo à tábua *Apresentação da Virgem no Templo* (Museu Municipal Leonel Trindade) e a ligação à gravura homónima de Israel van Meckenem; ou a presença de poncif no painel *Virgem da Glória* no Museu de Évora 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

As tábuas com música atribuídas a Gregório Lopes são nove. *A Natividade*, 1520-23, proveniente da ermida de Nossa Senhora do Paraíso, hoje no MNAA, obra não documentada que a tradição atribui a Gregório Lopes, e cuja reconstituição conjectural por José Alberto Seabra de Carvalho esteve na ainda fresca Exposição Temporária do MNAA *Primitivos Portugueses (1450-1550)*. *O Século de Nuno Gonçalves*, onde se representa uma gaita-de-foles associada a um pegureiro (terreno); duas charangas e canto associados a anjos (celeste), numa clara separação entre *música alta* e *música baixa*.

Também no MNAA uma *Adoração dos Pastores*, proveniente da Igreja de Santos-o-Novo, ca. 1535-40, onde um dos pegureiros eleva com a mão direita uma flauta, instrumento largamente referido nas fontes literárias portuguesas e próxima da tábua (ou à fonte gravada que serviu de base) a *Adoração dos Magos* de Jan Gossaert dito de Mabuse, que hoje se expõe no The National Gallery. Do mesmo políptico faz ainda parte *Jesus no Horto* (Fig. 6), que apresenta, em segundo plano, um soldado-carrasco a comandar uma multidão com recurso a um instrumento de sinal – um corno – instrumento de elevado volume sonoro, habitualmente representado em cenas como *Cristo a Caminho para o Calvário* (Abrantes, Vila Viçosa, Arouca,...).

Também na Exposição Permanente do MNAA, a *Virgem com o Menino e Anjos* (documentada), 1536-39, proveniente de um conjunto retabular para a Charola do Convento de Cristo e onde se representa novamente o canto e o alaúde e num plano mais recuado um cordofone dedilhado do qual apenas é visível parte do braço – faltando a camada original hoje coberta por *trateggio* por se tratar de uma zona queimada por velas – uma rabeca, outro alaúde instrumento associado a um ambiente cortês e intimista e, uma sanfona, instrumento que no século XV e XVI estava associado a um contexto religioso (Fig. 7), perdendo estatuto a partir da segunda metade de XVI, sendo adquirida por mendigos itinerantes e músicos cegos ambulantes, como nos mostra a iconografia da época, voltando a estar associada aos estratos mais altos no séc. XVIII (DUARTE 2011).

Fontelo, com uma citação da *Melancolia I* e *Filho Pródigo*, ambas de Dürer. Neste trabalho de levantamento da música na pintura encontrei citações de instrumentos musicais dos gravados de Dürer, mas também a circulação de tratados de música impressos em Portugal de Juan Bermudo ou de Mateus de Aranda e de outros tratados de música polifônica de que há referências mas não restam exemplares, como defendi em 2011.



Fig. 6. *Jesus no Horto* (pormenor com corno); Judas dirigindo-se para Getsemani acompanhado de uma multidão e, ao comando, um soldado-carrasco transportando um instrumento de sinal; 1539-41; Gregório Lopes (atrib.), óleo sobre madeira de carvalho; A. 134 x L. 111 cm; MNAA. Fotografia de Sónia Duarte, 2010.

Atribuído aos convencionalmente designados por Mestres de Ferreirim, uma *Natividade*, exposta no Mosteiro de Santo António de Ferreirim (*in situ*), tábua que integrava, antes de um incêndio, um conjunto desmembrado da qual restam apenas oito painéis, e onde se faz representar um pergaminho com notação musical de texto rasurado de que o musicólogo Sampaio Ribeiro apresenta, em 1943, uma proposta de transcrição (DUARTE 2011). Também na Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Sardoura se expõe uma *Assunção* figurando um órgão positivo, canto, três charangas (uma tiple e duas tenores) e uma sacabuxa, quarteto habitual no *corpus* de pintura levantado e nas fontes literárias e representado por Gregório Lopes e Jorge Afonso, entre outros.

Na Exposição Permanente do Museu da Música encontra-se uma *Assunção* muito repintada também atribuída aos Mestres de Ferreirim, proveniente da coleção de pintura de Oberlenningen, onde se representa novamente um alaúde associado ao canto e livro aberto com notação musical imperceptível, uma rabeca, e novamente,

três charangas e uma sacabuxa. Em exames de reflectografia de infravermelhos efetuados a esta pintura, foi possível ver os arrependimentos do pintor nas costilhas do alaúde que seriam mais largas e nas cravelhas que inicialmente seriam três mas (fruto talvez de interpretações ou intervenções posteriores) foi-lhe acrescentada uma quarta que mais não deveria ser que um pormenor do remate zoomórfico da cravelhal. Também atribuído a Gregório Lopes, a *Missa de S. Gregório*, 1538-39, talvez proveniente do desmembrado retábulo da Igreja de S. João Baptista de Tomar, tema bastante recorrente na pintura ocidental para contrastar com as heresias que negavam o dogma da transsubstanciação, mas com a rara representação de um grupo de cantores definindo um espaço e uma prática litúrgica. Por fim, a *Natividade*, datada de ca. 1525-1550, hoje numa coleção particular, em bom estado de conservação, onde se representam aspectos musicais recorrentes na pintura de Lopes: novamente uma rabeca com cravelhal zoomórfico e respetivo arco associada aos pegureiros (terreno) e anjos cantores de livro aberto com vestígios de notação musical (hoje imperceptível). Os motivos musicais repetem-se e estão de acordo com as fontes literárias coetâneas, descritores dos ambientes cortesãos e religiosos coevos.



Fig. 7. *Virgem com Menino e Anjos* (pormenor de anjos músicos em segundo plano: cordofone dedilhado não identificado, rabeca, alaúde e sanfona), 1536-39, Gregório Lopes; A. 125 x L. 167; MNAA, Lisboa. Fotografia de Sónia Duarte.

6. Oficinas luso-espanholas

Seguidamente faremos uma breve achega a pinturas luso-espanholas, umas consensualmente atribuídas, outras menos consensuais mas que importa revelar, olhar e ver melhor e de forma transdisciplinar num ambiente de intercâmbios (DUARTE 2011). Serão apresentadas em forma de ficha de inventário por ordem de temática (mariana, cristológica, escatológica e hagiográfica) e no âmbito da nossa Tese de Mestrado (DUARTE 2011).



Fig. 8. *Adoração dos Pastores*, Francisco de Campos, ca. 1560-65.
Nasher Museum of Art,

Sónia DUARTE, Imágenes de Música en la pintura Quinientista portuguesa y luso-española en Portugal: Fuentes y modelos utilizados en talleres de pintura

Instituição/Proprietário: Nasher Museum of Art, Duke University of Durham, North Caroline

Tema: *Adoração dos Pastores* (Fig. 8)

N.º de Inventário do Objecto: 1979.51.2

Autoria: Francisco de Campos (atrib.)⁶

Produção/Centro de Fabrico: escola luso-flamenga

Datação: ca. 1560-65

Suporte: madeira de nogueira

Técnica: óleo

Dimensões (cm): A. 66,2 x L. 43,2

Estado de Conservação/Data: Bom, 2010.

Proveniência: coleção particular

Fotografia: Nasher Museum of Art, Durham.

Descritores: Retábulo desmembrado constituído por, pelo menos, seis pinturas: *Natividade*, *Calvário*, *Ressurreição*, *Pentecostes*, *Noli me Tangere*, *Assunção e Coroação de Nossa Senhora*.

Aspectos Musicais: rabeca; flauta de tamborileiro e tamboril; livro aberto com notação musical.

Descrição: Tábua de um políptico desmembrado que esteve, até há pouco tempo, atribuído a um desconhecido mestre de oficina espanhola⁷. Está agora atribuído, por Vítor Serrão, a Francisco de Campos. A composição apresenta, em primeiro plano, dois pegureiros em genuflexão que trazem as suas oferendas, um deles prendendo um punhal ao cinto, pormenor que nos remete para o painel homónimo de Santiago do Cacém (cf. ficha de inventário anterior). Ao pé de Maria representam-se livros, símbolos da palavra de Deus, o Verbo encarnado feito Homem, e mais recuados aproximam-se dois pastores que tangem instrumentos musicais: o primeiro um cordofone friccionado e o segundo, um aerofone e um membranofone, um dos raros exemplos de instrumentos de percussão na pintura portuguesa e luso-flamenga anterior a 1580⁸. Este segura na mão esquerda a flauta de tamboril e, na mão direita, uma baqueta, que deixa de percutir, apontando para o Menino. A rabeca

⁶ Agradecemos a Ruth Barach Cox o acesso ao «Examination report and treatment».

⁷ Atribuído por Isabel Mateo Gómez a um mestre anónimo do círculo do pintor toledano Juan Correa de Vivar (ca. 1510-1566); por outro lado Priscilla E. Muller (Hispanic Society of America) atribui o políptico a um mestre espanhol do séc. XVI provavelmente do círculo de Alonso Berruguete; ainda Alonso Pérez Sánchez (Museu do Prado) diz tratar-se de um conjunto de pintura espanhola provavelmente saída de um atelier de Castela, datado por volta de 1550-60; por cá Vitor Serrão atribui ao luso-flamengo Francisco de Campos.

⁸ Voltarão a aparecer instrumentos de percussão pela mão do mesmo pintor no Santuário de Terena, Alandroal.

representada em 2.º plano e de reduzidas dimensões apresenta um estranhíssimo prolongamento do tampo harmônico e braço. Não é possível saber o n.º de cordas mas é visível um cavalete apoiado no tampo e uma abertura vegetalista. Tecnicamente seria impossível tanger este cordofone friccionado com o arco seguro a meio. A encimar a composição, *putti* de corpos rotundos e amaneirados, seguram um livro aberto com caracteres pseudo-epigráficos e notação musical.



Fig. 9. *Adoração dos Pastores* (pormenor). Francisco de Campos, Nasher Museum of Art. Pastores tangem um rabeque e um conjunto de flauta de tamborileiro e tambor, respectivamente.

7. Transcrição e crítica

Trata-se da representação de um livro aberto cuja notação musical mensural é perceptível, embora indecifrável, e o texto musicado pseudo-epigráfico. O livro encontra-se voltado não para o fiel-espectador mas para os *putti* que nele seguram e a partir dele cantam, e um deles marca o tactus. As figuras musicais, ora ligeiramente rombóides, ora de formato redondo, apresentam ainda outras incorrecções, nomeadamente, a posição incerta no pentagrama, o que nos leva a

supor tratar-se de uma interpretação errada da fonte que lhe serviu de base; outra incorrecção está nos *custos* que ou são fantasiosos, ou estão mal repintados (não havendo ligação ao pentagrama seguinte) e as hastes das figuras musicais colocadas ora ante ora depois das figuras musicais, dificultando a tarefa de saber se se tratou de um decalque ou não. Experimentamos esta técnica no detalhe da pintura mas também não obtivemos resultados satisfatórios quanto ao uso de decalque para representar este pormenor da pintura. Seja como for, trata-se de um texto musicado a uma voz apresentando todas as pautas na clave de Dó3, e numa delas há indicação de tempo imperfeito (C). A pauta é colorida a encarnado e apresenta 5 linhas. Também a encarnado estão duas indicações imperceptíveis nos cabeçalhos de cada página. A escrita fantasiosa apresenta uma série de rectângulos *legato* fingindo tratarem-se de palavras, à semelhança da escrita da pintura quinhentista de Jorge Afonso, no Convento de Jesus, em Setúbal.



Fig. 10. *Adoração dos Pastores* (pormenor). Francisco de Campos, Nasher Museum of Art, ca. 1560-65. Livro aberto com notação musical e texto pseudo-epigráfico musicado.



Fig. 11. *Virgem do Leite com Menino e Anjos*,
Mestre desconhecido, MNAA, ca. 1520-35.

Instituição/Proprietário: MNAA

Tema: *Virgem do Leite com Menino e Anjos* (Fig. 11)

N.º de Inventário do Objecto: 850 Pint

Autoria: Mestre desconhecido

Produção/Centro de Fabrico: oficina luso-espanhola?

Datação: ca. 1520-35

Suporte: madeira de carvalho

Técnica: óleo

Dimensões (cm): A. 145 x L. 111,8

Estado de Conservação/Data: Regular, 2010.

Proveniência: convento extinto?

Fotografia: Sónia Duarte, 2010.

Aspectos Musicais: canto; livro aberto com vestígios de notação musical e caracteres.

Descrição: Pintura de boa oficina portuguesa ou luso-espanhola, ainda pouco escrita, apresenta-se bastante repintada e são inúmeros os destacamentos na camada cromática, entretanto, enegrecida. Representa, ao centro, a Virgem de seio nu com o Menino ao colo, ladeada por um quarteto de anjos cantores (para além do duo de anjos que a “coroam” e de outro vestido com rica dalmática transportando uma oferenda e apontando para o Menino). Os quatro anjos cantam a partir de um livro aberto onde é perceptível, na margem esquerda, o termo *tuple* (os destaques que a camada cromática apresenta parece induzir em *tipel*, termo que desconhecemos). Seja como for, o termo *tipre* (ou *tuple*) designa a voz mais aguda de um conjunto polifônico, como o próprio termo indica, a três vozes (e não quatro). Destaque para o cantor do meio que marca, em simultâneo, o *tactus*. A notação musical está inacabada e só um estudo profundo nos poderia mostrar o desenho preparatório e revelar mais detalhes. O pautado é pura invenção ou da própria oficina de pintura ou já fruto de um restauro criativo a avaliar pela notação musical diferenciada. Se no verso da esquerda apresenta um pautado inacabado com cinco linhas paralelas mas não equidistantes e notação musical rebuscada e sem texto, do lado oposto, apresenta apenas uma, duas ou três linhas de desenho livre, onde se colocam figuras musicais ora ligeiramente redondas, ora rombóides.



Figs. 12. *Virgem do Leite com Menino e Anjos* (pormenor). Livro aberto muito repintado e repleto de craquelures com vestígios de notação musical. É visível no canto superior esquerdo a inscrição «TIPEL» ou «TIPLE». Quatro anjos tiples, um deles, ao centro, marcando o tactus.



Fig. 13. *Virgem do Leite e dois Anjos*, ca. 1530-50, Mestre desconhecido, MNAA

Instituição/Proprietário: MNAA

Tema: *Virgem do Leite e dois Anjos* (Fig. 14)

N.º de Inventário do Objecto: 298 Pint

Autoria: Mestre desconhecido

Produção/Centro de Fabrico: escola espanhola (?)

Datação: ca. 1530-1550

Suporte: madeira

Técnica: óleo

Dimensões (mm): A. 2050 x L. 1340

Estado de Conservação/Data: Regular, 2010.

Proveniência: Desconhecida.

Fotografia: Sónia Duarte, 2010.

Descritores: Desconhecido.

Aspectos Musicais: alaúde; charamela; aerofones na decoração.

Descrição: Esta pintura apresenta incontáveis destacamentos na camada cromática que, apesar disso, não escondem a qualidade deste painel. A *Virgo lactans* é uma das múltiplas variantes do culto da Virgem havendo representações desde o séc. III na arte ocidental, e do séc. XIV em diante, na escultura portuguesa. Esta representação relaciona-se com a dupla natureza divina e humana, da Virgem e de Cristo, e apresenta a Virgem entronizada ladeada por dois anjos músicos. O da esquerda tange um alaúde de cinco ordens, caixa de ressonância amendoada, dispondo-se sobre o tampo harmônico nove cordas. Deste instrumento são visíveis as primeiras aduelas e uma abertura circular no tampo harmônico cujo trabalhado foi desaparecendo com a camada cromática. Do lado oposto, praticamente apagado, está um aerofone. Apenas se vê parcialmente o tubo cónico (onde parece figurar um barrillete) terminando em pavilhão largo, devendo tratar-se de uma charamela. A rematar o trono onde se senta a Virgem com o Menino, encontram-se dois *putti* que executam um sopro cada um e que se assemelham a duas trombetas rectas. Este tipo de decoração é frequente na escola espanhola, italiana e flamenga da época como nos comprova a iconografia coetânea.



Fig. 14. *Assunção*, ca. 1560, Mestre desconhecido, Coleção particular.

Instituição/Proprietário: Coleção particular

Tema: *Assunção* (Fig. 15)

N.º de Inventário do Objecto: Desconhecido

Autoria: Mestre desconhecido

Produção/Centro de Fabrico: oficina espanhola (?)

Datação: ca. 1560

Suporte: madeira de carvalho

Técnica: óleo

Dimensões (cm): A. 97 x L. 100,3

Estado de Conservação/Data: Carece restauro, 2011.

Proveniência: Capela privada anexa ao Solar dos Marqueses de Pancas, Alpedrinha.

Fotografia: Rui Sousa e Sónia Duarte, 2011.

Descritores: Pertence a um retábulo constituído por nove painéis, distribuídos em três fiadas⁹: *Santa Catarina entre os Doutores*, *Martírio de Santa Catarina*, *Decapitação de Santa Catarina*, *Disputa de Santa Catarina com os Doutores*; *S. Pedro e S. Paulo*, *Assunção e Coroação da Virgem*, *S. Jerónimo e Santo Agostinho*; *Oração de Cristo no Horto*, *Calvário*, *Ressurreição*.

Aspectos Musicais: duas violas de arco; viola de mão; três charangas; trombeta.

Descrição: O retábulo, actualmente desmembrado e apeado do seu local de origem, permanece numa coleção particular. Os painéis são dedicados a Santa Catarina de Alexandrina e estiveram durante cerca de quatro centenas de anos no altar-mor da Capela de Santa Catarina (também chamada Capela do Leão), em Alpedrinha, local para onde foram realizados. É um dos raros retábulos quinhentistas que nos chegou na íntegra, incluindo a máquina retabular. A capela foi instituída pelo arcebispo D. Martinho da Costa¹⁰ (irmão do Cardeal de Alpedrinha, D. Jorge da Costa) e erguida pelo sobrinho Cristóvão da Costa (sepultado na capela, em 1562, conforme comprova o epitáfio da sepultura), cônego da Sé de Lisboa, após a morte deste. A nebulosa sobre a autoria dos nove painéis continua por dissipar apontando-se várias hipóteses: Manuel Mendes Atanázio atribui os três painéis da fiada do meio (Santa Catarina) a um mestre italiano da primeira metade do séc. XVI e os restantes seis a um mestre português¹¹; Isabel Mateo Gómez a um único pintor, possivelmente de origem espanhola, opinião corroborada por Maria Teresa Desterro¹². Seja como for, o conjunto instrumental da *Assunção*, o único painel do conjunto com iconografia musical, é singular. E é singular por dois motivos, pelo agrupamento instrumental e pela presença de um certo tipo de trombeta que Virdung designa *felttrumet*. Como tivemos oportunidade de clarificar *in situ*, é precisamente neste painel que se verifica mais e maiores destaqueamentos da camada cromática, sobretudo, nos extremos, onde se representam os instrumentos musicais. Relativamente às formas e modelos parece inevitável a comparação desta pintura com as homónimas de Arruda dos Vinhos, do Colégio Militar de Benfica e Freixo de Espada à Cinta, onde as soluções para o instrumentário parecem repetir-se. A composição apresenta, ao centro, a Virgem envolta numa elipse de luz, ladeada de anjos músicos e coroada. O primeiro músico executa uma viola de arco, por intermédio de um arco, apoiado no ombro ou peito, sendo visível a ilharga com enfranque e o cravelhal com seis cravelhas. Acima deste

⁹ Cf. António José Salvado MOTA, *Monografia d'Alpedrinha* (edição fac-similada), Câmara Municipal do Fundão, 2004, pp. 228-243.

¹⁰ Cf. Maria Teresa DESTERRO, «Retábulo pictórico de capela de Santa Catarina de Alpedrinha», in *Artis*, FLUL, n.º 7/8, 2009, pp. 131-144.

¹¹ Manuel Cardoso Mendes ATANÁZIO, «Parecer sobre a capela do Leão de Alpedrinha», ..., 1984.

¹² Maria Teresa DESTERRO, op. cit., 2009, p. 138.

representa-se uma viola de mão, cordofone dedilhado poucas vezes representado na pintura quinhentista em Portugal. Apresenta um cravelhal rectangular do tipo pá, caixa em forma de oito de pequenas dimensões, enfranque e braço estreito. Mais acima, e a finalizar o grupo dos cordofones, representa-se um trio. Um deles executa outra viola de arco mais pequena, enquanto os outros dois seguram um livro aberto e parecem cantar. Do lado oposto representam-se os sopros. Trata-se de um quarteto *habitué* neste assunto iconográfico. No entanto, há uma diferença, pois, representam-se duas charangas tiple e uma tenor (distinguível pela presença da fontanela) e, em vez de uma sacabuxa, figura uma clareta, tal como acontece na pintura homónima de Freixo de Espada à Cinta. Em síntese, este painel apresenta uma divisão clara entre instrumentos de *música baixa* - viola de arco, viola dedilhada e canto – e de *música alta* - quarteto de sopros – no lado oposto. Em suma, a presença de um elemento estranho no quarteto habitual nesta temática homónima remete-nos para um pintor com poucas ligações a Portugal ou com pouca obra por cá. Curiosamente este foi mais um dos painéis expostos nos *Primitivos Portugueses* (1940) que, no entanto, não foi analisado por Mário de Sampaio Ribeiro.



Fig. 15. *Assunção* (pormenor). Cordofones: viola de mão e viola de arco.



Fig. 16. *Assunção*, ca. 1580, Mestre desconhecido, Museu de Arte Sacra de Évora.

Instituição/Proprietário: Museu de Arte Sacra de Évora

Tema: *Assunção* (Fig. 17)

N.º de Inventário do Objecto: Desconhecido

Autoria: Mestre desconhecido

Produção/Centro de Fabrico: oficina luso-espanhola (?)

Datação: ca. 1580

Suporte: madeira

Técnica: óleo

Estado de Conservação/Data: Bom, 2010.

Proveniência: Convento do Calvário, Santo Antão, Évora.

Descritores: Deverá ter sido o painel central de um conjunto maior.

Aspectos Musicais: harpa; alaúde; órgão positivo; canto.

Descrição: Esta pintura pouco escrita pela historiografia de arte encontra-se na Exposição Permanente do Museu de Arte Sacra de Évora, anexo à Sé. Apresenta a Virgem assumpta por um sexteto de anjos e coroada por um *putto*. Em segundo plano, superiormente, representam-se vários aspectos musicais num *sfumato* que os torna quase imperceptíveis, à semelhança do que acontece no *Julgamento das*

Almas do MNAA. Também neste caso os executantes são anjos. Do lado esquerdo, representa-se uma harpa da qual é visível apenas parte da consola e algumas cravelhas e cordas. Ao lado deste, um alaúde com caixa de ressonância piriforme, braço muito estreito, não sendo visível o cravelhal. Ambos seguem por um livro aberto que outro segura. Do lado oposto, representa-se um órgão positivo, sendo visível apenas uma fileira de tubos e as mãos do organista colocadas num manual, que não está visível. Curiosamente, durante as nossas investigações tornou-se evidente a semelhança entre os aspectos musicais representados com os representados numa tábua com o tema *Adoração dos Pastores* da Câmara Municipal do Porto (CMP)¹³, em depósito no Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR). Mostramos abaixo os pormenores da pintura que estamos a analisar e a comparação com a da CMP. Parece certo o uso de fontes secundárias como gravuras dentro de uma oficina de pintura, perdurando de geração para geração.



Figs. 17 e 18 *Assunção* (pormenor): alaúde, harpa e livro aberto; *Adoração dos Pastores* (pormenor), Câmara Municipal do Porto: alaúde, harpa e livro aberto.



Figs. 19 e 20. *Assunção* (pormenor): órgão positivo; *Adoração dos Pastores* (pormenor), Câmara Municipal.

¹³ Trata-se de uma pintura de autoria desconhecida, certamente de escola portuguesa, da 1.^ametade do séc. XVII, a óleo sobre madeira (n.º de inventário C.M.P. 824).



Fig. 21. *Tríptico Santa Catarina, São Cristóvão, Santa Madalena e Santo Antão* (aberto), Bernardo Martorell, séc. XV [1440-1445], MNAA.

Instituição/Proprietário: MNAA

Tema: *Tríptico da Descida da Cruz com Santa Catarina, São Cristóvão, Santa Madalena e Santo Antão* (Fig. 22)

N.º de Inventário do Objecto: 1226 Pint

Autoria: Bernardo Martorell (atrib.)

Produção/Centro de Fabrico: escola espanhola/ oficina de Barcelona-Catalunha

Datação: 1440-1445

Suporte: madeira de choupo

Técnica: têmpera e folha de ouro

Dimensões (mm): A. 730 x L. 860

Estado de Conservação/Data: Regular, 2010.

Proveniência: Desconhecida

Fotografia: José Pessoa, DDF, 2000 (geral); Sónia Duarte, 2010 (pormenores).

Descritores: tríptico

Aspectos Musicais: sineta de mão

Descrição: Com actividade documentada entre 1427 e 1452¹⁴, Bernardo (ou Bernart) Martorell foi um importante Mestre na região da Catalunha. Apesar de referido em documentação coeva, somente uma empreitada lhe é atribuída com certezas. Trata-se do antigo *Retábulo de S. Pedro* da Igreja de Púbol (1437)¹⁵. A composição em forma de pequeno altar portátil sob a forma de tríptico tendo ao centro a *Descida da Cruz* e nos volantes os quatro santos referidos apresenta um modelado delicado, cores subtis e efeitos de luz muito cuidados. Um deles é Santo Antão que parece agitar um idiófone, uma sineta de mão que é, aliás, um dos seus atributos. A sineta era usada para sinalizar determinados momentos importantes da liturgia e distingue-se pelo seu som agudo e brilhante. Por tal, parece a sua representação parecer coadunar-se com o atributo de um santo e, ao mesmo tempo, relacionando-se com um momento importante da liturgia.



Fig. 22. *Tríptico Santa Catarina, São Cristóvão, Santa Madalena e Santo Antão* (pormenor). Santo Antão agitando uma sineta na mão esquerda.

¹⁴ Há registo de ter falecido entre os dias 13 e 23 de Dezembro de 1452. Para além da tua pintura dedicou-se à iluminura, vitral, escultura e têxteis (bandeiras, tapeçaria).

¹⁵ das tábuas que pertenceram ao antigo *Retábulo-mor da Igreja de S. Jorge* na Catalunha e que agora se acha dividido entre o Chicago Art Institute e o Musée du Louvre, é-lhe também o antigo *Retábulo de S. Pedro* da Igreja de Púbol, 1437 (hoje no Museu d'Art, Girona) o único atribuído com segurança ao Mestre, ou painéis de S. María del Mar, Barcelona, ca. 1435-47 (praticamente destruídos durante a Guerra Civil de 1936), entre outras que incluíam famílias nobres e comitentes eclesiásticos de Barcelona e Lleida.

6. Considerações finais

Após um demorado trabalho de pesquisa em arquivo, de contactos com museus e leiloeiras, e de um diálogo aberto com historiadores de arte, conservadores-restauradores, inventário artístico e colecionadores, tentei revelar, tanto quanto me foi possível, o percurso espinhoso da Iconografia Musical em Portugal. Quando em finais de 2009 iniciei a empreitada de levantamento de imagens de música na pintura portuguesa e o levantamento sumário noutras manifestações artísticas (pintura mural, cerâmica, vidro, escultura, tapeçaria, mobiliário, iluminura), o inventário de pintura sobre madeira não ia além das trinta tábuas, findo a primeira etapa já eram mais de uma centena. Decorrido este tempo continua por aparecer uma *Anunciação* com aspetos musicais vendida a um particular de Lisboa na década de oitenta do século XX; apareceu recentemente, também em leilão, uma pintura atribuída a Francisco de Holanda figurando o Rei David com uma harpa, idêntica às de Lopes; outras poderão estar por aparecer. Entretanto, reapareceu em novembro de 2010 a *Natividade* atribuída a Gregório Lopes que transitou de uma coleção particular, igreja ou convento desconhecido, para o Convento de Santo António da Piedade, e daí para o Museu de Artes Decorativas de Évora, acompanhada que foi pela voragem do tempo que incluiu o Decreto da autoria de Joaquim António de Aguiar, onde se determina a imediata extinção de todos os conventos, mosteiros, colégios, hospícios, e quaisquer outras casas das ordens religiosas regulares, e a incorporação dos seus bens na Fazenda Nacional, numa altura em que *o país não estava preparado, estrutural e culturalmente* (SILVA 1997). Foi depois vendida *em Dezembro de 1938, por almoeda pública* a um colecionador particular eborense e a partir daí tido como de paradeiro desconhecido. Resistiu à voragem humana e do tempo, à iconoclastia maquilhada de que muitas pinturas foram votadas, e está hoje em sítio digno. Caberá aos proprietários desta coleção, como aos de outras coleções, decidir que se dissemine ou não o seu paradeiro.

Assim, grosso modo, os aspectos musicais mais representados na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI são, respectivamente, as charangas tiple e as tenor; o canto, associado aos livros de notação musical perceptível e imperceptível romboidal e mensural; o alaúde; a harpa; a sacabuxa; as violas-dagamba; a trombeta; as gaitas-de-foles; contando-se ainda outros menos representados como a flauta de tamborileiro e tamboril; a viola-de-mão; a viola-de-arco; a rabeca; o órgão positivo; o órgão portativo; o corno; ou as cornetas (sobretudo, a corneta muda). Os intérpretes que os tangem são de dez tipos. A ordem numérica decrescente é a seguinte: anjos cantores e instrumentistas; pegureiros; soldados-carrascos; Rei David; moços de coro e cantores; menestréis; segréis (acompanhados de jograis); e, o Diabo-Mor. Os anjos músicos tangem instrumentos de *música baixa* e de *música alta*, e os pegureiros, repetidamente, flautas, rabecas, ou o conjunto flauta de tamborileiro e tamboril, e gaitas-de-foles,

instrumentos de elevado volume sonoro (com exceção da flauta e da rabeca) associados a um ambiente rural, bucólico e aprazível campestre mas também a bordo das navegações portuguesas e largamente referidos na literatura coetânea.

Nas primeiras décadas do século 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 iconografia musical na pintura portuguesa 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. A pintura, certamente uma parte ínfima da que efetivamente existiu, teve como comitentes os seguintes agentes:

- 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 pinturas ou que encomenda para adornar os seus oratórios ou capelas privadas ou as oferece a conventos locais e igrejas sob a sua alcada (Góis, Vila Viçosa, Madeira...);

- 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*.

Por fim, fica claro que as relações de trabalho entre estes criados e artesãos eram próximas, já as origens, a educação e a formação parecem distantes. As possibilidades de alguns destes pintores terem adquirido conhecimentos musicais parecem-me remotas e proibitivas face à sua condição de *servil mecânico* [SERRÃO 1983] ainda, por cima, se atentarmos a que os próprios clérigos nos séculos XV e XVI tinham ao dispor uma formação muito débil em termos musicais práticos. No entanto, estes conheciam o trabalho uns dos outros e, por tal, parece-me bastante claro que o pintor - Mestre, oficial ou o aprendiz – vê e ouve (mas não conhece) o instrumento que representa na tábua, podendo recorrer a várias fontes de citação, modelo ou molde como: gravados avulsos e incunábulos; *de visu* mais ou menos fidelizadas (instrumento real); debuxo e outras manifestações coevas e anteriores (pintura mural, iluminura, ourivesaria, têxteis, mobiliário, estuques, escultura); composições religiosas e tratados de música; invenção ou baseados numa arqueologia mal entendida; memória; derivações de modelos; e, como ficou

comprovado nalguns estudos multidisciplinares dados à estampa, a presença de estreizado ou *poncif*, um método de decalque que se observou através de exames de reflectografia de infra-vermelhos nalgumas tábuas coetâneas de Vasco Fernandes ou no círculo de Gerard David nas pinturas Sé de Évora.

* * *

Bibliografia

- AA. VV. – *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes*. Actas [do] Seminário Internacional Estudo da Pintura portuguesa – Oficina de Gregório Lopes. Lisboa: Instituto José_{SEP} de Figueiredo, 1999.
- AA. VV., *História da Arte em Portugal*. Vol. II. Porto: Portucalense Editora, 1948.
- AA. VV., *Temas Musicais nas obras de arte do Museu Nacional de Arte Antiga*. Catálogo da Exposição. Lisboa: MNAA, 1962.
- ALEGRIA, José Augusto, *O colégio dos moços do coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997.
- ALMEIDA, Claudino de, *Ruas de Évora. Subsídios para a explicação dos seus nomes*. Évora: Gráfica Eborense, 1934.
- CAETANO, Joaquim Oliveira, «Gregório Lopes – Pintor régio_{SEP} e cavaleiro da ordem de Santiago. Algumas reflexões sobre_{SEP} 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_{SEP} do II Encontro sobre Ordens Militares*. Vol. I, Isabel Cristina Fernandes e Paulo Pacheco (coord.). Lisboa: Ed. Colibri/Câmara Municipal de Palmela, Lisboa, 1997 p. 73-92.
- CARVALHO, José Alberto Seabra , *Gregório Lopes*. Lisboa: Inapa, Lisboa, 1999.
- DUARTE, Sónia Maria da Silva, *O Contributo da Iconografia Musical na Pintura Quinhentista Portuguesa, Luso-Flamenga_{SEP} e Flamenga em Portugal para o Reconhecimento de Práticas Musicais da Época: Fontes e Modelos Utilizados nas Oficinas_{SEP} de Pintura*. Dissertação de Mestrado em Musicologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2011 [policopiada].
- ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*. Évora. 2 vols. Lisboa: Academia de Belas-Artes, 1966.
- MONFORTE, Frei Manuel, *Chronica da Província da Piedade*. 2.a edição, [s.l.]: ed. Officina de Miguel Manescal da Costa, 1751.
- QUEIMADO, José Manuel, *Alentejo Glorioso. Évora, Suas Ruas e Conventos: uma achega para a história de Évora*. [prefácio de Túlio Espanca]. [s.l.]: Edição de Autor, 1975.
- RESENDE, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea_{SEP}* [ed. fac-similada da edição de 1798]. Prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão. Lisboa: Imprensa

Sónia DUARTE, *Imágenes de Música en la pintura Quinientista portuguesa y luso-española en Portugal: Fuentes y modelos utilizados en talleres de pintura*

- Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- SERRÃO, Vítor e ALVES, Maria Luísa, *Estudo da Pintura Portuguesa. A Oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: S. ed., 1999.
- SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- SILVA, António Martins, *Nacionalizações e privatizações [1945-1990] em Portugal: a desamortização oitocentista*. Coimbra: Coimbra Editora, 1997.
- VITERBO, Sousa, *Notícia de alguns Pintores Portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exercearam a sua arte em Portugal*. Lisboa: Tip. Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1903-1906.