

ICONOGRAFIA MUSICAL

Autores de Países Ibero- Americanos e Caraíbas



Núcleo de Iconografia Musical (NIM)

CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL (CESEM)

FCSH - UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

EDITOR

Luzia Rocha

COLABORAÇÕES

Elena Le Barbier, *Universidad de Oviedo*, Espanha

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

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

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

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

Maurício Molina, *Conservatorio de Girona*, Espanha

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

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

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

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

CESEM, FCSH - Universidade Nova de Lisboa

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

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

Prefácio

Mário Vieira de Carvalho

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

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

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

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

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

humanas. As suas componentes materiais e simbólicas, os seus suportes, as suas formas de circulação ou receção – privilegiando ora o “valor de culto”, ora o “valor de exposição”, ora o “valor de uso”, ora o “valor de troca” – transformam-nas, por sua vez, enquanto imagens, em protagonistas de sistemas de comunicação simbólica que importa investigar na sua função, na sua genealogia ou nas suas fontes (à maneira exaustiva de Aby Warburg), ou nas suas relações com contextos, tradições, processos interculturais, dinâmicas políticas ou de poder, questões de género e, é claro, também na sua “linguagem estética” (para citar apenas exemplos de um leque dir-se-ia inesgotável de possibilidades oferecidas à nossa interpelação).

Os ensaios reunidos nesta publicação são bem demonstrativos dessas múltiplas linhas de pesquisa de iconografia musical que iluminam diferentes estratégias, quer da comunicação musical, quer da sua representação em imagem, quer dos projetos artísticos ou estéticos envolvidos nos objetos analisados.

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

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

Mário Vieira de Carvalho

Janeiro de 2015

ICONOGRAFIA MUSICAL

Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas

ÍNDICE

Elena Le Barbier Ramos: *De lo Literario a lo Visual : Función de la Música en la Edad Media* [7-26]

Isabel Porto Nogueira: *A Construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto* [27-43]

Luís Correia de Sousa: *A Evocação da Música e reinvenção da Antiguidade em “O Sonho de Poliphili”* [44-68]

Luzia Aurora Rocha: *Representações de Música em Azulejos de Figura Avulsa: práticas musicais plasmas em pequenos suportes* [69-89]

María Carolina Rodríguez Tabata: *La Iconografía Musical en la Historiografía Musical Venezolana (Período Colonial)* [90-109]

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

Ruth Piquer Sanclemente & Alfredo Piquer Garzón: *Litografía y Música: Henri Fanton Latour* [135-155]

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

Verónica Elvira Fernández Díaz: *Elementos para el estudio de la iconografía musical en el Puerto Príncipe del siglo XIX* [180-207]

De lo Literario a lo Visual : Función de la Música en la Edad Media

por

Elena Le Barbier Ramos

Universidad de Oviedo, Espanha

lemaria@uniovi.es

En el presente artículo se analizan algunas de las principales fuentes literarias que sirvieron de inspiración a los artistas medievales para la realización de sus diferentes programas iconográficos, en los que la música juega un importante papel. La principal será la Biblia, también las homilias y sermones que siguen las directrices de los Padres de la Iglesia, así como los diferentes Bestiarios, serán fuentes imprescindibles para ellos. Asimismo se realizará una interpretación iconológica de esos programas, con el fin de conocer un poco mejor el papel que jugó la música en la sociedad medieval.

Palabras clave: Iconografía Musical, Edad Media, Juglares, Vicios, Biblia.

This article will explore some of the major literary sources that inspired the medieval artists to perform different iconographic programs in which music plays an important role. The principal will be the Bible, also the homilies and sermons that follow the guidelines of the Fathers of the Church. One iconologic interpretation of these programs will also be conducted, in order to know a little better the role music played in medieval society.

Keywords: Musical Iconography, Middle Ages, Minstrels, Vices, Bible.

La imagen musical esculpida en las iglesias y catedrales cobró especial relevancia en la sociedad medieval, ya que uno de los fines esenciales de este arte era de carácter pedagógico y fundamentalmente doctrinal. Por ello será frecuente la representación de los vicios como la lujuria, la avaricia o la gula, extraídos de la Biblia o de los escritos de los Padres de la Iglesia, en los que la música juega un importante papel; igualmente se representan a menudo los distintos animales, cuya fuente principal fueron los Bestiarios de la época. No debemos olvidar los grabados o ilustraciones con iconografía musical inspirados frecuentemente en los textos bíblicos como los representados en los Salterios o en los diferentes Beatos.

La Biblia como fuente de inspiración

La música ya está presente en el Antiguo Testamento, la Biblia se convierte así en una de las principales fuentes de inspiración de los artistas plásticos. En el Génesis se narra la descendencia de Caín (4, 17-23) en la que aparece el personaje de Yubal (también lo podemos encontrar como Jubal o Tubal), hijo de Lamek y descendiente directo de Caín, asociado con los instrumentos musicales; a menudo se le representa con el yunque o con pequeñas campanas, en claro paralelismo con la figura de Pitágoras.



Fig.1 - *Jubal Cain encuentra los acordes de la Música*, Manuscrito de Martín Le Franc *Le Champion des dames*, Arras, 1451.

Sin embargo, si realmente hay un personaje que inspiró a los artistas de todas las épocas, ese fue indiscutiblemente el Rey David, tanto en los libros religiosos como en la escultura medie-

val, sus representaciones son innumerables. Una de las principales fuentes la encontramos en el primer libro de Samuel (16, 14-23), donde se narra la entrada del joven David al servicio del rey Saúl con la misión de tañer el arpa cada vez que el monarca se encontrara melancólico. Este episodio tiene gran importancia para la iconografía musical y será una escena muy representada en el arte de todas las épocas, simbolizando la acción beneficiosa de la música que alivia el alma. El rey David también puede ser representado como creador de los Salmos. El Salterio fue en la Edad Media el libro más popular, el más leído y el más comentado del Antiguo Testamento. Si se ha atribuido al rey David la creación del salterio, es porque tenía la reputación de poeta músico. En realidad, según algunos especialistas como Reau [1], es una obra colectiva, siendo la mayor parte de los autores muy posteriores al reinado de David. En un comentario que se hizo de este libro en el siglo VIII titulado *Origo Psalmorum*, se cuenta como el rey David escogió cuatro hombres de la tribu de Leví para ayudarle a escribir el Salterio. Estos cuatro hombres, Asaph, Ethan, Heman y Jeduthan, (precisamente los mismos que habían acompañado con su música al traslado del arca de la Alianza), son normalmente representados con instrumentos musicales. Se ha querido ver así la prefiguración de Cristo entre los cuatro evangelistas.



Fig. 2 - *Rey David y músicos*. Biblia de Carlos el Calvo, Manuscrito s.IX

De los ciento cincuenta salmos, hay algunos que por su contenido son representados siempre con música, caso del salmo 80: *Saltad de júbilo en honor de Dios*; aquí David suele estar representado tocando un conjunto de campanas, el arpa o bien danzando delante del arca de la alianza. También el salmo 97: *Cantad al Señor un canto nuevo*, y sobre todo el último salmo, el 150: *Alabad al Señor, alabadlo al clamor de la trompeta, loadlo a son de cítara y salterio*, en el que se representan todo tipo de instrumentos.

Los siete salmos penitenciales forman un grupo aparte y aparecen frecuentemente en otros libros de oración como los Libros de Horas. En este caso encontramos al rey David *extramuros*, a las afueras de una ciudad, representado de rodillas y generalmente sin corona, implorando la misericordia de Dios por los pecados que ha cometido en los últimos años de su vida (recordemos que incluso mandó matar al marido de Betsabé); en esta iconografía el arpa suele estar apoyada en el suelo, entendiéndose así que David se desprende de todos sus bienes materiales (corona y arpa) y busca consuelo únicamente en la oración; iconografía muy utilizada en los libros religiosos de la edad moderna [2].



Fig. 3 - *Rey David penitente*, *Breviarium secundum usum sanctae ecclesiae ovetensis*, Agustín de Paz, Oviedo, 1556 (fot. autora).

Por otro lado, el libro del Apocalipsis que contiene el Nuevo Testamento es también una importantísima fuente de inspiración en el arte medieval, ya que fue además lectura obligada a partir del Concilio de Toledo en el 633. En la visión apocalíptica que tuvo el apóstol San Juan se anuncia la segunda Parusía, es decir, la venida de Cristo al final de los tiempos; alberga significados múltiples y variados, aunque la principal idea es la del Juicio Final y la resurrección de los muertos, de ahí que este tema sea muy representado en los sarcófagos y en los tímpanos y arquivoltas de las iglesias o catedrales como exaltación de la Iglesia triunfante; citemos como ejemplo la catedral de León, donde los elegidos escuchan la “música celestial” a través de los sonidos del órgano positivo que tañe el ángel.



Fig. 4 - *Juicio Final*, Catedral de León, Fachada Occidental, s. XIII (fot. autora).

También podemos encontrar en numerosas portadas de iglesias y catedrales de la época la representación de los 24 ancianos del Apocalipsis tañendo diferentes instrumentos musicales, en general como parte integrante del programa iconográfico del Juicio Final, como ejemplo el conocido Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela



Fig. 5 - *Ancianos del Apocalipsis*, Pórtico de la Gloria, Santiago de Compostela, s. XII.

En este momento la figura del anciano se convierte en músico, al existir una relación directa con el instrumento y por ello puede estar afinando o interpretando música. Paralelamente a este proceso de secularización y “realismo” del tema, se aprecia igualmente una evolución organológica [3]. La denominación bíblica de la palabra “cítara” referida al término genérico de “cordófono”, ha sido tradicionalmente identificada en las imágenes como arpas, salterios, fidulas, gigas o laúdes. En la etapa del gótico se produce una mayor ampliación del término, unido a la actitud de mayor naturalismo con la que los maestros inundan sus obras. De este modo, las representaciones de instrumentos se enriquecen en su tipología, apareciendo ya todas las familias instrumentales (aerófonos, membranófonos e idiófonos), como en la catedral de León, Burgos, Sasamón, Toro etc.

Estas visiones apocalípticas que tuvo San Juan han sido muy representadas también en los Beatos, libros que contienen el Apocalipsis más un comentario del mismo, realizado en primer lugar por el monje Beato en el siglo VIII para calmar la inquietud espiritual de los creyentes, preocupados por el “cercano” fin del mundo y el juicio final. A partir de esa fecha se copiaron múltiples ejemplares de este libro original, que incluyen no sólo el texto sino variadas miniaturas que lo acompañan, siendo la época de su mayor esplendor entre los siglos X y XI.

Se conservan alrededor de una treintena de Beatos, muchos de ellos ilustrados con iconografía musical [4]. Por un lado las escenas con imágenes de los ángeles tocando las trompetas o tubas con un claro sentido apocalíptico; se trata de ilustrar el comentario de las siete plagas divinas que por medio de este terrorífico sonido asustan, amenazan e intimidan a la humanidad. Aquí la tuba es utilizada de modo simbólico y evocador, es el instrumento del cual se vale

la Divinidad para hacer prevalecer el Bien sobre el Mal. Es el poder del sonido el que desencadena estas plagas que asolarán a la humanidad. Como ejemplo la imagen del Beato de Fernando I, copiado en 1047 por Facundo para los reyes Fernando I y doña Sancha, que ilustra el poder del sonido de la segunda trompeta apocalíptica por la que, según el relato bíblico caerá sobre el mar una montaña de fuego y se volverá sangre la tercera parte del mar y morirá la tercera parte de las criaturas que lo habitan y quedarán destruidos la tercera parte de los navíos que navegan sobre sus aguas.



Fig. 6 - *Beato de Fernando I*, Biblioteca Nacional de Madrid, 1047.

En contraste con lo anterior, la representación de la música en sentido menos aterrador viene dada por las ilustraciones que representan la corte de los justos o ancianos que proclaman la grandeza del Señor. Son escenas de beatitud, de aclamación y de adoración, y esto se ve reflejado en las imágenes. Tanto en la adoración del Cordero en el monte Sión como en la adoración del Cordero y los cuatro Vivientes, la música representa el sentido de bondad, de agradecimiento y glorificación, en definitiva la música aquí plasmada por mediación de los diferentes instrumentos cordófonos que traducen el término bíblico cítara, representa el sentido del Bien en toda su acepción. Como ejemplo esta miniatura del Beato de Fernando I, en la que los elegidos tañen el modelo de laúd de largo mástil.



Fig. 7 - *Beato de Fernando I*, Biblioteca Nacional de Madrid, 1047.

Por otro lado, en algunos Beatos se incorporan también ilustraciones del libro de Daniel [5] entre las que destaca la referente a la adoración de la estatua de Nabucodonosor (3, 1-8). Este rey mandó construir una estatua de oro y envió a sus emisarios a decir que todos los pueblos tenían que postrarse ante la imagen y adorarla *en el momento en que oigáis el cuerno, el pífano, la cítara, la sambuca, el salterio, la zampoña y toda clase de música os postrareis y adorareis la estatua de oro que ha erigido el rey Nabucodonosor*. Todos lo hicieron excepto tres hebreos que fueron enviados al fuego, sin embargo Dios les salvó de esta muerte segura, consiguiendo así que el mismo rey se convirtiera. Como ejemplo el folio 199 del Beato de Valladolid, copiado en el 970 por Oveco, que fue también el iluminador, en el monasterio de Valcavado (zona oriental de la monarquía leonesa), actualmente ubicado en la Biblioteca de la Universidad de Valladolid.



Fig. 8 - *Beato de Valcavado*, Biblioteca Universitaria de Valladolid, 970.

Otras fuentes literarias

Además de la Biblia, los diferentes escritos de los Padres de la Iglesia, recogidos en la *Patrística Griega o Latina*, fueron fuente importante de inspiración para los artistas medievales, que reproducían en unos programas iconográficos con clara intención didáctico-moralizante para toda la sociedad, mayoritariamente iletrada. Muchas iglesias de esta época se convierten en un verdadero “escaparate” de los problemas y experiencias de la vida cotidiana de una comunidad. Es frecuente encontrar en ellas representación de sus trabajos, su organización social, su religiosidad, sus festividades y folklore, sus vicios y virtudes, así como la plasmación de diversos animales, tanto domésticos como salvajes que formaban parte de sus vidas, casi siempre con una finalidad moral.

Para la sociedad medieval el camino entre los hombres y Dios estaba lleno de obstáculos y de falsos senderos, que podían desembocar en el tan temido infierno. Por ello los cristianos debían luchar con todas sus fuerzas contra el mal. El principal objetivo en este mundo era evitar el pecado en sus distintas modalidades, los diferentes vicios se presentaban como una barrera entre los hombres y Dios. Hay una total desconfianza en el ser humano, al que se considera proclive al pecado, por ello se le recuerda que peca constantemente y que esto le traerá su perdición. Es un lenguaje visual claramente negativo, que persigue más la recriminación del vicio que la exaltación de la virtud.

La representación de estos vicios o pecados, a los que se hace alusión en la *Patrística* y a los que en numerosas ocasiones acompaña la música, se pueden encontrar en la plástica medie-

val de manera simbólica asociada a un animal en concreto, inspirados principalmente en los textos de los Bestiarios, fuente esencial igualmente para los artistas medievales. Las distintas versiones de estos libros, las colecciones de homilías y sermones, las narraciones de viajes y la diversa literatura avalan la hipótesis del simbolismo de los animales a la vez que demuestran la polivalencia de los mismos.

En la mayoría de los casos cada animal según los bestiarios, se puede adscribir moralmente al lado del bien o del mal, reconociéndose en ellos unas virtudes o unos defectos que le convierten en símbolo muy concreto de alguien o de algo, aunque naturalmente, teniendo siempre presente el contexto general y su ubicación. Así por ejemplo con la imagen de las sirenas, los diversos bestiarios coinciden en considerarlas como seres malignos que con su música o su canto fascinan y seducen a los hombres para llevarlos a la perdición. Son por tanto símbolo del mal, del demonio, de los falsos profetas, de la hipocresía y lo engañoso [6]. También representan la lujuria y la seducción de los placeres terrenales y frecuentemente se las asocia en la iconografía medieval con músicos, bailarinas y acróbatas. Normalmente indican el camino fácil del pecador y representan por ello las almas de los condenados al infierno. Estos seres, que a menudo se les representa con un instrumento musical, no sólo aparecen en la escultura o pintura sino también en tejidos, cerámicas, joyas y marfiles [7].



Fig. 9- *Neptuno rodeado de sirenas y peces tocando instrumentos musicales*, Robinet Testard, Manuscrito *Les Échecs amoureux*, s.XV.

Un animal muy recurrente en la iconografía románica es el macho cabrío, simbolizando claramente el mal y lo demoníaco. En el arte cristiano simboliza a los condenados en el Juicio Final, siguiendo el pasaje de San Mateo (25, 31) en el que se relata cómo Cristo separa a creyentes e incrédulos, según el pastor separa a las ovejas de las cabras; al mismo tiempo también es símbolo de la lujuria, al igual que en la cultura clásica. La mayor parte de las representaciones de este animal se encuentran en las iglesias rurales y representa al mismo demonio.



Fig. 10 - *Canecillo de la iglesia de San Pedro de Cervatos en Cantabria, s.XII* (fot. autora).

Otro animal bastante representado es el cerdo, símbolo fundamentalmente de la gula, la lujuria y la pereza. Normalmente se ubica junto a cabezas demoníacas o como alegoría de la lujuria al lado de parejas impúdicas. También la liebre, como símbolo de sexualidad y expresión de lujuria, en el Deuteronomio y el Levítico incluida entre los animales impuros; curiosamente muchos de los disfraces utilizados por acróbatas que acompañan a los juglares, son de este animal. Los batracios, que aparecen en muchas ocasiones en los canecillos de las iglesias románicas rurales, simbolizan igualmente la lujuria. También el oso representa las fuerzas negativas y es símbolo de glotonería. Y por supuesto la serpiente, imagen del mal por sí misma. Como ejemplo la iglesia románica de San Cipriano de Bolmir al sur de la provincia de Cantabria donde se representan las serpientes junto con el oso y la liebre.



Fig. 11- *Iglesia de San Cipriano en Bolmir, Cantabria, s.XII* (fot. autora).

La mayoría de estos animales anteriormente citados están ubicados junto a juglares músicos y acróbatas, formando un único programa iconográfico, donde el baile, la fiesta, la música y la bebida llevará a los hombres irremediabilmente hacia el mal, hacia el pecado, y en consecuencia al infierno, como explicaremos con más detalle en el siguiente apartado.

Además de la representación de los vicios por medio de los animales, también podemos encontrar otras imágenes mucho más explícitas, donde la figura humana es la protagonista. Uno de los vicios más representados es el de la lujuria, que junto con el de la avaricia son los pecados más recriminados por la moral cristiana en la edad media [8]. Ambos vicios se identificaban con la incipiente burguesía, que implicaba nuevos patrones de conducta y nuevos objetivos que apartaban a los hombres de la guía fundamental de la Iglesia.

Una imagen muy utilizada para representar el pecado de la lujuria es la de la mujer de las serpientes [9]. Hay en esta imagen de la mujer atormentada en su pecho por serpientes un deseo de culpabilizarla del pecado. Se recupera así la tradición que ve en el sexo femenino (Eva, Dalila, Salomé...) el origen de todos los males. La tradicional literatura monástica presentaba frecuentemente a la mujer bajo una forma seductora o como un obstáculo para la santidad.



Fig. 12 - *Iglesia de Santa María en Sangüesa, Navarra, s.XII.*

El pecado de la avaricia en cambio, suele representarse mediante una figura humana con una bolsa de dinero colgada de su cuello, causa de su pecado y por tanto de su tortura, generalmente mediante serpientes y demonios. Una fuente la encontramos en el libro de Job, 20, donde está escrito: *Vomita las riquezas que engulló, Dios se las arranca de su vientre. Veneno de áspides chupaba, lengua de víbora le mata.* También en los escritos de San Pablo, donde describe a los usureros en el infierno, sumergidos en un río donde son devorados por serpientes. Como ejemplo una imagen del Beato de San Andrés de Arroyo, en la escena del infierno donde el castigo del avaro ocupa una posición central, evidenciando que en aquel momento se le consideraba el peor de los vicios.



Fig. 13 - *Beato de San Andrés de Arroyo*, Biblioteca Nacional de París, s.XIII (Juicio Final, detalle).

También el pecado de la gula era frecuentemente representado y además en muchas ocasiones iba acompañado de imágenes musicales. Si entendemos por “gula” el desenfreno en la comida y sobre todo en la bebida lo que conduce a la embriaguez, situación denostada en esa época, no nos extraña que en el románico popular donde la fiesta estaba muy presente, este pecado sea uno de los elegidos por los artistas plásticos en sus representaciones. Ya San Pablo en la carta a los Efesios (4, 18) dice: *No queráis embriagaros de vino, en el cual hay lujuria.* Y San Isidoro en las Etimologías habla así del vicio de la bebida: *Los jóvenes deben huir del vino como de un veneno, no sea que por el calor de su juventud beban y perezcan* y del vicio de comer: *la voracidad inmoderada es un vicio y por tanto para no pecar, sólo se ha de comer lo que baste al sustento y necesite la naturaleza.*

La imagen de un hombre cargando con un tonel o más aún vaciándolo directamente en su boca, no es una simple alegoría, sino la evidente constatación de un hecho frecuente en la vida cotidiana de la época, relacionada con la fiesta y por ende con la música, como vemos en esta imagen de Cervatos, en la provincia de Cantabria. Es en este contexto festivo en el que también se encuentran representadas cabezas demoníacas alusivas al infierno que les espera a los pecadores que siguen estas costumbres populares. En la imagen se puede observar que al

lado de la “inocente” fiesta popular en la que el juglar hace sonar la fidula mientras un hombre bebe directamente del barril, justamente a su lado tenemos la figura del demonio, en esta ocasión representado por medio de la cabra [10].



Fig. 14 - *Canecillos de la iglesia de San Pedro de Cervatos, Cantabria, s. XII (fot. autora).*

No muy lejos de estas imágenes de fiesta y pecado, se encuentra generalmente la figura del clérigo, estamento social más alto dentro del conjunto de la población, representado especialmente en el ámbito rural, donde sin duda adquiere un significado muy específico: el clero cumple su papel social, orar por el pueblo y defender a la sociedad espiritualmente del peligro omnipresente del mal. Así, encontramos muchos ejemplos en los que estos clérigos están situados dentro de conjuntos con presencia de cabezas demoníacas o símbolos de vicios alusivos al pecado, como en la iglesia de Santa María de Narzana, al lado del simio y en ocasiones ubicados cerca de los músicos, como en la iglesia de San Esteban de Aramil, en ambos casos intercediendo por los pecadores.



Fig. 15- *Canecillos del ábside de la iglesia de Santa María de Narzana en Asturias, s.XII.*



Fig.- 16- *Canecillos del ábside de la iglesia de San Esteban de Aramil, Asturias, s.XII* (fot. autora).

Representación de los músicos en la escultura medieval

Habitualmente encontramos representaciones escultóricas de juglares que tañen un instrumento musical, muy a menudo en una escena donde los acróbatas y saltimbanquis, a veces disfrazados, muestran al público sus habilidades; no es raro tampoco encontrarnos en el mismo programa iconográfico una escena de danza en la que la mujer es la protagonista, como en Uncastillo o en Biota, ambas en Aragón [11].



Fig. 17.- *Capitel con Música y Danzarina en la iglesia de San Miguel de Biota en Aragón, s.XII.*

En la mayoría de las representaciones estas escenas musicales aparecen con connotaciones negativas. La condena tajante de la Iglesia hacia esta actividad lúdica y al tiempo profesional

queda patente en numerosos documentos escritos y visuales. Ya en el siglo II Hipólito en su comentario al libro de Daniel, alude a los tres hebreos en el horno y subraya que habían rechazado la voluptuosidad de la música: *vencedores del diablo, aquellos que no se habían dejado seducir por la música, ni seducir por la voluptuosidad de los instrumentos* [12].

No debemos olvidar que en esta época, el término juglar es aplicado frecuentemente a alguien “peligroso o indeseable”. El apelativo de “inútiles” con el que son tratados en muchas ocasiones les hace quedar fuera de la sociedad. De los saltimbanquis se puede decir algo parecido, fueron acusados en su época de procacidad y desvergüenza y representan para la mentalidad oficial, la inversión del orden y los valores establecidos y en este sentido se convierten en una de las figuras más adecuadas a la expresión del “carnaval popular”. Estos personajes casi siempre se representan con la cabeza hacia abajo, bien sea porque andan con las manos o porque ejecutan una voltereta hacia atrás. Los movimientos corporales del acróbata expresan la rotación, la inversión, la permutación en definitiva de lo superior por lo inferior; es decir, que refuerzan la idea básica del pecado original a partir de la cual se produce esta alteración por la que la vida y la felicidad paradisíacas se convierten en sufrimiento en la tierra.

Igualmente son condenados en el Penitencial mozárabe de Silos con estas palabras: *No conviene que los cristianos vayan a las bodas a bailar o a danzar...Los que realizan posturas femeninas en las danzas y hacen figuras monstruosas y perniciosas y el arco públicamente* (refiriéndose a la figura que realiza el acróbata) *y ejercitan otras cosas semejantes, hagan penitencia un año* [13].



Fig.18 - *Canecillos del ábside de la iglesia de San Esteban de Aramil, Asturias* (fot. autora).

En algunas ocasiones los saltimbanquis o contorsionistas estaban además disfrazados de animales, el disfraz más generalizado es el de un oso, aunque también existen imágenes disfraza-

dos de liebres, con lo que la presencia del pecado en ambos casos está doblemente señalada, por un lado con la figura del mismo acróbata y por otro con la imagen del disfraz, que en muchas ocasiones era símbolo del mal, como ya señalamos anteriormente.

En este sentido, para la Iglesia oficial era relativamente fácil convencer a sus feligreses, ya que sencillamente eligiendo músicos, bailarinas y acróbatas en las representaciones plásticas de los templos, estaban mandando un claro mensaje a toda la sociedad: si invertís el orden de lo sagrado por lo terrenal y vivís fuera de las normas de la iglesia os condenareis con toda seguridad en las llamas del infierno. No obstante, esta condena se podía evitar gracias a la intercesión del clero, por ello en numerosos programas iconográficos aparecen imágenes de sacerdotes (identificables por el libro que suelen llevar entre sus manos), junto a representaciones de vicios, demonios, juglares, saltimbanquis, bebedores etc. como ya hemos comentado anteriormente.

Sin embargo y pese a ello, creemos que toda esta condena moral tiene una doble lectura. Sin olvidar la intención moralizante y didáctica de la iglesia oficial, hay que tener en cuenta que el pueblo siente la fiesta como una necesidad vital, como una válvula de escape a la presión ejercida por la cultura oficial y el sistema tan cerrado del feudalismo. La iconografía de los vicios conserva el carácter propio de la cultura popular, aunque sus figuras se mezclan con otras más propias del lenguaje oficial, por lo que es ahí donde los programas iconográficos en su conjunto, incluyendo la música, adquieren un marcado sentido dual. Así, mediante su sentido negativo conectan con las intenciones moralizantes de la iglesia oficial y gracias al positivo esculpen una reafirmación de la vida misma de la que el artista también formaba parte.

Por otro lado, no olvidemos que la música también tenía un sentido positivo en relación con las peregrinaciones, que en esta época tuvieron una gran significación, es bien sabido que los juglares y acróbatas entretenían a los peregrinos con su música, sus historias y sus acrobacias; la Iglesia también veía en este arte unos valores positivos que comienzan en la música sacra y se hacen extensivos a la juglaresca, como herramienta de atracción de los fieles. Así se podría explicar el generoso espacio que se les concede en la decoración de las iglesias.

Un claro ejemplo lo encontramos en la iglesia de Santa María de Narzana en Asturias, lo primero que llama la atención es su ubicación, pues se encuentra en el capitel del arco de triunfo del lado del Evangelio, es decir una ubicación muy alejada de los habituales canecillos del tejero de las iglesias rurales donde como hemos visto eran más frecuentes las representaciones de músicos. Por otro lado, la vestimenta es muy rica y adornada, el artista se ha recreado en la realización de este personaje, que lleva una túnica con gran cantidad de detalles ornamentales. Creemos con casi total seguridad que aquí la música no está asociada al mal

puesto que no encontramos otros personajes o símbolos de animales que así lo indiquen, es más, en la cara frontal de este mismo capitel hay una representación del Pantocrátor.



Fig. 19- *Capitel con juglar, interior de la iglesia de Santa María de Narzana, Asturias, s.XII.*

Por tanto podemos concluir que hay dos categorías diferentes de juglares representadas en la escultura medieval: [14]

Por un lado estarían los que se dedicaban a las actuaciones en calles y tabernas y cantaban canciones “poco apropiadas”, condenados por la iglesia en numerosos textos de la época como en el Codex Calixtinus , donde se dice...*quienes hayan incurrido en vergüenzas o frivolidades, o en palabras ociosas o riñas o estupro o en adulterios o hurtos o embriaguez o hayan hecho o contemplado diversos juegos propios de juglares o cantado o escuchado canciones picarescas, si no se arrepintieron, se condenaran ciertamente;* [15] esta tipología de juglar está muy representada como hemos visto en los canchales de las iglesias rurales, en un contexto festivo, con representaciones alusivas a la embriaguez, a los vicios y al pecado en general, incluyendo su finalidad didáctico-moral: la inevitable condena al fuego eterno.

En otra categoría están los juglares que entretienen a los peregrinos y con su música están presentes en los acontecimientos relevantes como las bodas de los grandes señores. Es signifi-

cativa y reveladora la anécdota que se cuenta en la Summa de Chobham [16] de un juglar que preguntó al papa Alejandro III si por su oficio tendría posibilidad de salvarse. El pontífice le preguntó si sabía realizar algún otro oficio y ante la respuesta negativa del juglar, Alejandro le contesta que podía vivir de su oficio siempre que evitase los comportamientos equívocos y obscenos. Queda pues patente que no es la persona del músico la que merece el castigo del infierno, sino el mal uso que a menudo hace de su oficio, cantando y tocando canciones de carácter licencioso, según la mentalidad de la época, lo que llevaría irremediablemente a los hombres que la escuchan a pecar y por tanto a condenarse eternamente.

Referencias Bibliográficas

- [1] RÉAU, Louis - *Iconografía del arte cristiano*. vol.1, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.
- [2] LE BARBIER, Elena - *Universalidad de la imagen musical en el libro religioso de la Edad Moderna*. Cuadernos de Música Iberoamericana vol. 25-26, Madrid, 2013, pág. 193-211.
- [3] LE BARBIER, Elena y GONZÁLEZ DE BUITRAGO - Alicia, *Iconografía musical en las portadas de la catedral del Burgo de Osma*. I Semana de Estudios Históricos de la Diócesis de Osma-Soria Vol II, Diputación Provincial de Soria, Soria 2000, pág.345.
- [4] ÁLVAREZ, Rosario - *La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia*. Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte, vol.V, 1993, pág.201.
- [5] ÁLVAREZ, Rosario - *La iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos*. Revista de Musicología, vol. XV, 1992, pág.579.
- [6] HERRERO, Jesús - *Arquitectura y Simbolismo del Románico en Cantabria*, Ars Magna, Madrid 1996.
- [7] RODRÍGUEZ, M^a Isabel, *La música de las Sirenas*. Cuadernos de Arte e Iconografía, XVI, n° 32, Madrid, 2007.
- [8] GÓMEZ, Agustín, *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte románico*, Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval, Bilbao, 1997.
- [9] ARAGONÉS, Esperanza - *La imagen del mal en el Románico Navarro*, Gobierno de Navarra, Navarra, 1996.
- [10] LE BARBIER, Elena - *Iconografía musical en el románico de Cantabria: Cervatos*. Revista de Musicología, vol. XX, 1998, p.797.
- [11] CALAHORRA, Pedro; LACASTA, Jesús; ZALZÍVAR, Álvaro - *Iconografía Musical del Románico Aragonés*. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1993.

[12] GÓMEZ, Agustín - *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte románico*, Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval, Bilbao, 1997.

[13] ÁLVAREZ, Rosario - *La iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos*. Revista de Musicología, vol. XV, 1992 pág.579.

[14] LE BARBIER, Elena - *El sentido dual de la música en las representaciones medievales*. Ut Musica Pictura, Instituto per i beni musicali in Piamonte, Turín 2010, pág.95

[15] GÓMEZ, Agustín - *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte románico*, Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval, Bilbao, 1997.

[16] GÓMEZ, Agustín - *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte románico*, Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval, Bilbao, 1997.

A construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto ⁽¹⁾

por

Isabel Porto Nogueira

Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Brasil

isabel.isabelnogueira@gmail.com

Este trabalho analisa fotografias de mulheres intérpretes impressas em programas de concerto das décadas de 1940 e 1950; abordando os elementos envolvidos na construção de identidade em intérpretes e intérpretes/compositoras através da imagem. Para isto, confluem a análise iconográfica e iconológica destas fotografias como conjunto documental e como testemunho da representação das mulheres na música de concerto e seus diferentes significados, onde negocia-se o distanciamento da mundanidade e a participação em um mundo intelectual e artístico ainda predominantemente masculino.

Palavras-chave: Iconografia Musical, Fotografia, Música e Estudos de Gênero, Corpo e Performance, Programas de Concerto.

This paper analyzes pictures of women performers printed on concert programs of 1940's and 1950's; addressing elements involved on the construction of identity on performers and performers/composers through image. Then, the iconographic and iconological analysis converge as a documental aggregation and as testimonials of women's representation on concert music and its several meanings, negotiating the detachment of worldliness and participation in an intellectual and artistic world predominantly masculine.

Keywords: Musical Iconography, Photography, Music and Gender, Body and Performance, Concert Programs.

Introdução

Este artigo analisa fotografias de mulheres intérpretes e compositoras do universo da música de concerto, de diferentes nacionalidades, impressas em programas de recitais promovidos pelo Conservatório de Música de Porto Alegre nas décadas de 1940 e 1950, e que hoje pertencem ao Acervo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS. Ao abordar este tema, estamos propondo um deslocamento do foco tradicional de análise da musicologia, objetivando assim abranger as redes mais amplas implicadas no fazer musical, e a partir destas compreender as formas de representação das mulheres na música de concerto, para além de uma concepção de pesquisa centrada no compositor e na partitura como documento principal.

Assim, nosso interesse desloca-se para a atividade dos intérpretes, para suas formas de representação e construção de identidade, não apenas como parte das diferentes faces do fazer musical, mas como elo fundamental da cadeia de circulação musical e em especial do evento concerto, através da análise dos vestígios documentais dele resultantes.

Antes de analisar a documentação, apresentaremos as motivações de pesquisa que nos impulsionam e os diferentes caminhos que atravessam este estudo. Analisar a dimensão da música de concerto a partir da trajetória dos intérpretes e suas formas de representação constitui uma linha de trabalho que vem alcançando força a partir dos últimos trinta anos, combinada com a abertura do campo documental nas pesquisas em ciências humanas, e por consequência, em musicologia.

Neste processo insere-se o trabalho com as fotografias, até então consideradas fontes de pesquisa subjetivas e menos confiáveis do que aqueles documentos produzidos por pessoas ou instituições com caráter de oficialidade. Ao lado do estudo das fotografias, incluímos o estudo dos programas de concerto, combinados ao estudo dos repertórios musicais e das críticas sobre os recitais, oferecendo a reflexão sobre as redes do fazer musical vistas de forma complexa, onde estão incluídos não apenas compositores, mas intérpretes, ouvintes, professores, alunos, críticos e musicólogos.

Desta forma, com o deslocamento neste momento do nosso foco de interesse para os intérpretes, nos detemos na reflexão sobre o fazer musical feminino, discutindo os processos que en-

volvem a representação e construção de identidade em mulheres musicistas. Para pensar estes processos, trabalharemos com fotografias, considerando-as como parte das escolhas artísticas das musicistas. Poderíamos pensar que os elementos de visualidade são secundários ou alheios nas escolhas musicais dos intérpretes da música de concerto, e estaríamos com isto validando a permanência do conceito oitocentista de que, ao contrário da música popular midiática do século XX e XXI, calcada nos elementos visuais como parte fundamental do processo artístico, a música de concerto opera tradicional e exclusivamente para a audição.

No entanto, Green adverte que *a manipulação das imagens dos intérpretes não é apenas uma estratégia de marketing, uma vez que os figurinos, penteados ou posturas que aparecem nas capas dos discos são detalhes de um aspecto mais geral de qualquer música: sua mediação como artefato cultural dentro de um contexto social e histórico* [1]. Assim, nosso questionamento recai sobre alguns elementos principais, que são: de que forma os elementos visuais fazem parte dos processos de tomada de decisão artística dos intérpretes das mulheres da música de concerto? De que forma as fotografias reiteram ou validam representações e conceitos identitários sobre o fazer musical feminino? Existe uma visualidade associada às concepções tradicionais da música que diferenciam compositores de intérpretes nas redes do fazer musical? Estas perguntas vêm norteando nosso trabalho de pesquisa, e pretendemos apresentar aqui algumas reflexões sobre elas, em conformidade com a linha de pensamento e de trabalho que adotamos.

Fotografias e programas de concertos como fonte para a investigação em musicologia

Nosso trabalho com programas de concerto vem sendo desenvolvido desde 2001, envolvendo mais diretamente as fotografias a partir de 2005, em busca de identificar nestas duas categorias documentais elementos que municiem a reflexão sobre a construção de identidade dos intérpretes, das mulheres especialmente. Ao mesmo tempo, a escolha pelo trabalho com acervos do sul do Brasil busca oferecer elementos para compreender a musicologia de forma ampla, além da tradicional dimensão centro-periferia, considerando a diversidade própria dos movimentos musicais dos lugares distantes dos grandes centros. Busca-se assim evidenciar a ideia de redes musicais, onde a prática está entrelaçada não apenas a partir de modelos de composição, ensino, concertos, suas rotas e modelos, mas também a partir da atuação e circulação

dos intérpretes. Desta forma, os documentos estudados, embora pertençam a acervos do sul do Brasil, referem-se à artistas brasileiras e internacionais que estiveram realizando *tournées* de concerto que foram mais além dos locais analisados, e contribuem assim para identificar práticas associadas aos eventos da música de concerto de forma ampla.

As fotografias analisadas neste artigo pertencem ao acervo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na cidade de Porto Alegre, que abriga a memória da escola e do Conservatório de Música que precedeu esta instituição. Ali, verificou-se, da mesma forma que no anteriormente estudado acervo do Conservatório de Música de Pelotas, a prática da realização de concertos aliada ao ensino musical. Nas décadas de 1940 e 1950, período dos documentos estudados, verificou-se uma grande circulação de artistas nacionais e estrangeiros pelo sul do Brasil, através da atividade de diversas sociedades de concerto, entre elas a Associação Riograndense de Música, promotora dos eventos aqui analisados.

Através do estudo do acervo do Conservatório de Música de Pelotas (RS, Brasil), verificou-se a existência de procedimentos recorrentes envolvidos na realização dos concertos, que envolvia o envio de curriculum e fotografia do artista para divulgação do concerto, logo a confecção do programa de concerto, contendo, além da biografia e fotografia também o repertório, e logo a publicação da crítica após o concerto. Na documentação encontrada no Arquivo Histórico do Instituto de Artes de Porto Alegre, foi possível identificar os mesmos procedimentos na cidade de Porto Alegre. O primeiro acervo apresenta ainda livros de autógrafos dos intérpretes e notícias de jornal testemunhando reuniões em cafés, saraus e jantares organizados em torno dos artistas.

De acordo com as características do acervo agora estudado, onde os programas de concerto conservam-se em maior número do que as fotografias, optamos por estudar as intérpretes Conchita Badia e Nélida Odnoposoff e as compositoras-intérpretes Leticia de Figueiredo e Lia Cimaglia Espinosa, a partir das imagens impressas nos programas de seus recitais realizados na cidade de Porto Alegre. Assim, nosso interesse centra-se sobre fotografias individuais de mulheres artistas, buscando observar elementos recorrentes e discontinuidades que pos-

sam particularizar intérpretes e intérpretes-compositoras, contribuindo para observar os elementos recorrentes e desviantes na representação feminina.

Em nossa concepção, os programas de concerto caracterizam-se como importantes testemunhos documentais, muito além do ocasional sentido efêmero que possa ter motivado sua realização. Ainda que tenham sido produzidos para consumo imediato, na concepção de arquivo todos os documentos produzidos pela instituição são documentos oficiais e, além disto, constituem testemunho valioso para analisar práticas e representações da interpretação musical.

A construção das divas: performance e identidade

Este trabalho discute um conjunto de documentos que apresenta fotografias individuais de mulheres intérpretes e compositoras da música de concerto, e, para compreender os sentidos interligados nestas imagens colocamos em diálogo alguns teóricos para compor nossa base reflexiva.

Estendemos assim para as fotografias em programas de concerto a reflexão proposta por Nicholas Cook sobre as fotografias de intérpretes e regentes nas capas de LPs e CDs de música de concerto, analisando sua recepção a partir da premissa de que todos os elementos visuais fazem parte das escolhas estéticas do músico. Ao lado dos elementos gráficos, Cook considera as escolhas fotográficas como investidas de sentido, considerando-as parte do processo artístico e importantes para a definição da forma como será recebido o produto final [2]. Assim, analisa as fotografias de intérpretes e regentes da música de concerto nas capas de LPs e CDs, destacando a ênfase em suas faces e mãos como elementos de expressividade, e considerando como estes se tornam o foco do investimento do mercado, recebendo um destaque maior do que a obra ou o compositor que está sendo interpretado. De forma análoga, entendemos que as fotografias, quando utilizadas nas capas dos programas de concerto, acompanhando diretamente sua audição e a experiência da performance em tempo real, somam elementos sobre as escolhas visuais do artista e sua forma de representar-se.

As imagens que estudamos centram-se diretamente na imagem da mulher musicista, possuem foco no rosto e no olhar, expressando diretamente emoções, e para analisá-las buscamos referenciais na iconologia warburguiana, pelo interesse que traz, em sua matriz, em combinar a

leitura entre o aspecto emocional e a dimensão histórica da obra de arte, e pela importância que o desejo em compreender o retrato teve na elaboração de suas teorias. Assim, utilizamos o conceito de *pathosformeln* (fórmulas emocionais), de Aby Warburg, teoria baseada na emoção humana, que propõe analisar as expressões dos estados emocionais, ao mesmo tempo dando conta de pensar as permanências de motivos e padrões figurativos [3] como figuras psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens; e suas modificações e transformações. Giorgio Agamben [4] define as *Pathosformeln* como *cristais de memória histórica* dotados de uma dupla dimensão: originalidade e repetição. Em nossa apropriação do conceito warburguiano, preferimos salientar a existência de atrelamentos históricos das *Pathosformeln*, que perduram através das tradições, e que fundam-se na memória, seja por meio de mecanismos conscientes ou inconscientes (2),

Em se tratando de retratos de mulheres artistas, onde é delineada uma representação de diva, de ideal artístico feminino, é fundamental observar que a construção de identidade feminina não é uma escolha linear ou estruturada apenas por sentidos pessoais, mas trata-se de um mosaico de representações, balizadas por considerações e representações sociais, algumas delas muito sutis e outras nem tanto.

Markendorf observa que o epíteto de diva aparece principalmente com a opera, que elege seus ídolos em personagens de carne e osso, quando o teatro musical passa a ser um elegante local de encontro da sociedade burguesa. Diferente da star cinematográfica, imagem sedutora do sucesso, a palavra *diva*, de origem italiana e significando *deusa*, *evocava menos uma qualidade do que uma condição, pois, além de um excepcional talento artístico, era indispensável uma magnética personalidade* [4].

Green [1] por outra parte, analisa diferentes considerações sociais associadas às mulheres, traçando níveis de aceitação e ameaça à um conceito de feminilidade, das mulheres que cantam e ensinam como afirmadoras desta feminilidade, das mulheres que tocam instrumentos como parcialmente transgressoras até a transgressão operada pelas mulheres que compõe e improvisam. O enfoque de sua análise recai sobre o conjunto de características criadas ou negociadas que estão marcadas pelo gênero: em sua forma de máxima polarização, a masculinidade se define como ativa e produtiva, comprometida com a busca do saber, e portanto cri-

ativa, racional e ligada com a produção da arte. Enquanto a masculinidade produz cultura, a feminilidade é contraditória: desejável e perigosa, que oferece tanto a comodidade da esposa ou da mãe como a tentação do objeto sexual ou da prostituta, ressaltando que na construção social da masculinidade e da feminilidade estas características podem ser adotadas em maior ou menor grau tanto por homens quanto por mulheres. Nos interessa aqui observar esta dualidade entre sexualidade e intelectualidade, e a forma como isto se expressa através da representação do corpo.

Ainda, McClary [5] observa que *mulheres no palco são vistas como mercadorias sexuais independente de sua aparência ou seriedade*, apontando para uma representação pré-determinada sobre a mulher artista. Corroborando para a oposição antes demarcada por Green entre corpo e intelectualidade, McClary torna ainda mais explícita a relação, evidenciando a estreita ligação no imaginário de representações entre as mulheres artistas e a prostituição. Desta forma, a construção de identidade de mulheres da música de concerto será permeada por todas estas dualidades, de seus sentidos mais afirmativos aos mais sutis: a confirmação ou negação das representações da imagem do feminino, a necessidade de contenção corporal ao colocar-se nas fotografias e no palco como forma de pertença ao universo intelectualizado da música de concerto.

Nos interessa aqui observar a diversidade destas considerações e representações atribuídas às mulheres que praticam música, e os sentidos negociados que irão aparentemente colocar em campos opostos corpo e intelectualidade, balizando e mediando a intencionalidade das artistas nos processos de construção de identidade expressos através das imagens.

Análise das imagens

Este estudo está centrado em quatro fotografias impressas em programas de concerto dos anos 1940 e 1950 promovidos pela Associação Riograndense de Música, onde analisamos elementos iconográfico-iconológicos observando continuidades e descontinuidades quanto à enquadramento, cenário, luz e sombra, posição do corpo, rosto, olhar e sorriso, e sua contribuição para a criação de uma *persona* artística, uma imagem de diva. As imagens de mulheres musicistas que escolhemos pertencem ao acervo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, e, além de ser retrato individuais, são artistas com reconhecimento além do local, e seus concertos foram realizados entre 1941 e 1953, configurando uma relativa proximidade

temporal. São elas: Conchita Badia (cantora espanhola); Leticia de Figueiredo (cantora brasileira); Nélida Odnoposoff (pianista argentina) e Lia Cimaglia Espinosa (pianista e compositora argentina).

As fotografias que selecionamos apresentam características similares com outros acervos imagéticos anteriormente estudados, onde os retratos possuem seu foco principalmente no rosto e colo das artistas, evidenciando os elementos expressivos de olhos e sorrisos. Analisaremos individualmente as fotografias e logo procederemos a um estudo comparativo do conjunto, observando elementos recorrentes e discontinuidades, e buscando inferir elementos do processo de construção de identidade através das imagens.



Fig. 1 - Programa de concerto da cantora espanhola Conchita Badia, realizado no Teatro São Pedro em 05 de maio de 1941, promovido pela Associação Riograndense de Música. Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

A imagem de Conchita Badia traz o foco para o rosto e colo da cantora, que mostra-se através do decote do vestido, iluminados pela luz que confere um ligeiro sombreado ao lado direi-

Ed.: Carneiro

ASSOCIAÇÃO RIO-GRANDENSE DE MÚSICA
PORTO ALEGRE

Temporada de 1945
(III Temporada)

1.ª e 2.ª Concertos da Temporada
11.ª e 12.ª Noites da Série "Artistas Brasileiros"



Cantora LETICIA DE FIGUEIREDO
Teatro São Pedro, Foz-de-Júlio, 13 de Abril e Quatrocentos, 18 de Abril,
às 20,30 horas

LETICIA DE FIGUEIREDO

(cantora, em 1940, a 1.ª Temporada da ARM, uma real e nomeada alto-solista. Foi para si bem mais de trinta vezes no Rio de Janeiro, depois de uma tournée no Uruguai e Argentina. Entre outras realizações artísticas, cantou com alto sucesso, a ele se deve a fundação da "Associação Rio-Grandense de Música", no Rio, destinada à aprendizagem de discípulos dessa profissão. Já cantando com grande sucesso de Jéssica Maciel).

A cantora não se tem descurado, também, de adquirir sólida cultura musical, dedicando-se a estudos universitários de interpretação, com o Dr. Paulo Lúcio, καθηδρος de Escola Nacional de Música, e com Dr. da Silva, muito sério e grande autoridade na interpretação.

Não desmerece, portanto, de figurar aqui, também, a sua cátedra pela arte das rito-grandenses, que tem procurado fazer conhecer no Rio, os estudos da música. Ainda não de uma só vez cantou no Rio, a "Ardente", do Luiz Clementino da ARM.

Destacamos, das indensas e sempre raras e preciosas do repertório musical brasileiro, a seguinte, de "La Frouce" (Quarta Parte): "Cantada de uma vez só, e justa, que sempre impressiona, de uma antologia tão clara como exposta e de uma "cantada" nacionalidade, Leticia de Figueiredo é uma intérprete amável, graciosa, refinadamente e sincera. Cada uma das músicas que interpretou foi desenhada com futuro, com vida, com graça e sabor. O público a foi ouvir de solenidade e justos aplausos".

Programa do 1.º recital

I - Flautas antigas	Schumann
Pavane Brasileira	"
La farce du soleil	"
Tes lèvres sont deux roses	"
Elle est à toi	"
II - Les roses d'Alphonse	Fauré
As bord de l'eau	"
Cad de l'air	"
Madrigal	"
Toujours	"
III - História (1.ª audição)	E. F. Castro
Lydia (1.ª audição)	Vieira Brandão
Lá no sertão (1.ª audição)	Lopes Moreira
El diavillo de tus lindos cabellos	Mignone

Programa do 2.º recital

I - Menuet d'Alfred	Weckert
Non je ne suis pas	"
Jeune fille	"
Quatre ans d'amour de Jean	"
Che l'air constant	Legreny
Dansa, dansa	Duran
II - Encontro	Santolucido
Alba de l'air	"
Serenade	Bosco
Corazón del corazón	Barbudo
III - A velha carta (1.ª audição)	E. F. Castro
Lá no sertão (1.ª audição)	Lopes Moreira
Adivinhação	Vieira Brandão
Dona Juana	Mignone

Ao piano a prof. Edo de Freitas e Castro

A imagem de Leticia de Figueiredo, que trabalhamos anteriormente em um conjunto de imagens de cantoras, integra este estudo como uma referência às mulheres compositoras e seus elementos de distinção frente às intérpretes. De fato, e talvez não por acaso, as escolhas visuais de Leticia evocam um imaginário muito particular: o lenço que cobre seus cabelos, revelando apenas uma pequena parte destes, compõe, juntamente com os olhos baixos e a ausência de sorrisos, uma imagem que faz referência à elementos de sacralidade, como pertencente a outro mundo. A aura resultante da imagem, no entanto, não é de contemplação ou

entrega, mas sim de constrição, como quem prepara-se para algo, evocando concentração e firmeza. A ausência das referências anteriormente verificadas, como o olhar ao longe, e a presença dos olhos baixos diferenciam esta imagem dos elementos recorrentes nas fotografias de mulheres interpretes, apontando para uma descontinuidade frente aos conjuntos analisados. Esta distinção, ocasional ou intencional verificada na imagem, reverbera em consonância com outros elementos do programa de concerto da artista. O repertório, composto apenas de música de câmara e obras de compositores brasileiros, apresenta peças em primeira audição e obras diferentes para cada um dos dias de recital. Ainda, o breve resumo biográfico apresentado no programa de concerto descreve que “a cantora não se tem descuidado, também, de adquirir séria cultura musical, dedicando-se a estudos superiores de composição, com o Dr. Jose Paulo Silva, catedrático da Escola Nacional de Música, e isto lhe dá uma base muito séria e grande autoridade na interpretação”. Esta afirmação deixa claro a ideia de que não basta ser intérprete, e que a atividade intelectual está restrita a atividade dos compositores. Ao relacionar os estudos superiores de composição à uma base muito séria, podemos inferir que a concentração, firmeza e introspecção que emanam da imagem podem estar vinculadas ao seu pertencimento ao universo dos compositores, e da autoridade advinda disto, conforme quer seu resumo biográfico.



Fig. 3 - Programa de concerto de Nélida Odnoposoff, pianista. Realizado no Teatro São Pedro, no dia 01 de outubro de 1945, promovido pela Associação Riograndense de Música. Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

O programa do concerto de Nélida Odnoposoff apresenta uma singularidade com relação aos demais aqui analisados: a fotografia da pianista não está na capa, e sim na contracapa, com seu nome acima do retrato. Nesta imagem observa-se o rosto voltado para a lateral direita do retrato, com os olhos desviando-se ainda mais para a direita além do rosto. As sobrancelhas bem desenhadas, a boca escura e o olhar firme auxiliam na composição de uma expressão que denota severidade e contenção. A seriedade da expressão da pianista é reafirmada pelo vestido sóbrio ausente de decotes, e por um penteado recolhido e de ondas definidas, emoldurando o rosto da artista. A luz também contribui para um conjunto de palidez e contenção, evocando um universo de plasticidade, onde a brancura da pele remete ao imaginário das bonecas de porcelana. Podemos inferir que a cena resulta, intencionalmente ou não, em um distanciamento da artista frente à quem contempla o retrato, pela expressão de contenção resultante e da luz que rebate em uma metade do rosto, enquanto a outra metade envolve-se levemente em sombras.





Fig. 4 - Programa de concerto de Lia Cimaglia Espinosa, pianista. Realizado no Teatro São Pedro, no dia 13 de outubro de 1953, promovido pela Associação Riograndense de Música. Fonte: Arquivo Histórico do instituto de Artes da UFRGS.

A imagem de Lia Cimaglia Espinosa apresenta, de forma diferente à de Leticia de Figueiredo, elementos desviantes em relação às imagens analisadas anteriormente. Ainda que a fotografia tenha seu foco na face e colo da artista, com a luz incidindo diretamente sobre eles, e os cabelos recolhidos e o rosto levemente maquiado apresentem continuidades com as fotografias anteriores, os aspectos que destacam-se aqui são outros. De forma direta, observa-se o rosto de Lia, de frente para a câmera, com o queixo ligeiramente baixo, que faz com que o olhar precise direcionar-se para cima para fixar-se na lente. O sorriso levemente esboçado, os olhos muito abertos e o desenho arqueado das sobrancelhas, reiterados pela luz que neles incide, conferem clareza à expressão. O enfrentamento direto do olhar com a lente, como afirmando que nada há para esconder. No entanto, é o enquadramento que define imperativamente a imagem da artista, quando centraliza a retratada no quadro e indica a premeditação da expressão e do olhar na pose estudada para a câmera. Pose estudada para a composição da diva, mas que resulta simples e clara ao confrontar o olhar da artista com quem contempla o retrato. Ao mesmo tempo, a imagem mostra o colo desnudo da artista no decote do vestido, ornado por um medalhão redondo que pende do pescoço, convidando o corpo de Lia para a composição da imagem. A breve biografia da pianista impressa no programa não refere sua

atividade como compositora, mas a leitura do repertório por ela interpretado revela, além de obras em primeira audição de outros compositores, uma obra sua, também em primeira audição. Assim, a mulher artista que é instrumentista e também compositora transcende (ainda mais efetivamente do que a mulher cantora que realizou “‘sérios estudos em composição”) os elementos recorrentes em mulheres intérpretes da ausência do corpo, do sorriso e do desvio do olhar, ao esboçar um sorriso e focar seu olhar diretamente para a câmera, ao tempo em que faz com que seu corpo participe da construção da imagem, incluindo parte do colo e ombros desnudos na fotografia. Olhar direto, colo desnudo e luz enigmática são desta forma uma maneira de retratar a mulher pianista-compositora, mais efetivamente presentes do que na mulher cantora -“que realizou sérios estudos em composição”. Participar do universo dos compositores permite à pianista Lia portar-se de forma diferente diante da lente, criando uma aura magnética e resultando em uma pose de enfrentamento permitida à quem participa do núcleo mais intelectual do fazer musical.

Por uma compreensão da imagem em mulheres artistas: divas plurais

Observa-se que os retratos femininos estudados exploram intensamente os pormenores da posição e expressão do rosto, conferindo uma importância especial ao olhar, pela proximidade da lente. No entanto, nas mulheres intérpretes, este olhar não costuma dirigir-se diretamente ao espectador, seu interlocutor do outro lado da câmera. A recorrência nestes retratos do olhar ao longe pode estar relacionado à representação dos intérpretes na primeira metade do século XX, ainda identificados com o repertório e as significações do século XIX, em um fenômeno de longa duração. Assim, as concepções do intérprete como dotado de gênio, dom, e por isto vinculado diretamente com a divindade, distante da realidade cotidiana, se mantêm e materializam na imagem. Além de inferir sobre estes elementos, uma análise cuidadosa do repertório interpretado por estes músicos revela a presença, nos programas de seus concertos, de obras predominantemente dos compositores mais emblemáticos do século XIX europeu, pertencentes ao que Cook denominou o museu musical ou da música como capital cultural e estético [2]. Ao mesmo tempo em que o olhar desponta como categoria significativa, é das mulheres intérpretes, paradoxalmente, a imperiosa necessidade de marcar o distanciamento corporal, como forma de distanciar-se do estigma da prostituta ou da cantora de cabaré, que ronda o imaginário da sociedade sobre as mulheres artistas. McClary [5] observa esta estreita ligação no imaginário de representações entre as mulheres de vida artística a prostituição. As-

sim, intensifica-se a necessidade de distanciamento deste universo, cobrindo, escondendo e contendo o corpo e o olhar, marcando assim a pertença ao universo da música de concerto e distante do cabaré. Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, a proximidade ao universo da composição, lugar mais intelectualizado dentro do campo musical, como destaca Green [1], permite às mulheres compositoras o enfrentamento da câmera com o olhar. Os ombros descobertos de Lia Cimaglia e seu olhar direto para a lente, mesmo que vindo de um rosto ligeiramente voltado para baixo, configuram uma imagem com diferenças significativas frente ao conjunto estudado.

Estas fotografias, concebidas para apresentar e promover a própria figura do artista, entrelaçam decisões estéticas do artista sobre como representar, decisões de quem realizou o retrato, e elementos do contexto histórico; configurando assim um produto complexo que envolve identidade social e representação social ao tempo em que foi produzida. No entanto, mesmo que não configurem-se em produto voltado diretamente para a venda, inserem-se no mercado da música de concerto, evocando os sentidos a ele atribuídos. As fotografias analisadas guardam em comum o fato de terem sido produzidas para divulgação das turnês de concerto de artistas brasileiras e estrangeiras, mas que participaram do movimento artístico de recitais de música de concerto nas décadas de 1940 e 1950, dos quais a cidade de Porto Alegre e a Associação Rio Grandense de Música fez parte (rodapé para o artigo em que falamos mais sobre esta instituição).

A motivação maior deste estudo reside na busca de elementos para compreender a construção de identidade da mulher na música de concerto. Ao observar os elementos de contenção corporal ainda existentes como forma de alcançar uma respeitabilidade e um sentido de distinção, que ao final significam aceitação neste universo, chegamos à uma oposição entre corpo e intelectualidade. Ecos da filosofia oitocentista onde a fruição da música de concerto é idealizada como algo puro onde o intérprete é apenas um canal do qual se deseja a menor interferência corpórea como forma de manter a atenção e não desviar o foco, esconde no entanto um jogo de poder. Se a figura feminina é vista como uma dualidade entre a que acolhe e a que provoca o desejo, e com ele o descontrole; sua pertença ao mundo de intelectualidade e distinção da música de concerto será marcado por esta dualidade. Assim, trazemos aqui os elementos colocados por Green [1] quando estabelece as diferentes representações sociais dentro do campo da música de concerto, onde mulheres que ensinam são melhor aceitas, e

onde a participação nas atividades consideradas mais intelectualizadas, como a composição, é vista como transgressora. Complementando esta ideia, a participação efetiva do corpo na interpretação musical, mais evidente em cantoras, contribui por si mesmo como elemento de desvalorização da capacidade intelectual da artista, por sua associação direta ao atrativo sexual. Assim, mais além do corpo, a oposição é entre sexualidade e intelectualidade, com a representação social da mulher vinculando-se diretamente à sexualidade, vista como elemento de menor distinção social do que o trabalho intelectual. Assim, observamos que a figuras femininas que compartilham da identidade de compositoras são aquelas que diferem do modelo, Lia olhando para a lente, esboçando um sorriso e mostrando parte do colo e ombros, e Leticia envolvendo-se em um manto quase espiritual. Através então da pertença ao mundo da distinção e da intelectualidade o corpo permite mostrar-se, descobrir-se ao menos parcialmente, os olhos permitem escolher outra performance além da convencional, apontando para descontinuidades no conjunto imagético das mulheres da música de concerto. Desta forma, a intelectualidade reintegra o corpo à imagem, permitindo escolhas de performance que sejam transgressoras à costumeira contenção.

Consideramos que analisar fotografias de interpretes constitui-se em uma forma de observar a colocação dos aspectos de representação e identidade em escolhas de visualidade, como parte das escolhas artísticas, como refere Cook [2], e onde negociam e são balizados todos os elementos envolvidos na construção de identidade. Estas considerações sobre as fotografias podem aplicar-se em certas medidas a outros documentos que contenham de mulheres interpretes e compositoras, observadas sua finalidade e contexto de produção. O nível e exposição, a relação com o mercado e o fato de configurar-se como parte de um produto comercializável envolverá outros elementos com certeza mais determinantes do que apenas o olhar do fotógrafo, como apontado nestes documentos que analisamos. No entanto, acreditamos que ainda assim estes documentos abrigam elementos das escolhas estéticas da musicista, e com ele considerações que dialogam e negociam com as representações sociais. Inferir significados é parte importante do trabalho analítico, e dele não há como ausentar-se. Minha trajetória como pianista, musicóloga, professora, cantora busca sentidos ao estabelecer este olhar, e busca compreender um estar no mundo que, ainda que inclua a minha trajetória, não é apenas meu, mas é comum às mulheres que transitam no universo da música. Assim, esta compreensão da trajetória histórica que nos antecede, com a análise das representações e construção de identidade em mulheres intérpretes e compositoras e para as divas que as habitam, vai além de um sentido individual, mas atende às fortes marcas de um imaginário social. A busca de um

ethos de distinção através da contenção objetiva uma aceitação através da renúncia a um elemento tão essencial como o corpo. Abdicar do corpo para aceder ao mundo da intelectualidade, para poder tomar posse do corpo outra vez. Retratos de um jogo de poder.

Notas

(1) Este trabalho é uma continuidade das reflexões apresentadas no II Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, realizado em 2013 na cidade de Salvador, Bahia; e no II Simpósio de Música Ibero-Americana, realizado em 2013 na cidade de Manaus, Amazonas. Agradeço especialmente a Luciano Zanatta, Jamile Staevie Ayres, Gabriel Gottardo Rocha, Francisca Michelon, Fabio Vergara Cerqueira, Carlos Palombini e Laila Rosa, pelas conversas, leituras, revisões e olhares atentos.

(2) Há compreensões diferentes sobre a relação das “fórmulas passionais” de Warburg com a historicidade. Alguns entendem que sejam representações passionais a-históricas e universais.

Referências Bibliográficas

- [1] GREEN, Lucy - *Música, género y educación*. Ediciones Morata, Madrid, 2001.
- [2] COOK, Nicholas. *The Domestic Gesamtkunstwerk, or record sleeves and reception*. Composition, performance, reception: studies in the creative process in music, Wyndham Thomas, 1998, pp. 105-117.
- [3] GINZBURG, Carlo. *De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método*. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. Carlo Ginzburg, 2009, pp. 41-94.
- [4] AGAMBEN, Giorgio. *Ninfê*. Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- [5] McCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender, sexuality*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.
- [6] THOMAS, Wyndham - *Composition, performance, reception: studies in the creative process in music*. Ashgate, Aldershot, 1998.
- [7] THOMAS, Wyndham - *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- [8] CORTE REAL, Antônio - *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. 2ª ed., Movimento, Porto Alegre, 1984.
- [9] ENCICLOPEDIA DE MUSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. Marcondes, São Paulo, 1977.
- [10] GOULART, Medianeira Pereira - *Revitalização do Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Monografia apresentada no Curso de Especialização *Latu Sensu* em Gestão de Arquivos do Centro de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Santa Maria, 2010.

[11] LUCAS, Maria Elizabeth - História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista ao sul do Brasil?. In: NOGUEIRA, Isabel. *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Palotti, 2005.

[11] MARKENDORF, Marcio - *Da star à escritora-diva: a dinâmica dos objetos na sociedade de consumo*. Revista Estudos Feministas, 18(2), Maio-Agosto de 2010, p. 352.

A Evocação da Música e reinvenção da Antiguidade em “O Sonho de Poliphili”¹

Luís Correia de Sousa

Universidade Nova de Lisboa - IEM/CESEM, Portugal

lsousa@fcsh.unl.pt

O conceito de Música, em sentido lato, remonta à cultura da Antiguidade Clássica. A designação provém do grego Mousiké (Μουσική que contém o de Musa), como sendo a arte das Musas, abarcando também a dança e a poesia numa única unidade. Ao longo da história da música porém, o termo foi-se restringindo apenas à arte dos sons, ficando a poesia e a dança em universos mais ou menos autónomos, tendo-se tornado as relações com o conceito original menos evidentes. Todavia, com a revisitação que os autores renascentistas vão fazer da Antiguidade, verificou-se o regresso de algumas temáticas que radicavam naquele período, como a das Musas, entre outras. Neste contexto, *Hypnerotomachia Poliphili* escrita na segunda metade do século XV por Franciscus Columna surge, sem dúvida, como uma obra de referência no universo de publicações do Renascimento e um contributo para o conhecimento da matriz cultural e estética dos homens daquela época, constituindo o seu texto, em conjugação com o notável conjunto das gravuras, uma clara evocação da cultura da Antiguidade.

Palavras-chave: Iconografia Musical, Música, Antiguidade Clássica, *Hypnerotomachia Poliphili*, Séc. XV

*The concept of Music is related to Classical Antiquity from the word Mousiké (Μουσική or the related to the Muses) that included also dance and poetry, in a single unity. Through the ages the history of music changed and the meaning of this word, being it only related to the art of music, and dance and poetry were placed in separated fields. Nevertheless, when Renaissance authors revisited mythological themes, concepts from Classical Antiquity appeared. In this context, *Hypnerotomachia Poliphili*, written in the second half of the 15th century by Franciscus Columna, is a clear and perfect example of the evocation of Classical Antiquity during Renaissance.*

Keywords: Musical Iconography, Music, Classical Antiquity, *Hypnerotomachia Poliphili*, 15th Century

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

O conceito de Música, em sentido lato, remonta à cultura da Antiguidade Clássica. A designação provém do grego Mousiké (Μουσική que contém o de Musa), como sendo a arte das Musas, abarcando também a dança e a poesia numa única unidade. Ao longo da história da música porém, o termo foi-se restringindo apenas à arte dos sons, ficando a poesia e a dança em universos mais ou menos autónomos, tendo-se tornado as relações com o conceito original menos evidentes. Todavia, com a revisitação que os autores renascentistas vão fazer da Antiguidade, verificou-se o regresso de algumas temáticas que radicavam naquele período, como a das Musas, entre outras. Neste contexto, *Hypnerotomachia Poliphili* (1), escrita na segunda metade do século XV por F. Columna surge, sem dúvida, como uma obra de referência no universo de publicações do Renascimento e um contributo para o conhecimento da matriz cultural e estética dos homens daquela época, constituindo o seu texto, em conjugação com o notável conjunto das gravuras, uma clara evocação da cultura da Antiguidade.

Não há confirmação absoluta da autoria desta obra, sendo atribuída, e aceite, ao frade dominicano Franciscus Columna (1433-1527). O autor terá usado um procedimento criptográfico para inscrever o seu nome na obra, recorrendo a um acróstico que integra as iniciais dos diferentes capítulos, como fez notar Claudius Popelin na edição de 1883 [1] CXCI:

POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT, e como poderemos confirmar:

P(hoebo); **O**(fuscare); **L**(a); **I**(ustissimamente); **A**(lla); **M**(agna)
F(ora); **R**(ecepto); **A**(d); **T**(anto); **E**(xcessivamente); **R**(espectando)
F(ortemente); **R**(agione); **A**(lcuno); **N**(on); **C**(ontrastare); **I**(o); **S**(opra); **C**(um);
U(elificante); **S**(uavemente)
C(um); **O**(rnate); **L**(e); **U**(niversalmente); **M**(eritamente); **N**(on); **A**(rbitrando)
P(arendo); **E**(qualmente); **R**(evereda); **A**(vidissimo); **M**(adonna);
A(morosamente); **V**(eneranda); **I**(o); **T**(anto)

O termo *Hypnerotomachia*, que consta no título, remete-nos para algo como “O combate amoroso, em sonhos”. Assim, o livro apresenta um conjunto de narrativas em que o jovem protagonista, *Poliphili*, apaixonado pela ninfa Polia, procura a sua amada tendo, para tal, que enfrentar diversas dificuldades, perigos e aventuras, efectuando um percurso iniciático. O texto original apresenta-se em toscano antigo, com alguns trechos em latim ou grego, havendo ain-

da inscrições em árabe e hebraico e, até, inscrições hieroglíficas de invenção do próprio autor. Os nomes das personagens principais terão resultado também de um artifício mental do mesmo: (*Polia*, do grego, muitas coisas; e *Poliphili* = Poli+phili = gosta de muitas coisas). Em termos iconográficos, apresenta um conjunto notável de cerca de 170 gravuras de grande qualidade, realizadas especificamente para esta obra e com estreita relação com o seu conteúdo. Escrita por volta de 1467, foi impressa em 1499, em Veneza, por Aldo Manuzzio e dedicada a Guidobaldo de Montefeltro, Duque de Urbino (1482-1508), sucessor de Federico de Montefeltro (1422-1482), seu pai, um dos chamados Príncipes do Renascimento. Em termos temáticos, vem ao encontro do gosto aristocrata da época, versando o amor cortês, mas aborda, de forma mais ou menos velada, outras temáticas. “Um romance misterioso que ensina, sob um sentido dissimulado, o que há de mais belo nas Ciências e nas Artes”, como é definido numa tradução francesa de Élie Richard, do início do século XVIII [1] (p. CCXXVIII). Em busca do amor, seguindo um itinerário alegórico, Poliphili vai-nos devolvendo uma visão humanista da arte Clássica, através de descrições pormenorizadas que desenvolve na narrativa, assim como da revisitação de episódios da mitologia.

Ao longo da obra, no conjunto das suas gravuras, referenciamos uma dezena de imagens que apresentam conteúdo com interesse iconográfico-musical remetendo-nos, sobretudo, para alguns aspectos da cultura musical da Antiguidade. Na abordagem que passamos a fazer, seguiremos os episódios pela ordem em que aparecem no texto. Este começa com a descrição do lugar e hora onde Poliphili, num sonho, se encontra: Uma praia deserta, tranquila e silenciosa e que, depois, sem saber como, se vê transportado para uma floresta selvagem e impenetrável, onde se perde e se encontra com dragões, lobos e donzelas, deparando-se igualmente com diversas arquiteturas, que descreve com pormenor. Deste lugar consegue escapar, tendo invocado a luz divina e os bons espíritos, para que o guiassem neste lugar estranho. Num segundo sonho, o protagonista encontra-se com um grupo de ninfas que o conduzem junto da sua rainha, Eleutérylda. Ali descreve a grande majestade da anfitriã, a pompa admirável do seu palácio e o esplendor da festa a que assistiu. É aí que é chamado a declarar o seu amor por Polia. Depois, guiado por duas ninfas, é conduzido a um local onde é confrontado com a presença de três caminhos distintos por onde pode seguir, representados por três portas, o que se configura como mais um obstáculo, pois terá de tomar uma decisão que se afigura não muito fácil. Depois de escolher o seu caminho, é deixado sozinho; no entanto, uma ninfa muito elegante vem ao seu encontro e, tomando-o pela mão, convida-o a ir com ela. Mais tarde

descobre que é esta a sua amada. À medida que avançam, encontram vários cortejos, com carros triunfais, onde inúmeros adolescentes e jovens donzelas festejam a união dos amantes. Incentivado e conduzido por Polia a continuar e conhecer novos caminhos, ele observa, mais uma vez, numerosas jovens a celebrar o triunfo de Vertumno e Pomona, em torno de um altar sagrado. Depois os dois amantes unem-se, e são conduzidos por Cupido à ilha de Citera. Antes, Polia persuade Poliphili a observar algumas lápides antigas, num templo em ruínas. Chegados à ilha, vêem chegar um grupo infundável de ninfas com troféus e presentes e uma procissão triunfal para celebrar a sua própria união. Por fim, no jardim e fonte sagrada, acompanhados pelas ninfas, estas cessam os seus cantos e danças e pedem a Polia que conte a sua origem e a história do seu amor.

A primeira gravura com elementos musicais encontra-se no capítulo 7, onde Poliphili descreve o carácter ameno da região onde se encontra. Errando por caminhos desconhecidos, encontra uma fonte de grande beleza. Relata ainda o encontro com cinco graciosas donzelas, ninfas, que se mostram muito surpreendidas pela sua chegada a estas paragens e que, depois de o tranquilizarem, o convidam a partilhar as suas aventuras. Poliphili escuta o canto “*suavíssimo das ninfas e o dulcíssimo som da lira. Vestiam à moda da ilha de Carphantos (2), hábitos de seda ornadíssimo e de várias cores e texturas*”. O episódio não se reveste de significativo conteúdo musical, embora o texto refira a delicadeza das vozes das Ninfas e o equilíbrio e harmonia dos sons emitidos pela lira. A imagem (fig. 1) segue, fielmente, a descrição registada no texto pelo autor: “As Ninfas, apercebendo-se na minha presença, pararam a sua caminhada, suspenderam os seus cantos, surpreendidas, como de uma bizarra novidade, de me ver aventurado nestes lugares (...), param a murmurar um instante entre elas e examinam-me com atenção” [1] (p.117).



Fig. 1 – Encontro de Poliphili com as cinco Ninfas, *Franciscus Columna Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, p. 76. Elementos musicais: *Lira da braccio*

A presença do instrumento está associada à actividade musical das ninfas, como se infere do texto. Ali surge o termo *lira*, muitas vezes usado para referir instrumentos de corda diversos pelo que, através da fonte textual, ficamos sem saber de que cordofone se tratava. O que se apresenta na gravura é uma *lira da braccio*, instrumento que surgiu em finais do século XV, muito em voga na Itália na época, associado à cultura musical das cortes. Tinha um fundo plano, cravelhas em posição frontal, cinco cordas sobre o braço, a que se juntavam mais duas, bordões, que corriam ao lado deste e afinadas à oitava. Estes são elementos que, quase todos, se confirmam na gravura, assim como a sua configuração, que se aproximava já do violino. O instrumento referido tocava-se através de um arco, apoiando-se no ombro. Nesta gravura não é visível o arco, mas na da página 139, que trataremos adiante, confirma-se a sua utilização assim como a existência do estandarte para fixação e distribuição das cordas sobre o tampo harmónico.

No domínio da iconografia musical é de sublinhar a existência de dois tempos distintos nesta representação: O tempo do texto, que nos remete para o universo da Antiguidade Clássica, através da presença das Ninfas no seu ambiente natural, e a contemporaneidade, presente no elemento musical representado, a *lira da braccio*, associado a ambientes eruditos de corte do século XV.

Avançando no texto, no capítulo décimo Poliphili continua a sua descrição do elegante baile na corte da rainha Eleutérylda, iniciado após o grande festim e executado à maneira de jogo. Conta como chegou três caminhos possíveis, e escolheu o do meio. O texto, assim como a iconografia, referem a existência de três portas. Sobre todas elas uma inscrição nem árabe, hebraico, grego e latim. Na primeira THEODOXIA / GLORIA DEI, na terceira COS-MODOXIA / GLORIA MUNDI e na do meio, aquele que o protagonista escolheu, ERO-TOTROPHOS / MATER AMORIS. Não entraremos na narrativa, por ser muito extensa, mas mencionaremos a passagem que esclarece a presença do elemento musical, uma *lira di mano*: “Logística começou a cantar sobre o modo e o tom Dórico e, tocando suavemente a lira que tinha tirado das mãos de Thelemia, adverte: O Poliphili, não deixes de lutar virilmente nestes lugares, pois a fadiga passa e o bem permanece...” e Thelemia, de modo cortês, acrescenta: “*parece-me razoável que entres na terceira porta*”. Ao entrar na terceira porta, Poliphili e as acompanhantes, encontram uma insigne senhora de nome Philtronia (3) acompanhada de seis formosíssimas jovens, como testemunhado também na gravura, todas com a mesma ida-

de, de seus nomes Rastonelia(4), Chortasina (5), Idonesa (6), Tryphelea (7), Etiania (8) e Adia (9). O local era muito agradável, o chão coberto de plantas e flores perfumadas, abundavam fontes com águas límpidas. Em presença de tão belas personagens, Poliplili parece deslumbrado e disposto a ir ao encontro de um amor servil, pelo que Logística adverte que a beleza das damas é falsa, simulada e enganosa, continuando a enumerar um vasto rol de consequências para o caso de cedência a esta falsa felicidade. Perturbada com a fraqueza de Polipohili, Logística, com a face rubra de indignação: “*queste & consimigliante parole cum uchementia agitata, & nella fronte cum insurgente ruge, indignabonda Logística dicendo, proiecta la lyra ad terra* “ (p. 139); e vendo a inclinação viciosa de Poliphili, voltou-lhe as costas e saiu depressa dali. Assim, num gesto de atribulação, de desconforto e revolta, o instrumento musical é atirado para o chão, quebrando-se, como se pode observar na gravura (fig. 2). Em termos iconográfico-musicais é muito interessante a representação do instrumento quebrado, assim como das suas cordas. Simbolicamente, os instrumentos de corda, sobretudo harpas e saltérios, são muitas vezes representados como referentes de harmonia, de equilíbrio, num paralelo com o seu próprio equilíbrio interno, concretamente na afinação e na relação de altura entre os diversos sons que emitem, tornados visíveis nas diferentes cordas. Aqui, ocorrendo um episódio de desacordo entre as personagens da acção, um momento de ruptura, de desarmonia entre elas, este é sublinhado com o recurso à iconografia musical, de forma evidente, como se constata. O cordofone é do mesmo tipo que o que surge na gravura anterior. Como antes referimos, confirma-se ser um instrumento de cordas friccionadas, pela presença do arco e do estandarte.

Voltando ao texto, é de salientar, ainda, a alusão ao uso do *modo Dórico* pela ninfa que canta e toca. Trata-se de uma referência clara à música da Grécia Antiga. Os modos, esclareça-se de forma muito breve, são mais ou menos o equivalente às nossas escalas musicais. São sequências de notas organizadas de certa maneira, distinguindo-se entre eles pela localização dos meios-tons. Basicamente é o material musical para a elaboração de uma melodia. Sistematizados pelos gregos, por volta do século IV a.C. pela chamada “escola” pitagórica, a cada um dos diferentes modos estava associado um determinado carácter, *Ethos*. Assim, ao Dórico aqui referido, associava-se a ideia de virilidade, mas também de belo e educativo. Parece-nos claro que, mais do que descrever a acção musical da ninfa, o autor procura remeter o leitor para a cultura clássica grega, embora o instrumento representado não pertença aquela cultura, como anteriormente foi registado.



Fig. 2 – *Logística, indignada, atira a lira para o chão.* Franciscus Columna *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, p. 139. Elementos musicais: *Lira da braccio*

No capítulo 14, Poliphili descreve os carros triunfais, acompanhados por multidões de jovens louvando e venerando Júpiter. A revisitação do Antigo tema do triunfo e, através dele, a exaltação de uma personagem ou uma entidade moral é um fenómeno característico do Renascimento [2] (p. 270). Retomada esta tradição, ela traduz-se tanto nas representações artísticas como na vida real, de que são exemplo as entradas reais ou outros cortejos de grande aparato como, por exemplo, a grande embaixada que o nosso rei D. Manuel I (1469-1521) enviou a Roma ao Papa Leão X e que Damião de Góis registou na sua *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* [3] (p.210).

Triumphus Primus

Em cima do primeiro carro segue um “candíssimo e benigno Tauro, de molti fiori adornato, & di pompa di boue libabondo. Sopra gli sedava una regia uirgine” (p. 162). O carro é tirado por seis centauros sobre os quais se sentam igual número de ninfas, voltadas três para cada

lado do percurso, tocando instrumentos musicais, conforme relata o texto: “Ciascuno equitaua una ísigne Nympha, sedente cum le spalle luna al altra riuoltate, tre cum le spectatissime facie alla dextera cõuerse, & tre alla parte leua. Cum instrumenti musicali insemi ca leste-mente di harmonia participati...” (p. 161).



Fig. 3 – *Cortejo triunfal*. Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, pp. 162-163. Elementos musicais: *pandeiro com guizos*, *rebec* (?); *tuba* (?); *aulos duplo* (?) e *Cornu* (?)

Na gravura (10) (fig. 3), apenas se podem identificar os instrumentos das ninfas voltadas para o observador, sendo aqueles: um aro com guizos, semelhante ao pandeiro, um cordofone friccionado e uma flauta dupla ou *aulos duplo*. Os centauros, por sua vez, também participam musicalmente. Os dois que seguem à frente tocam aerofones semelhantes ao *cornu* dos romanos, “trompas muito antigas”, segundo o texto. Apresentam o tubo encurvado, certamente metálico, ligeiramente cónico e terminado numa grande campânula (11). Não se verifica a presença de um elemento que é comum nestes instrumentos, que é uma haste, inserida no interior da curvatura do tubo, servindo para assegurar a integridade e manter a forma do aerofone (cf. na fig. 4). Sem qualquer orifício, o *cornu* produzia as notas da série dos harmónicos, tal como nas trompas de caça. Os dois centauros que seguem no meio tocam “trompetes de ouro”, de acordo com o descrito no texto, de onde penderiam estandartes de seda bordados a fio de ouro (não são representados nas gravuras). Estes aerofones são de tubo recto, cónico e terminado numa campânula, não tendo qualquer orifício. Pelo modo como são apoiados nos lábios dos instrumentistas, deverão ser instrumentos com bocal, assemelham-se às *tubas* romanas, de herança etrusca, embora estas fossem geralmente mais compridas (fig. 4 - parte superior da figura). A terceira parrelha de centauros não toca qualquer instrumento pois leva vasos antigos, de topázio da arábia, se atendermos, mais uma vez, ao referido no texto.



Fig. 4 - *Músicos com tuba e cornu*. Pormenor da Coluna de Trajano. Roma, 113 d.C.

É interessante a referência textual à concordância entre o som dos instrumentos dos centauros com os das ninfas: “Gli sequente sonauão tube d’oro, cum pendente pano fericeo subtile, di áureo itexto, cum tríplice ligatura alla fistula tubale; Gli altri dui cum ueterrimi cornitibici concordi ciascuno & cum gli instrumenti delle equitante nymphe” (12), no sentido de assegurar que a participação musical fosse harmoniosa, agradável, de acordo com o ambiente festivo do acontecimento. Todos os restantes acompanhantes celebram a festa com vivacidade e entusiasmo, aplaudindo solenemente e com canções. Embora haja referência explícita à execução conjunta dos instrumentos, poderemos pensar em dois universos musicais distintos. Por um lado, os que são tocados pelos centauros, relacionados com o Antigo mundo romano, com contextos militares e de grandes acontecimentos públicos como entradas triunfais, cortejos militares ou cerimónias em anfiteatros, por outro, aqueles que as ninfas tocam, evocando ambientes míticos da Antiguidade, concretamente episódios e celebrações festivas de carácter dionisíaco em que a dança, em regra, constituía uma componente fundamental. O idiofone aqui representado, tocado pela ninfa que segue mais próxima do carro, é constituído por um conjunto de guizos suspensos num aro, não apresentando qualquer membrana. Era usado para acentuar o ritmo nas formas de dança, conferindo uma sonoridade muito peculiar aquele universo acústico. O aerofone de tubo duplo que a primeira das ninfas toca, procura, pela configuração que apresenta, lembrar o *aulos* grego, um instrumento com palheta dupla usado

para acompanhar o ditirambo nos ritos orgiásticos, dionisiacos. No entanto, organologicamente não é confirmado o dito instrumento. Os dois tubos do aerofone unem-se num único na parte superior, não se verificam indícios de palhetas e não são visíveis orifícios, nem a colocação das mãos aponta para a sua existência. Assim, mais do que uma preocupação pelo rigor na representação do instrumento, é de assinalar, como referido, o propósito de remeter, através da visualização da forma, para determinado contexto. A ninfa que segue no centauro do meio toca um cordofone friccionado que, nos seus elementos essenciais, se assemelha ao *rebec*. Tem caixa de ressonância de formato periforme, três cordas esticadas entre um estandarte, na parte inferior da caixa, e um cravelhame em forma de “C”, típico destes instrumentos. Apresenta, no entanto, uma característica que o afasta da tipologia comum destes cordofones: nesta gravura é clara a separação entre braço e caixa, o que não acontece nos referidos instrumentos. Sobre o *rebec*, é aceite que tenha evoluído a partir do *rebab* árabe, sendo conhecido na Europa, sensivelmente, a partir do século X. O seu momento de maior difusão foi o período medieval e o Renascimento, sendo numerosos os testemunhos iconográficos. Inicialmente tocados sobre o colo ou os joelhos do instrumentista, testemunhos mais tardios mostram instrumentos deste tipo em posições distintas, apoiados no ombro ou um pouco abaixo. Este cordofone era reconhecido como instrumento de menestréis profissionais e de uso em contextos de corte, portanto um instrumento prestigiado, muitas vezes representado em temas bíblicos, como os *Anciãos do Apocalipse*, ou tocado por anjos músicos (13). No entanto o seu uso era muito vasto, variando de região para região, sendo usado tanto em contexto sagrado como em celebrações profanas, surgindo, por vezes, em cortejos processionais, como é o presente caso, ou no testemunhado numa pintura de Gentile Bellini, de 1496, *Procissão do Relicário da Cruz na Praça de S. Marcos de Veneza*, por exemplo [4] (pp.201-205). Na nossa gravura surge associado ao ambiente de celebração já mencionado, podendo associar-se ao canto das ninfas que seguem no cortejo. O desenho do instrumento e do respectivo arco, aproxima-se bastante do que Sebastian Virdung insere na sua obra *Musica Getutscht* [5] publicada em 1511 (fig. 5).

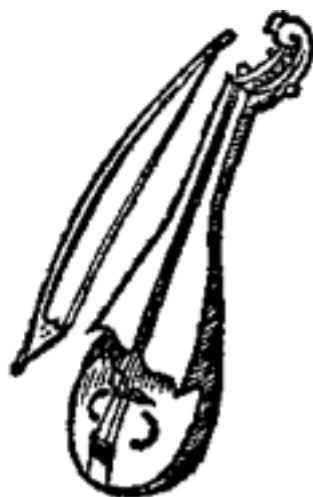


Fig. 5 – *Rebec*. Sebastian Virdung, *Musica Getutscht*, 1511; edição facsimilada de 1970, Basel / London, Bärenreiter-Verlag Kassel.

Triumphus Secundus



Fig. 6 - *Triumphus Secundus*. Franciscus Columna, *Hyphnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, pp. 166-167. Elementos musicais: *Pandeiro com guizos, bladder pipe ou platerspiel e cítara*

O segundo triunfo é, conforme nos diz o texto, “nõ meno miraeuiglioso del primo”. Agora o carro é puxado por seis elefantes brancos, geralmente associados à Fama (fig. 6). Sobre o mesmo vai um cisne branco numa postura amorosa relativamente a uma ninfa, Leda, que está junto de si. Sobre os paquidermes, mais uma vez, seguem seis jovens com instrumentos musicais. As jovens instrumentistas tocam, respectivamente: um *aro* ou *coroa de guizos*, seme-

lhante a *pandeiro* mas com guizos em vez de soalhas, um *bladder pipe* ou *platerspiel* (género de gaita-de-foles, em que o fole, mais pequeno do que neste instrumento, se interpõe entre o tubo insuflador de ar e a palheta) e uma *cítara*. Repete-se o carácter festivo do acontecimento onde a música participa de modo destacado, conferindo uma importante dimensão acústica ao cortejo, como manifestação colectiva de alegria. Sublinha-se a presença de instrumentos das diferentes famílias: cordas, sopros e percussão, tal como acontece no primeiro cortejo. De novo presentes, os guizos não deixam de se constituir como um referente em relação às celebrações dionisiacas em que, pelas suas qualidades tímbricas e indefinição sonora, contribuem para o charivari característico daqueles rituais. O instrumento de sopro, do qual não possuímos designação própria em português, comumente chamado *platerspiel* (termo alemão), *bladder pipe* (inglês) ou *vêze*, como é designado em França, acentua, por sua vez, o carácter rústico e consequente ligação à natureza, pela inclusão de um fole feito de tecido animal (pele ou a bexiga), tal como acontece na *gaita-de-foles*. Era um instrumento relativamente comum no período medieval, presente em diversas fontes iconográficas, mas que perdeu prestígio e caiu em desuso. Um dos testemunhos mais conhecidos e recorrentes no domínio da iconografia musical medieval é o conjunto das iluminuras das *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X o Sábio, nomeadamente no manuscrito do Escorial (Ms. E-E b.I.2). Neste códice constam dois exemplos de músicos com instrumentos deste tipo junto das cantigas 230 e 250 (fl. 209). Em períodos anteriores este aerofone fazia parte do instrumentário da música de corte, mas em finais da Idade Média estava mais associado a mendigos e camponeses. No contexto em que aparece nesta obra, não se pode entender como uma referência à cultura musical da Antiguidade mas, como adiantámos, parece acentuar a ligação das celebrações festivas aos ritos relacionados com a natureza, embora Aristófanes em *Lysistrata*, mencione um instrumento de sopro que chama *physalis*, palavra derivada de bexiga, podendo ser assim relacionado com o mundo Antigo [6] (pp. 237-238). Na edição de 1511 de *Musica Getutscht*, Sebastian Virdung inclui também um desenho de um aerofone deste tipo, apresentando, no entanto, a configuração de um *cromorne*, com o tubo bastante encurvado, forma que também assume na iluminura da cantiga 250 no manuscrito das *Cantigas de Santa Maria*, antes referido.

Por fim, a ninfa que segue montada no primeiro elefante segura e dedilha um cordofone da família das *cítaras*. Pelo que se pode observar na imagem, o instrumento é constituído por uma caixa de ressonância pouco volumosa; as oito cordas estão dispostas paralelamente sobre o tampo superior, onde são visíveis duas aberturas em forma de “C” e não possui ponto ou es-

cala. A configuração da caixa não é muito comum, mas as características organológicas apresentadas apontam para a sua identificação como *cítara*. A posição em que o instrumento é executado faz-nos lembrar a *kithara*, um dos mais importantes instrumentos da Antiguidade Greco-Romana. Não nos parece que se trate de um exemplo do instrumentário contemporâneo, mas antes uma referência à cultura musical Antiga.

No terceiro triunfo (fig. 7), mostrado no respectivo cortejo, o carro é puxado em grande pompa por seis unicórnios, seres muitas vezes associados à castidade. Sobre eles, à semelhança dos carros anteriores, vão seis jovens virgens, as únicas personagens que se conseguem aproximar destes animais fantásticos. As suas vestes são de fina seda e tecidas a ouro; todas tocam “*admiráveis e muito antigos*” instrumentos de sopro, bem afinados. Sobre o carro, num admirável assento de jaspe, repousa uma Ninfa muito bela, vestida de fina seda azul claro e bordada a ouro, ornada de numerosas gemas. Contempla, admirada, a quantidade de ouro celeste que cai no seu colo. Neste caso, a menção explícita a instrumentos antigos deu origem à representação de aerofones bastante fantasiosos, procurando afastar a sua configuração do repertório organológico conhecido na época. O primeiro deles, da ninfa que está mais próxima do carro, apresenta uma configuração um pouco bizarra, que mais se assemelha a um elemento de arquitectura, um balaústre. Não se distinguem pormenores organológicos precisos para procura representar um aerofone palhetado, se atendermos ao modo como a instrumentista apoia o mesmo na boca; pela posição das mãos teria orifícios, mas estes não são visíveis. Apresenta ainda o que parece ser um barrilete, elemento comum nas *charamelas bombarda*, por exemplo, usado para protecção de sistema de chaves para abertura/fecho dos furos mais afastados. A segunda ninfa toca um aerofone de tubo recto e ligeiramente cónico. Não se confirma a presença de furos mas, pela posição em que a instrumentista coloca as mãos, é feita essa sugestão. A parte inferior do tubo termina com uma campânula de forma irregular. Por fim, a terceira ninfa toca um *bladder pipe* ou *platerspiel*, instrumento referido anteriormente, apresentando o característico reservatório de ar inserido no próprio tubo do instrumento, mas com configuração distinta. A parte inferior é a que se revela mais fantasiosa, dividindo-se em três pequenos tubos, terminados cada qual com a sua campânula em forma de sino. Há no texto, como vimos, a preocupação de referir as qualidades sonoras dos instrumentos, sublinhando, mais uma vez, a importância da dimensão musical neste tipo de acontecimentos. Havendo a indicação textual da presença de instrumentos antigos, terá o autor das gravuras procurado fixar formas que não se assemelhassem aos instrumentos comuns, modernos (14).

Triumphus Tertius



Fig. 7 - *Triumphus Tertius*. Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crasus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, pp. 170-171. Elementos musicais: *aerofones fantasiosos*, *platerspiel*

No capítulo 17 a Ninfa conduz o amante Poliphili a outros locais muito belos, onde ele observa numerosas jovens celebrando juntamente com Vertumno (15) e Pomona (16), que se dirigem para um local onde se encontra um altar de mármore branco, em torno do qual se depositarão oferendas e se realizarão as libações. É neste contexto que encontra a sua amada Polia, que se torna sua guia. De acordo com o texto, Vertumno e Pomona, divindades dos jardins e pomares, seguem num carro puxado por quatro faunos (fig. 8), sendo acompanhados por *Hamadriades*, ninfas das árvores, nascendo e morrendo com as árvores que habitam, que vão atrás do carro, vestindo saias de folhas de árvore e segurando ramos nas mãos; ao lado do carro e um pouco à frente, Hyménedes, dançando alegremente. Vertumno segue sentado no carro acompanhado pela sua bem-amada esposa Pomona. Esta segura uma cornucópia cheia de flores e frutos, na mão direita, e um ramo também com flores, frutos e folhas, na esquerda.



Fig. 8 - *Vertumno e Pomona, transportados num carro puxado por faunos*. Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, p. 191. Elementos musicais: *tuba* (?) e *cítara* (?)

No grupo das Hyménedes, três são portadores de uma espécie de troféus, varas compridas decoradas com elementos vegetais, um deles com um estandarte, outro com uma tabuleta para receber inscrição e a terceira com alfaías agrícolas; à frente, duas tocam instrumentos musicais: um cordofone da família das cítaras e um longo aerofone de tubo recto. O instrumento de cordas é de identificação ambígua pois, tal como no exemplo anterior, apresenta uma configuração próxima das liras: posição de execução, sugestão de braços laterais, número e fixação das cordas na parte superior, numa barra transversal; apresenta, no entanto, uma caixa de ressonância como as cítaras, com dois tampos paralelos (subentende-se o posterior), formando o corpo do próprio instrumento. Se não valorizarmos este pormenor, assemelha-se à *kithara*, instrumento da família das liras, talvez, o principal instrumento da Grécia Antiga. Pertencente ao culto de Apolo, sendo-lhe, por vezes, atribuída a sua invenção [7] (p.144) parece-nos um pouco desfasada do seu contexto apolíneo, relacionada com moderação, racionalidade, controlo e equilíbrio, pois um dos aspectos que neste episódio há a realçar é o seu carácter dionisiaco. No entanto a *kithara* era igualmente usada para acompanhar o canto em situações muito diversas, como aconteceria neste caso, inclusive em festivais públicos, juntamente com outros instrumentos [8] (p.441). O aerofone, neste caso, é uma trombeta recta que faz lembrar a antiga *tuba* dos etruscos, ou a *salpinx* dos gregos, sendo que a campânula que apresenta é mais volumosa que a que encontramos naqueles instrumentos. Não é visível qual-

quer furo, pelo que será um instrumento natural, e não é possível verificar o modo como a instrumentista coloca o tubo sobre os lábios. Embora não seja rigorosa a representação dos instrumentos, tal com em gravuras anteriores, parece-nos óbvio o propósito de registar espécimes organológicos que remetam claramente para a cultura musical Antiga.

A gravura da página 195 (fig. 9) devolve-nos uma cena de um ritual em honra do deus dos jardins, Príapo, que integra a realização de um sacrifício onde é imolada uma vaca, como se observa na figura em primeiro plano. O próprio texto descreve o que gravura posteriormente representou. Um ritual rural e pastoril, para citar as palavras do texto, sendo usado leite quente e vinho para aspergir, mas também frutos e flores, celebrando um glorioso triunfo, numa evocação de cerimónias antigas onde participam exultantemente cantores e instrumentos em solenes ritos. De salientar a escolha dos instrumentos aqui presentes, mais relacionados com o universo natural, o mundo bucólico dos pastores, presente nas flautas e instrumentos relacionados com danças populares de carácter dionisíaco, como o pandeiro com soalhas. Além dos instrumentos referidos identifica-se uma trombeta. Embora sem certeza acerca da sua identificação, por ausência de elementos suficientemente esclarecedores, a presença deste tipo de instrumento remete para o acto cerimonial e sublinha a importância e dignidade do acontecimento, ao mesmo tempo que contribui para tornar o ambiente mais ruidoso.

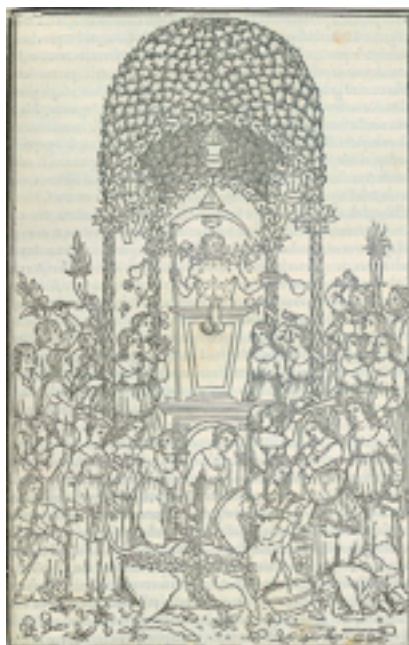


Fig. 9 – *Ritual de sacrificio em honra de Príapo*. Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, p. 195 . Elementos musicais: *pandeiro, flautas rectas; trombeta (?)*.

Sobre um altar quadrangular de mármore, decorado por uma espessa cobertura floral em forma de cúpula, apoiada em quatro colunas que descem até ao solo, o deus, com os seus atributos: uma gadanha (foice de maiores dimensões e cabo comprido) e uma taça. Não são unânimes as fontes sobre a sua filiação: umas indicam-no como filho de Dionísio e da Ninfa Chione, outras de Afrodite e do mesmo Dionísio [8] (p. 57) correspondentes a Vénus e Baco na mitologia romana ou, ainda, Vénus e Adónis [2] (p.233). Importa referir que fazia parte do cortejo e participava nas festas de Baco. Príapo era o deus rústico da fertilidade, tanto para o reino vegetal como animal, através do amor físico (17) sendo também protector da vida sexual dos casais. Ao centro de cada um dos arcos pende uma lâmpada. Os participantes, segundo rituais campestres muito antigos, lançam, à maneira de libação, ampolas de vidro com leite quente e vinho, que se quebram, derramando o seu conteúdo. Lançam também frutos, flores e folhas, festejando alegremente. Por vezes, refere o texto, caminham com a imagem do velho *Janus* (18), com a cabeça decorada de flores, cantando, sobre um ritmo campestre, tocando rudes instrumentos, em grande alegria, celebrando o seu culto com danças saltadas, aplaudindo solenemente com cantos de vozes femininas e lançando gritos. No lado esquerdo, sentada no chão, encontra-se uma das ninfas que toca *flauta*. O instrumento é de feitura muito simples, apenas um comprido tubo cilíndrico que a instrumentista apoia nos lábios. As mãos estão colocadas sobre o corpo do instrumento em posição que sugere a existência de furos. Não é possível identificar o modo de produção sonora, se através de bisel ou aresta simples. Do lado direito, junto à personagem que toca trombeta, está uma segunda flautista. O instrumento é similar ao primeiro, mas mais curto e com tubo de secção mais reduzida, produzindo, portanto, sons num registo mais agudo. As flautas rectas são instrumentos muito antigos, existindo desde tempos Pré-históricos, podendo ser feitos de materiais diversos como a madeira o osso ou argila, sendo a sua presença comum a diversas culturas. Muitas vezes surgem associadas a ambientes bucólicos e pastoris sendo tocadas por pastores. Atrás da flautista da esquerda, de pé, uma outra ninfa participa tocando um pequeno *pandeiro* circular. O instrumento é composto por um aro, certamente de madeira, no qual estão inseridas soalhas (pequenos discos metálicos) que soam por agitação do instrumento ou associados à vibração provocada pela percussão directa, sobre a pele que cobre uma das faces. A instrumentista toca o instrumento mantendo-o em posição vertical à altura da face e segurando-o e percutindo-o com as duas mãos. Flautas e pandeiros são com frequência associados às danças frenéticas das Bacantes ou Ménades, nos seus cortejos e celebrações em honra de Baco (o Dionísio dos gre-

gos) o que não deixa de ser uma evocação ao ambiente aqui aludido, onde as ninfas, associadas aos espíritos da natureza e seus deuses, são as personagens de ligação da narrativa.

No capítulo 19, “Polia conduz Poliphili às ruínas e embarca para a Ilha de Citera”. Antes de embarcarem para a ilha, Polia convida Poliphili a ver algumas inscrições funerárias que se encontravam junto a um templo arruinado. O autor refere uma “sepultura historiada” por ter um tema figurado na parte da frente (fig.10). Sobre uma ara está colocada uma cabeça de caprino; um ancião, com cabelos encaracolados, à moda antiga, segura-a pelos cornos. À direita, encostado a uma velha árvore, um indivíduo vestido com peles de cabra, “suonaua due rurale Tibie”, numa alusão a instrumentos ligados ao mundo rural, precisamente. Trata-se de um aerofone composto por dois tubos cilíndricos de dimensões semelhantes, invocando o antigo *aulos duplo* grego, também chamado *kalamos* ou *bombix*, correspondente à *tibiae serranae* dos Romanos [7] (p.157). Do lado oposto do altar, junto ao mesmo, uma personagem desnuda, transportando às costas um vaso antigo que inclina sobre a ara derramando sobre a cabeça de caprino vinho, efectuando, portanto, a libação. Atrás desta personagem, uma matrona, também despida, chorando, segura uma comprida tocha cujas chamas estão dirigidas para o chão. Mais à esquerda uma figura feminina, transportando um cesto à cabeça, que teria frutos, e um vaso de terracota na mão direita, com perfume. Entre estas duas personagens um pequeno sátiro segurando uma serpente que se agita visivelmente. Trata-se da realização de um ritual pagão em honra de uma divindade ou antepassado, provavelmente com alguma associação a Dionísio, pois o *aulos*, segundo alguns autores, pertence ao seu culto. Não são identificados mais pormenores organológicos que possam confirmar com mais segurança as características do instrumento, facto que não lhe diminui a importância, em termos simbólicos, pois a sua função na imagem é sublinhar o contexto de realização da acção, confirmando a participação musical neste tipo de rituais.

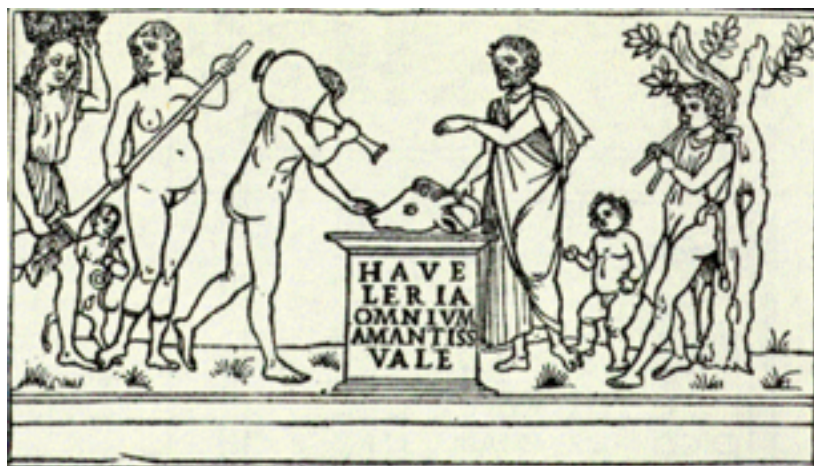


Fig. 10 - *Ritual de libação*. Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, p. 255. Elementos musicais: *Aulos duplo*

Chegados à ilha de Citera, narrativa descrita no capítulo 22, Polia e Poliphili são recebidos por um grupo numeroso de ninfas com os seus cantos e danças, transportando variados presentes e troféus. São apresentados com um cortejo triunfal que assinala e celebra, finalmente, o seu encontro amoroso (fig. 11). No carro, puxado por dois dragões, segue Cupido de olhos vendados e com arco e flecha nas mãos; atrás e ao lado segue o cortejo das ninfas. É no grupo que segue adiante que se encontram os instrumentos musicais que participam no cerimonial. As duas personagens que abrem o desfile são, precisamente, duas flautistas, cada qual com o seu instrumento: aerofone de tubo cilíndrico, recto, não sendo possível identificar outros elementos organológicos. Infere-se, pela colocação das mãos sobre o instrumento, que têm furos, mas estes não estão representados. Um pouco mais atrás, segue a ninfa que toca *trombeta*. O instrumento é similar ao que o gravador fixou na gravura referente à celebração em honra de Príapo (fig. 9). É um aerofone de tubo recto, feito de uma única peça, ligeiramente cónico e terminado numa campânula. A instrumentista apoia a parte mais fina do tubo directamente sobre os lábios, e segura-o apenas com a mão esquerda, dirigindo-o para cima para melhor propagação do som. O seu comprimento não se aproxima do longo *salpinx* dos gregos ou da *tuba* Antiga dos romanos, mas antes a um instrumento desta família, mais simples, também dos romanos, feita de bronze, com um tubo uniformemente cónico e mais curto que os antigos, usada para transmissão de ordens em contexto militar. As duas flautas apresentam-se como instrumentos muito simples, quase primitivos, se comparados com os elaborados desenhos de arquitecturas e elementos decorativos das mesmas, ou dos desenhos dos carros que

seguem nos cortejos. É um aspecto que nos parece de sublinhar, uma vez que também é através dos elementos musicais, nomeadamente com alguns instrumentos, que é invocado esse carácter rústico, silvestre, do mundo Antigo.



Fig.11 – *Cortejo triunfal de Polia e Poliphili (Triunfo do Amor)*. Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, pp. 346-347. Elementos musicais: trombeta e flautas rectas.

Na ilha de Citera, reino de Vénus/Afroditite, é representado um jardim fechado, como domínio, reservado, sagrado, onde a figura feminina assume especial destaque (fig. 12). Neste caso a própria deusa, sentada de costas para o observador, com Cupido ao colo, como se pode confirmar pelo texto e noutra gravura; o *Jardim do Amor*, como representado em ilustrações do *Roman de la Rose*, de inícios do século XIV, onde se cultivam os prazeres terrenos como a música, a dança ou a conversação, lugar reservado aos iniciados. É um espaço arquitectónico onde são evidentes as cuidadas formas geométricas, na fonte, na gruta de verdura, na disposição mais ou menos simétrica das árvores e, até, das personagens. Aqui se desenrola a cena que encerra a primeira parte da obra de Columna. Poliphili e Polia, acompanhados pelas ninfas, chegaram à fonte sagrada. “...ali (no jardim), encontramos as ninfas tocando e cantando suavemente. Todas, juntamente connosco, festejando com grande alegria. Senti-me cheio de um amor fecundo. O meu peito estava inundado de doçura. Os meus problemas anteriores e todo o medo tinham desaparecido; toda a incerteza dominada. Não duvidei mais de Polia.(...)” (p. 369). Quando as ninfas contaram os mistérios memoráveis e antigos acerca daquele lugar, que era também onde estava depositado o túmulo de Adónis (p.372), começaram a tocar os seus

instrumentos e a narrar os feitos passados, em linguagem rítmica, cantando-os muito doce e voluptuosamente, dançando em volta da fonte. Depois, em conjunto, ajoelharam-se, inclinando-se sobre aquela verdura tão agradável, e pousaram “*gli melodi strumenti*”; as cantoras reprimiram em seus peitos as suas vozes melodiosas e fizeram silêncio. Cessando os seus cantos e danças, pedem a Polia que conte a sua origem e a história do seu amor. Naquele momento de repouso, mostraram-se muito desejosas de conhecer o nosso estado e a nossa condição. Uma delas, chamada Polyorimene, mais atrevida e brincalhona que as outras começou a dizer: *O Polia! Nossa companheira, tu que partilhas connosco o serviço da honrosa Progenitora, a tua bela, a tua elegante aparência, a tua forma soberba e insigne, a tua admirável educação, a tua beleza de primeira e incomparável ordem, nos torna, justamente, ávidas de conhecer as razões dos vossos felizes amores, assim como a origem da tua excelente e generosa raça, que nós cremos ser de uma nobre e ilustre linhagem...* [10].



Fig. 12 - *Poliphili, Polia e as ninfas, no jardim e fonte de Vénus*. Franciscus Columna, *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499, p. 378. Elementos musicais: *Harpas, alaúde, lira da braccio* (?), *Cítara e pandeiro com soalhas*.

Terminado o longo e lisonjeiro discurso da ninfa, Polia acomoda-se e prepara-se para satisfazer este pedido cortês. Termina então o primeiro livro de *Hypnerotomachia de Poliphili*. A gravura fixa o momento em que cessa a música e as ninfas se sentam para ouvir a narrativa de Polia. Dirigem o olhar para o centro da acção, onde uma delas, de pé, segura uma coroa feita de folhas para honrar os amantes. No chão estão pousados os diversos instrumentos que as ninfas tocavam anteriormente: Duas *harpas*, uma *cítara*, uma *lira da braccio*, um *alaúde* e um *pandeiro*. As *harpas* aqui representadas são instrumentos portáteis, de feitura muito simples; surgem na sua forma mais comum: configuração triangular, com consola e coluna encurvadas e uma caixa de ressonância muito reduzida, como é comum noutras fontes medievais. O seu desenho revela-se pouco rigoroso, sobretudo na representação das cordas, onde se verificam algumas em tensão entre a caixa e a coluna, quando deveria ser entre a caixa e a consola (a parte superior), sendo o seu número bastante reduzido. São instrumentos cuja origem se perde no tempo, surgindo, com configurações diversas, em várias culturas. Neste caso evocam a cultura cortesã e aristocrática da época, juntamente com o *alaúde* que também é representado. Este é perfeitamente identificado pelos seus elementos mais característicos: corpo convexo, em forma de meia pêra, formado por justaposição de aduelas, como se pode verificar, e com um tampo superior plano; a pá do cravelhame formando um ângulo acentuado, aproximadamente de 90° relativamente ao braço, possuindo este trastes; as cordas estão fixadas numa barra sobre o tampo, onde se identifica, também, uma abertura (boca), circular. Introduzido na Europa pelos Árabes durante a Idade Média, entre os séculos VIII e XII, o alaúde (do árabe *al'ūd*, a madeira) tornou-se, nos séculos XV e XVI, num dos principais instrumentos de uso doméstico e da preferência da classe nobre. Tal como a *harpa* pertencia aos designados instrumentos da “música baixa” ou “instrumentos baixos”, por produzirem um reduzido volume sonoro e, por isso, adequados a ambientes intimistas, como o que aqui é referido. Em relação aos restantes instrumentos, aqueles tinham sido já representados em gravuras anteriores conferindo, de certa forma, continuidade e unidade à narrativa. Os cordofones representados adequam-se ao contexto, servindo para acompanhar o suave canto das ninfas, enquanto o *pandeiro*, representado no plano mais próximo, pousado no chão à direita, parece estar fora de contexto, em termos de prática musical. Todavia, como referido, estava associado à actividade das ninfas em acções anteriores sendo que, também aqui, as ninfas dançam “*et in gyro della fontana*”. A *lira da braccio*, como foi mencionado, era um instrumento muito apreciado junto das cortes italianas do Renascimento, usada para acompanhar textos líricos ou narrativas poéticas, surgindo aqui de forma particularmente pertinente. Na gravura não são visíveis al-

guns pormenores organológicos, nomeadamente a parte superior do braço ou número de cordas, o que cria dificuldades na identificação do instrumento. No entanto, devido à semelhança com as representações anteriores, nesta mesma obra, consideramos tratar-se do mesmo cordofone. A *cítara*, instrumento já presente em gravuras anteriores, é um cordofone dedilhado que surge associado à actividade das ninfas numa evocação à Antiguidade grega. A sua configuração é a da lira mas com uma caixa de madeira formando o corpo do instrumento, sobre a qual e paralelamente ao tampo, estão as cordas. A sua sonoridade seria semelhante à da harpa e seria usada para acompanhar o canto. Na gravura, importa referir, a actividade musical, acusada na narrativa e confirmada pelos elementos iconográficos, embora suspensa momentaneamente, concede um sentido de harmonia e equilíbrio entretanto conseguido pelos amantes. Termina com esta gravura o primeiro livro, conforme inscrição: “ FINIS DEL PRIMO LIBRO DILLA HYPNEROMACHIA DI POLIPHILO”.

No segundo livro, Polia e Poliphili contam as aventuras por que passaram e como começou o amor de um pelo outro e, ainda, a sua nobre origem. Nesta segunda parte, no entanto, as gravuras não apresentam qualquer iconografia musical. A obra, sem dúvida uma referência no universo de publicações do Renascimento, contribui para o conhecimento da matriz cultural e estética dos homens da época, nomeadamente a evocação da cultura da Antiguidade Clássica onde a música assumia um lugar de destaque, associada a contextos diversos que reclamavam, muitas vezes, um instrumentário muito próprio.

Notas

(1) *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499. Além da cópia que consultámos inicialmente na Biblioteca Pública Municipal do Porto (Inc. 82), temos notícia da existência de mais dois exemplares desta edição referenciados entre nós: BNP, Inc. 1064 e Biblioteca Central da Marinha, RCd9 - 01. O exemplar pelo qual realizamos este estudo, (Inc. 1064 da BNP), não apresenta numeração de fólios ou páginas pelo que utilizamos a numeração, por páginas, como consta numa edição digital disponível em <http://mitpress.mit.edu/e-books/HP/hyp400.htm> que, confirmámos, é a de Veneza de 1499. Encontra-se também em <http://www.rarebookroom.org/Control/colhyp/index.html> ou <http://diglib.hab.de/inkunabeln/13-1-eth-2f/start.htm>

(2) Ilha localizada entre Creta e Rhodes.

(3) Do grego φίλτρον, modo de fazer amar, poção, conforme referido em Colonna e Popelin, 1883: 225, nota 4.

(4) Do grego, *facilidade, complacência*.

(5) Do grego, *sustento*.

(6) Do grego, *eu vejo, eu pareço*.

(7) Do grego, *vida fácil*.

(8) Do grego, *companheiro, amigo*.

(9) Do grego, *a morte, o túmulo*.

(10) Neste caso, assim como nas figuras número 6, 7 e 11, na verdade não se trata de uma gravura mas sim de duas. O episódio surge em duas gravuras imagens que se completam. No impresso encontram-se em páginas sucessivas, visíveis ambas com o livro aberto e colocada uma na continuação da outra, para uma leitura completa e integral da imagem. No nosso trabalho decidimos colocá-las juntas para facilitar a leitura.

(11) Este pormenor, a grande campânula, não se verifica nos antigos instrumentos dos romanos que, geralmente, apresentam um campânula pouco evidente, como se pode confirmar no baixo-relevo da coluna de Trajano, fig. 4.

(12) *Hyphnerotomachia Poliphili*, 1499, p. 162.

(13) Para citar apenas um exemplo, poderíamos visualizar este instrumento no anjo músico constante no painel *A Virgem com o Menino, anjos e Santos* de Gerard David, séc. XVI (inícios). Óleo sobre madeira, 118x 212 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. D. 803. 4.

(14) Há ainda um quarto cortejo cujo carro é puxado por seis tigres. Neste não há qualquer representação de elementos musicais, apesar do texto os referir.

(15) Vertumno, divindade romana que preside à mudança das Estações.

(16) Pomona, deusa romana dos frutos; era uma ninfa, a única que não gostava da floresta natural, mas apenas por pomares e pelos seus frutos e de tudo o que dizia respeito à jardinagem (Hamilton, 1991: 431)

(17) Um dos atributos que geralmente identifica Príapo é um pénis de dimensões exageradas, umas das disformidades físicas da personagem devido a um feitiço provocado por Juno; daí, nesta gravura, a presença do falo erecto, em frente da figura do deus (no Inc. 82 da BPMP este pormenor encontra-se rasurado).

(18) *Janus*, deus dos bons começos ou da passagem de um âmbito para outro; por isso era representado com duas faces, uma voltada para diante outra para trás. Também considerado como deus da paz, segundo os romanos, que lhe tinham dedicado um templo em Roma, que só se fechava quando em tempo de paz (Hamilton, 1991: 59). Divindade que deu o nome ao nosso mês de Janeiro.

Referências bibliográficas

[1] COLONNA, Francesco, POPELIN, Claudius - *Le Songe de Poliphile ou Hytpnéromachie*. Isidore Lisieux, Paria, 1883.

[2] HALLEUX, Elisa de - *Iconographie de la Renaissance Italienne*. Flammarion, Paris, 2004.

[3] GÓIS, Damião de - *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, parte III. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1954.

[4] REMNANT, Mary - *Rebec*. *The New Grove. Dictionary of Musical Instruments*, vol. 3, Stanley Sadie, vol. 3, London, 1984, Macmillan Press Limited, pp. 201-205.

[5] VIRDUNG, Sebastian - *Musica Getutscht*, 1511; edição facsimilada, Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel / London, 1970.

[6] BROWN, Howard Mayer - *Bladder pipe*. *The New Grove. Dictionary of Musical Instruments*, vol. 1, Stanley Sadie, 1984, Macmillan Press Limited, pp. 237-238.

[7] SACHS, Curt - *Storia degli Strumenti Musicali*. Óscar Mondadori, Milão, 200

- [8] SOULI, Sofia - *Mitologia Grega*. Edizioni Michalis Toubis, Atenas, 1995.
- [9] HAMILTON, Edith - *A Mitologia*. Lisboa - Publicações Dom Quixote, 1991.
- [10] COLUMNA, Franciscus - *Hypnerotomachia Poliphili* [adic. Leonardus Crassus, Johannes Baptista Seytha e Andreas Maro], Veneza, Aldo Manuzio, Dezembro de 1499.
- [11] GARCÍA GUAL, Carlos, BORGES, Anselmo (trad.), FERREIRA, José Ribeiro (trad.) - *Dicionário de Mitos*. Casa das Letras, Cruz Quebrada, 2005.
- [12] MICHELS, Ulrich - *Atlas de Música*. Alianza Editorial, Madrid, 1993.

Representações de Música em Azulejos de Figura Avulsa: práticas musicais plasmadas em pequenos suportes²

por

Luzia Aurora Rocha

Universidade Nova de Lisboa/CESEM e Universidade Lusitana, Portugal

luziaroc@gmail.com

Os azulejos de figura avulsa são composições de uma só peça (um azulejo) usualmente com representações de um único motivo, ou figura. Nos cantos do azulejo encontramos pequenas ornamentações (tipo “estrelinha”, “aranhão”, “cravo”, etc). Estes azulejos foram produzidos e muito utilizados na zona dos Países Baixos, importados para Portugal e, posteriormente, fabricados também nas principais olarias portuguesas, principalmente durante a primeira metade do século XVIII. A diversidade dos motivos representados na figura avulsa é rica - barcos, casas, animais, homens, mulheres, flores - havendo também espaço para a música. É objectivo deste artigo identificar os azulejos de figura avulsa com motivos musicais presentes em colecções portuguesas. Pretende-se também analisar detalhes musicais, problemas organológicos e questões de género.

Palavras-chave: Iconografia Musical; Azulejaria; Figura Avulsa; Barroco.

“Figura avulsa” are compositions made in just one tile depicting one single motif. In its corners generally one finds small decorations. The preferred are named in Portuguese “estrelinha” (little star), “aranhão” (similar to a spider) and “cravo” (carnations). These tiles were produced and widely used in the Netherlands, imported to Portugal and later manufactured by Portuguese tile makers. The diversity of motifs represented in single tiles is unique - boats, houses, animals, men and women, flowers and also music and musicians. It is the aim of this article to identify single tiles with musical motifs from Portuguese collections. Also to analyze all its musical details, organological issues and gender questions.

Keywords: Musical Iconography; Tile; Single Tile; Baroque.

² Texto na grafia anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, por opção do autor.

Azulejo. *s.m.* (Do ár. *az zuleij*). Placa de cerâmica, geralmente quadrangular, vidrada numa das faces, branca ou de cor, com ou sem desenhos, usada no revestimento de paredes e na composição de painéis decorativos (1).

A palavra **azulejo** é familiar a qualquer português, de tal modo se encontra enraizada na nossa tradição. A sua génese é, possivelmente, persa. A Pérsia foi um importante centro produtivo, usufruindo da sua posição privilegiada, pela sua proximidade da rota da seda e de outras rotas comerciais com o Extremo Oriente. A porcelana e outros produtos cerâmicos chineses seriam conhecidos dos persas, bem como alguns dos seus processos de fabrico. O vocábulo persa para “azulejo” passa a árabe, através da difusão pelo norte de África, sob a forma de *Al Zūlaycha*, *Az-Zūllaijo*, *Zuleija*, *Zelij* (variante utilizada em Marrocos) ou *Azzelij* (2). Devido à presença dos povos muçulmanos na Península Ibérica durante vários séculos, numa mistura derivada do árabe-hispânico, surge o vocábulo “azulejo”, comum tanto a Portugal como a Espanha. Esta evolução terminológica distancia-se claramente da do resto da Europa - na França a designação do azulejo é *Carreau Céramique*, na Inglaterra *Ceramic Tile*, na Catalunha *Rajola* e na Alemanha *Fliese*.

O azulejo (3), tal como hoje o conhecemos, resulta de um processo evolutivo que durou milénios e que constituiu a resposta a uma necessidade funcional e estética. A sua função isolante (quer do calor, quer de humidade) a salubridade, fácil manutenção e limpeza, características associadas ao brilho, cor, ornamento, tornaram o azulejo um dos suportes de eleição ao longo dos séculos (4).

Portugal é o país europeu com maior superfície parietal coberta com azulejo. De acordo com Alun Graves [1] foi por influência espanhola que o azulejo chegou a Portugal, se bem que a sua aceitação e difusão se tenham concretizado muito mais no nosso país do que no vizinho. Para o autor, Portugal foi menos influenciado pelo povo árabe do que os espanhóis - foram expulsos no séc. XII por D. Afonso Henriques na reconquista cristã do território - e esse facto terá sido determinante para a não existência de produção azulejar de alicatados mouriscos em território nacional. De acordo com José Meco [2], desde a Idade Média até à primeira metade do séc. XVI, encontramos em Portugal exemplares de azulejos provenientes de dife-

rentes centros criativos: os pavimentos azulejares levantinos de Manise (Valência/Espanha) (5), a azulejaria da Andalusia (Sevilha, Córdoba, Granada) (6), as composições alicatadas (7) mouriscas e pavimentos cristãos medievais. Já Rui Trindade [3] veio recentemente defender uma ideia oposta, que assenta numa base de continuidade: tal como em outros locais da Península, a actividade cerâmica não terá cessado em território português depois da Reconquista, sendo mesmo incentivada pelas cartas de foral. Para o autor, continuaram a existir comunidades muçulmanas que, juntamente com as cristãs, asseguravam alguma produção. A explicação para a inexistência de documentação escrita que documente a inúmera produção azulejar anterior ao séc. XV, está relacionada com questões terminológicas. A palavra azulejo teria coexistido, até à sua afirmação plena nos séculos XV e XVI, com antigas terminologias, como *tijolo vidrado* e *ladrilho*, derivadas do latim. Assim, a falta de registos escritos sobre o *azulejo* terá, segundo o autor, iludido a investigação levando a que se considerasse ter havido um “deserto produtivo” deste revestimento cerâmico, e mesmo de louça de qualidade durante o final da Idade Média [3]. Assim, e de acordo com esta tese, a primeira realização de fabrico e emprego sistemático de pavimentos vidrados em Portugal aconteceu na Abadia de Santa Maria de Alcobaça, no ladrilhamento das capelas radiantes da cabeceira da igreja, conjunto datável da segunda metade do séc. XIII.

A produção de pavimento terá continuado e atingido, durante o século XIV, uma primeira maturidade. No final do séc. XIV apareceram já, com alguma frequência, indícios escritos da actividade oleira; a partir do séc. XV surgem notícias sobre a pureza de sangue dentro dos officios mecânicos, que distinguiam e valorizavam os cristãos dentro dos demais grupos culturais. As perseguições e expulsões de mouros acentuaram-se, mas surge uma notícia excepcional, de um mouro forro protegido da rainha D. Leonor, tido como o primeiro fabricante lisboeta de azulejos identificado, Alixo ou Aleixo *azuleiro*, conhecido na historiografia portuguesa como AlleAzulejo [3]. Para o autor, terá sido durante o séc. XV que ocorreu o primeiro embate concorrencial com a azulejaria de Valência mas que o processo de manufactura em Portugal terá continuado, inclusivamente no estuário do Tejo junto à ribeira de Coima, nos arredores da cidade do Barreiro e em Lisboa, na zona da Baixa. Esta delimitação de Rui Trindade é muito mais abrangente do que a dos demais investigadores da matéria, que só contemplam o centro urbano de Lisboa.

Foi também durante o século XVI que começou o processo de implantação da majólica (8) italo-flamenga. Esta técnica italiana difundiu-se, no final do séc. XV, aos principais centros produtivos da Europa como Sevilha (onde se instala Francesco Niculoso, ou “Pisano”), certas vilas de França, como Lyon, Nevers ou Rouen (marcadas pela actividade da oficina do ceramista Masséot Abaquesne, ligado à Escola de Fontainebleau), ou Anvers, na Flandres espanhola (destacando-se a oficina de Guido de Savino, ou Guido Andries).

Anvers, onde se estabeleceram muitos ceramistas italianos, foi o primeiro centro de transformação de modelos do Renascimento italiano numa linguagem maneirista difundida por toda a Europa através da gravura e, por consequência, o principal fornecedor de países católicos seguidores do modelo decorativo imposto pela Contra-Reforma. Deste núcleo de ceramista flamengos, são vários os que se fixam na Península Ibérica, em Sevilha, Talavera de la Reina e Lisboa. José Meco afirma que (...) *o apego da clientela Peninsular aos tradicionais azulejos hispanomouriscos (...) não favoreceu a requintada novidade da majólica. Só a partir de meados do século XVI esta técnica se implantou definitivamente na Península, em Sevilha, Talavera e Lisboa, através da fixação de ceramistas flamengos (...) [2].*

A produção de azulejos de “tapete” (9) cresceu, numa enorme variedade de padrões que revestiam enormes superfícies, adquirindo uma dinâmica rítmica incrível. As cores mais utilizadas eram o azul, amarelo, branco, verde e manganés. A paixão dos portugueses pela azulejaria levou a encomendas de países mais longínquos, como é o caso dos painéis de Antuérpia realizados por Jan van Bogaert em 1558 para o Paço Ducal de Vila Viçosa ou da encomenda de D. Diogo de Eça, senhor do solar de Torres, Azeitão, de dois grandes painéis provenientes de Urbino (Itália) da oficina de Fontana. Um certo Marçal de Matos, que aprendeu com o ceramista flamengo Phillip de Goes, fez painéis para a Quinta da Bacalhoa, também em Azeitão [1]. As influências contra-reformistas de finais de século provocaram mudanças estéticas na azulejaria: a produção adquiriu um carácter “catequético”, houve um aumento de painéis com temática religiosa, e o consequente fim da arte mudéjar, intimamente ligada ao islamismo.

Durante o domínio filipino a produção de azulejos conheceu um grande desenvolvimento, adquirindo independência dos modelos espanhóis (10). Este desenvolvimento da produção

está intimamente ligado à escassez de meios, que fez do azulejo, cuja matéria prima era barata e produzível nas oficinas nacionais, um suporte de eleição. Lisboa assume-se como o principal centro produtivo de onde saem, essencialmente no 1^a terço do séc. XVIII, composições ornamentais ou brutescos, registos e azulejos de padrão, caracterizados por uma certa ingenuidade artística, que revestiram edifícios de todo o país.

A influência oriental (fauna e flora exóticas), presente nas ricas sedas que se importavam, foi transportada para o azulejo, cujos frontais de altar reproduziam. Precisamente, o azulejo que revestia o frontal, fingia o panejamento. As cores mais usadas eram o azul de cobalto e amarelo sobre branco, também o castanho-alaranjado (óxido férrico), verde azeitona e tons acastanhados e arroxeados (óxido de manganés). Os contornos eram feitos a azul de cobalto.



Fig. 1- *Azulejos de padrão*, fabrico português, séc. XVII, autor desconhecido; Capela da Vila Velha, Fronteira (fot. de Luzia Rocha).

No final do século, durante o reinado de D. Pedro II, assiste-se ao final da policromia. O fim das guerras da restauração e a melhoria da situação económica do país levou à produção de milhares de azulejos, que eram largamente usados no revestimento de igrejas e de novos palácios. José Meco afirma que (...) *a rápida evolução pictórica da azulejaria deste período permite dividi-la em três fases distintas, que não se sucederam linearmente no tempo: a primeira de exacerbada policromia, a segunda de início da pintura a azul e branco, ambas com o recurso aos contornos de manganés, e uma terceira de pintura inteiramente azul, na obra plenamente barroca de Gabriel del Barco (...)* [2].

No final do séc. XVII, e por influência da cerâmica holandesa e da porcelana chinesa importada para a Europa, chegam ao nosso país os azulejos pintados com um ou dois tons de azul de cobalto. As relações comerciais entre os dois países e as frequentes paragens de barcos holandeses nos portos de Lisboa e Setúbal tornaram possível o comércio do azulejo (11). Estes eram importados em grandes quantidades, especialmente grandes painéis figurativos (historiados) concebidos unicamente ao gosto da encomenda portuguesa e exclusivamente para o nosso país, pois os holandeses tinham outro tipo de aplicação, distinta da nossa e outro tipo de encomendadores. Na Holanda, o principal cliente tipo era o burguês, a classe média, que buscava um revestimento isolante, essencialmente, algo eficaz contra a humidade dos vários canais característicos desta região. Já em Portugal, o principal cliente da azulejaria holandesa era a Igreja e a Nobreza. A utilização era completamente diferente: os grandes painéis figurativos recuperam, no fundo, a organização e concepção das tapeçarias europeias, no caso de paredes interiores, ou da técnica da pintura de tectos, seja a têmpera ou fresco, no caso do revestimento de tectos. Também se dá o alargamento dos revestimentos aos espaços exteriores, como os revestimentos de paredes de edifícios ou bancos, muros, tanques e casas de fresco de jardins. Já a figura avulsa, foi usada mais de acordo com o gosto flamengo, essencialmente na decoração de cozinhas ou escadarias e divisões secundárias.

Os azulejos de “figura avulsa” são composições de uma só peça (um só azulejo) usualmente com representação de um único motivo ou figura. Nos quatro cantos do azulejo existem pequenos ornamentos; podiam ser tipo “aranhiço”, “cravo”, “cabeça de boi” (11), mas os mais usuais eram os de tipo “estrelinha”. Estes azulejos foram produzidos e muito utilizados na Holanda (12), importados para Portugal e, posteriormente fabricados também no nosso país [4]. Não obstante, há diferenças relativas nos dois países relativamente ao uso do azulejo de figura avulsa. Como foi acima referido, na Holanda, eram aplicados em rodapés, em cozinhas (misturados com outro tipo de figuração ou com azulejos lisos), casas de banho e, curiosamente, até em lareiras (13), onde constituíam uma superfície à prova de fogo, de fácil limpeza e reflectora de calor para a sala. Este tipo de aplicação holandesa está bem patente na pintura de Johannes Vermeer van Delf (1632-1675), de 1670, com particular ênfase nas cenas de interior. Em dois exemplos particular da obra de Vermeer - que representam uma jovem em pé diante de um virginal e uma jovem sentada diante do mesmo instrumento (14) - raramente o

observador repara no pormenor do rodapé em azulejos de figura avulsa, que o pintor representou com muito detalhe, tão típico das casas holandesas.

Existem exemplares de feitura holandesa nas colecções da Casa Museu Frederico de Freitas (Funchal, Madeira), com iconografia musical. São exactamente o mesmo tipo de azulejos representados na pintura de Vermeer e representativos desta estética muito apreciada em Portugal. No primeiro exemplo, uma azulejo de figura avulsa com cantos “aranhiço”, temos dois instrumentistas tocando em conjunto. Um deles toca tambor e o outro um instrumento aerofone. No segundo exemplo, um azulejo de figura avulsa com cantos “cravo” temos também a representação de um instrumento aerofone. Parece que a intenção do pintor terá sido a de representar uma trombeta, mas só é possível distinguir um tubo recto (15).



Fig. 2- *Músicos tocando tambor e aerofone*, fabrico holandês, séc. XVII/XVII, autor desconhecido; Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal (fot. Casa Museu Frederico de Freitas)



Fig. 3 - *Homem tocando aerofone*, fabrico holandês, séc. XVII/XVIII, autor desconhecido; Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal (fot. Casa Museu Frederico de Freitas).

Em Portugal, para além de encontrarmos exemplos de figura avulsa em cozinhas, corredores e salas, também é possível encontrá-las em sacristias. A sua aplicação é, novamente, diferente da holandesa ao nível da aplicação no espaço. As figuras não estão em rodapés, mas sim ao nível do olhar do observador. Em Portugal existia ainda o uso particular de agrupar azulejos de figura avulsa para formarem painéis decorativos de maiores dimensões. Como exemplo desta peculiar aplicação portuguesa, indico um painel das colecções do Museu Nacional do Azulejo. Consiste em azulejos de figura avulsa pintados a manganés, representando cenas do Antigo e Novo Testamentos, para o qual foi executada em Lisboa uma cercadura a azul e branco (16). Curiosamente, na Casa do Paço da Figueira da Foz encontram-se azulejos iguais aos abaixo apresentados. No primeiro exemplo temos uma cena do Antigo Testamento, quando a filha de Jefté vem ao seu encontro, *dançando ao som de tamborins* (17) (Juízes, 11: 34,35) e no segundo, uma cena do Novo Testamento, do Evangelho segundo S. Mateus (Mat., 10: 37-39), sobre a passagem (...) *Quem não toma a sua cruz e Me segue não é digno de Mim* (...) [5]. De forma curiosa, a música de dois anjos (flauta transversal e tambor) é utilizada para enaltecer quem não tem medo de levar a sua cruz por Cristo. Estas cenas aparecem repetidas, diferindo ligeiramente ao nível do pormenor.



Fig. 4 e 5 - *Cenas bíblicas com música*, fabrico holandês, séc. XVII, autor desconhecido; Museu Nacional do Azulejo, Lisboa. (fot. Luzia Rocha)

De acordo com o *Roteiro do Museu Nacional do Azulejo* [4], os azulejos de figura avulsa surgem na produção portuguesa no último quartel do séc. XVII e têm grande utilização na primeira metade do séc. XVIII (18). Na mesma obra se enfatiza que a simplicidade dos motivos sugere a hipótese de serem feitos por aprendizes pois era um tipo de azulejo mais barato. Era frequentemente destinado ao revestimento de zonas de menor importância na arquitectura de um edifício, como as cozinhas ou corredores. Existem também excepções e são estas que nos mostram a crescente importância deste suporte, como é o caso da Igreja de S. Francisco, de Arcos de Valdevez, integralmente revestida com azulejos de figura avulsa [6] .

Acrescento que este tipo de azulejo tem ainda a versatilidade de se adaptar a qualquer espaço, devido à sua independência figurativa. O desenho não tinha de ser subordinado às dimensões de uma superfície a cobrir e não precisa de ser fabricado de encomenda, com dimensões rigorosas. São vários os temas representados. Durante a pesquisa para esta dissertação foram inventariados os seguintes temas: fauna (coelho, leão, cão, pássaro, etc), flora (túlipa, cravo, rosa, malmequer, entre outras), barcos, casas, temas bíblicos (especialmente a Paixão de Cristo), tipos humanos caricaturais (grotescos faciais), tipos humanos diversos (frade, mulher - passeando, seminua, vestida -, homens de classe baixa - caminhando sozinhos, com cães, fumando cachimbo -, homens de classe alta - caminhando com cajado, com copo de vinho e garrafa -, e músicos - homens e mulheres). Os de figura humana são mais raros, muitas vezes apare-

cendo estrategicamente colocados em locais ao alcance directo do olhar, no meio dos de tipologia mais comum.

A música é utilizada na figura avulsa com os seguintes motivos: dança (sem acompanhamento instrumental), instrumentistas, dança com acompanhamento instrumental (o próprio executante toca e dança) e, caso mais raro, uma macacaria. Os instrumentos representados são, essencialmente, cordofones, tanto dedilhados como friccionados; mas também encontramos exemplos com instrumentos aerofones (trombetas, trompa de caça, gaita de foles) e um membranofone (tambor). Fazendo aos azulejos de figura avulsa uma análise de género, verificamos que são representados maioritariamente homens, tendo sido encontrados apenas dois azulejos de figura avulsa com mulheres instrumentistas. É relevante o facto de as mulheres executarem apenas a guitarra.

Na cozinha do antigo Mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo em Odivelas encontram-se vários exemplares de azulejo em figura avulsa com música, apenas representações de instrumentos musicais cordofones. Na iconografia azulejar desta época (finais do século XVII e primeira metade do século XVIII) é indissociável a guitarra dos vários estratos sociais portugueses, tanto classes altas como baixas. A utilização da guitarra pela mulher também aparece reforçada por estas representações, que se juntam a uma série de painéis de maiores dimensões pertencentes a casas nobres do país, painéis estes já estudados em dissertação de doutoramento [7].



Fig. 6 e 7 - *Mulheres executando guitarra*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; antigo Convento de S. Dinis, Odivelas. (fot. Luzia Rocha)

Na cozinha do antigo convento o único cordofone friccionado encontrado em figura avulsa apresenta algumas incorrecções organológicas. Vemos um homem com vestes nobres tocando um cordofone tipo viola de arco. Todavia, o instrumento possui barra, como os instrumentos da família do alaúde, em vez do estandarte, característico da família do violino. A posição de execução parece, à primeira vista, incorrecta. No entanto, numa pintura flamenga de Jan Brueghel, o velho (19), cuja cena é um cortejo de casamento, é representado um instrumento de corda friccionada em execução na mesma posição que encontrámos no azulejo de figura avulsa (Fig.8).



Fig. 8 - *Homem executando cordofone friccionado*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; antigo Convento de S. Dinis, Odivelas. (fot. Luzia Rocha)

O outro azulejo de figura avulsa com motivo musical representa um homem, aparentemente de classe social mais baixa, executando uma guitarra e dançando. Não obstante ser difícil representar um instrumento tão pequeno em azulejo, a guitarra tem todas as suas partes bem representadas, sendo apenas indefinido o número de cordas e cravelhas.



Fig. 9 - *Homem executando guitarra*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; antigo Convento de S. Dinis, Odivelas. (fot. Luzia Rocha)

A guitarra volta a aparecer em mais azulejos de figura avulsa. Um deles encontra-se no Palácio da Mitra em Lisboa, o antigo palácio do patriarca D. Tomás de Almeida. O instrumento apresenta algumas indefinições. A caixa de ressonância está bem definida e proporcionada e é visível a barra, a boca, e as cordas (possivelmente quatro). O cravelhame aparenta estar dobrado e, possivelmente, os pequenos pontos representam cravelhas. Vemos também pontas soltas das cordas.



Fig. 10 - *Homem executando guitarra*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; antigo Palácio da Mitra, Lisboa. (fot. Luzia Rocha)

No caso dos guitarristas do Seminário de Vila Viçosa, antigo Convento dos Capuchos, vemos que o desenho é mais tosco, provavelmente de algum artista local, e que tal facto afecta a qualidade da representação do instrumento musical. Além do mais, a posição do instrumento está invertida, o que pode estar relacionado com o processo de decalque para o azulejo. Estes azulejos encontram-se localizados na sacristia.



Fig. 11 e 12 - *Homens executando e/ou afinando a guitarra*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Seminário, Vila Viçosa. (fot. Luzia Rocha)

Relativamente à questão da guitarra, convém ainda referir que, para este instrumento, é adoptada esta terminologia em lugar de “viola de mão” como utilizam autores como Rui Vieira Nery e Manuel Morais, devido ao facto da literatura musicológica internacional usar o termo “guitar” para este período cronológico. Poder-se-iam atender a estas particularidades nacionais, não obstante optou-se pela uniformização e concordância internacional.

Numa colecção particular de Lisboa encontramos *in situ* um exemplar fora do comum, em que o cordofone dedilhado tocado por um homem não é a habitual guitarra, mas uma espécie de mandola. O corpo do instrumento é em forma de pêra e não há uma separação clara entre o braço e a caixa de ressonância. O número de cordas e cravelhas do instrumento é indefinido, simplesmente representativo, mas isso deve-se à natureza do suporte e às suas reduzidas dimensões. É extremamente difícil representar pequenos pormenor no azulejo, dado que, após a pintura, ainda de efectua a cozedura podendo haver alguma diluição do traço.



Fig. 13 - *Homem executando cordofone dedilhado (mandola?)*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Colecção particular, Lisboa. (fot. Luzia Rocha)

Ainda encontramos três azulejos de figura avulsa com instrumentos aerofones. O primeiro exemplo representa, muito possivelmente, uma gaita-de-foles, e de acordo com a descrição de Ernesto Veiga de Oliveira (2000: 231-232), um modelo português, devido a ter um único tubo bordão. Vemos o fole, o bordão e o ponteiro; falta o tubo insuflador. O pintor de azulejos colocou o instrumentista, incorrectamente, a soprar para o ponteiro. Encontra-se este exemplar no antigo Palácio (actual hotel) Belmonte. O segundo exemplo representa um caçador a tocar uma trompa natural de caça, acompanhado pelo seu cão, e encontra-se no revestimento das paredes da igreja de Nossa Senhora da Orada, em Sousel. Por fim, o último exemplo representa um homem a tocar trombeta. O instrumento tem o tubo recto decorado com panejamento (certamente, uma bandeira) e a campânula com dimensões algo exageradas. Este exemplo faz parte das colecções da Casa Museu Frederico de Freitas, integrando num conjunto com cercadura, que transforme a individualidade de vários exemplares de figura avulsa, num conjunto uniforme, meio figurativo, meio padronizado.



Fig. 14 - *Homem executando gaita-de-foles*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Hotel Belmonte, Lisboa. (fot. Luzia Rocha)



Fig. 15 - *Homem (caçador) executando trompa*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Igreja de Nossa Senhora da Orada, Sousel. (fot. Luzia Rocha)



Fig. 16 - *Homem executando trombeta*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal. (fot. Casa Museu Frederico de Freitas)

No caso da dança encontramos dois exemplos, um do Palácio dos Aciprestes (bastante danificado) e o outro do antigo Palácio da Mitra. Estas cenas são muito ingénuas e não parecem reportar-se a nenhum tipo de dança em particular. A ideia de movimento é dada pela posição da figura (pé levantado, braço esticado) ou também por um tipo de panejamento.



Fig. 17 - *Homem dançando*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Palácio dos Aciprestes, Linda-a-Velha. (fot. Luzia Rocha)



Fig. 18 - *Homem dançando*, fabrico português, séc. XVIII, autor desconhecido; Palácio da Mitra, Lisboa. (fot. Luzia Rocha)

O único exemplo de figura avulsa com um instrumento membranofone é uma macacaria. Uma única macacaria com música em figura avulsa indica que se trata uma representação rara. O macaco está de pé, mostrando uma verticalidade quase humana, e percute o tambor com as mãos.



Fig. 19 - *Macaco toca tambor (macacaria)*, fabrico português, séc. XVIII (?), autor desconhecido; Palácio dos Aciprestes, Linda-a-Velha. (fot. Luzia Rocha)

Existe ainda um caso que suscita dúvidas, de um azulejo de figura avulsa que pertence a uma colecção particular. Aparentemente, está representado um homem que segura um saltério rectangular que aparentemente está preso ao corpo do instrumentista por uma faixa à tiracolo. Não obstante, a ausência de pormenores não permite a certeza desta identificação.

Em síntese, o azulejo de figura avulsa era manufacturado e utilizado nos Países Baixos tendo chegado a Portugal por via comercial. A sua aceitação influenciou os artesãos nacionais, que começaram a produzi-lo. A música e a dança fazem parte dos motivos utilizados nestes azulejos. A representação de instrumentos musicais é ingénua e com poucos pormenores. Pode-se apontar como causa o facto de o azulejo de figura avulsa ser mais barato e quase sempre pintado por artistas menos experientes. As pequenas dimensões da composição pictórica, que se confina a um único azulejo de 14x14 cm (ou 14,5 x14,5 cm) não deixam também muita margem para pormenores o que pode justificar igualmente a pouca definição dos instrumentos. Nos azulejos portugueses há o predomínio da representação de cordofones dedilhados, especialmente a guitarra. Os restantes instrumentos encontrados são também provenientes de contextos musicais menos eruditos, como é o caso da trompa de caça e da gaita-de-foles.

Notas

(1) In *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, Verbo, 1º volume.

(2) A autora Maryléne Terol aponta a seguinte explicação: (...) *O termo azulejo aparece no séc. XIII para designar as cerâmicas decorativas utilizadas nas construções pós-Almôadas. A etimologia da palavra AZUL é persa. Essa palavra designava uma pedra semi-preciosa dum azul intenso: o lápis-lazuli (...). Por evolução fonética o termo árabe reduz-se em ZUL, que deu a forma verbal ZULEJ, significando polido, liso e brilhante. Por alteração das vogais, essa forma transforma-se em ZELIJ na África do Norte – hoje o zellij marroquino. Na Andaluzia a substantivação de ZELIJ deu AZZELIJ que chegou a azulejo no séc. XIII. Este termo fixa-se na Península Ibérica no séc. XIV (...) [22].* Já José Meco [2], por sua vez, descarta a ligação terminológica do termo com a palavra “Azul”.

(3) O seu fabrico conheceu técnicas distintas e processos evolutivos diversos. No início do século XVIII o processo era em tudo semelhante ao utilizado ainda pela Fábrica de Azulejos Sant’Ana, em Lisboa, pelo que foi possível observar todas as fases de produção. A argila é misturada com água, amassada, colocada em formas e moldes (ou estendida sobre azulejos) e cortada. Depois de secas as placas de argila são cozidas num forno. À placa de barro cozida chama-se chacota. O tardo é a parte de trás da chacota e pode ser liso ou estriado para melhor aderir à argamassa. A outra face da chacota recebe o vidrado. A vidração é feita num movimento rápido, em que a chacota recebe um banho branco de pó de vidro em água. Sobre a superfície vidrada é lançado o desenho em pó de carvão através do papel com o motivo picotado e depois é aplicada a pintura com pincéis. Em geral o pintor fazia primeiro o contorno do desenho e depois este era preenchido. O azulejo é novamente cozido em alta temperatura para se fundir o vidrado, fixando-se definitivamente a pintura. Os azulejos são colocados de molho, em água, antes da aplicação na parede e depois aplicados com argamassa de cal e areia, fechadas as pequenas juntas entre eles e limpos.

- (4) ARAÚJO, Luís, *O Azulejo*, Trabalho Dactilografado
- (5) Por exemplo, partes do revestimento do Paço dos Infantes de Beja, agora no Museu Nacional do Azulejo.
- (6) Por exemplo, a Porta da Sala das Sereias do Paço de Sintra.
- (7) O alicatado é uma técnica onde se faz o recorte a alicate de placas vidradas de barro de cores lisas. O efeito final é um painel colorido com formas geométricas.
- (8) A técnica da majólica consiste na cobertura do azulejo com um esmalte branco. Sobre a superfície cerâmica lisa podem ser pintados os motivos sem que as cores se misturem. Esta técnica foi introduzida em Sevilha por Francesco Niculoso, italiano. Ele é o responsável pela introdução de uma azulejaria figurativa de feição renascentista, que se contrapôs à azulejaria hispano-mourisca.
- (9) Azulejos de padrão com composição geométrica ou vegetalista.
- (10) (...) *During the reigns of the Spanish kings Philip II, Philip III and Philip IV, who ruled over Portugal also, an azulejos industry developed which was independent of the Spanish models. In particular, tiles for facing the walls of churches appeared in an enormous variety of patterns: finely harmonised designs in blue, yellow, green and manganese on a white background were clearly combined and produced astonishing effects. (...). The altars were decorated with antependia made of tiles in which the influence of embroidery and chintz may be detected (...)* [1]
- (11) Alun Graves refere: *The political and economical development of the Netherlands after the beginning of the seventeenth century and the commercial, cosmopolitan ideas of the people led to the establishment of real art industries, among which ceramics assumed an important position. The Dutch trading-ships facilitated the marketing of the wares since they touched at Spanish and Portuguese ports, especially Lisbon, Setúbal and Cádiz. The Dutch with their practical sense, had discovered the potential market for ceramic tiles in these two countries, whose indigenous workshops were no longer able to satisfy the demand* [1]. Também Rainer Marggraf fundamenta esta ligação comercial: *O azulejo holandês em Portugal documenta historicamente os contactos económicos e políticos entre os dois países* [23].
- (12) Designações que constam no inventário da espécie de figura avulsa da Casa Museu Frederico de Freitas.
- (13) Indica-nos José Pereira, no *Dicionário da Arte Barroca em Portugal: As fábricas holandesas estavam vocacionadas para o fabrico da “figura avulsa”* (...). [24]
- (14) É o caso do Palácio Nymphenburg, nos arredores de Munique, que possui uma lareira decorada com azulejos holandeses de figura avulsa.
- (15) Johannes Vermeer van Delft, *Jovem sentada em frente a virginal e Jovem em pé junto a um virginal*, óleos sobre tela, 1670 e ca.1670-1672, London, National Gallery
- (16) A Casa Museu Frederico de Freitas possui um importante espólio de figura avulsa. Existem, nas suas coleções, outros exemplares deste tipo, com motivos musicais, que não foram totalmente tratados neste artigo, mas que devem ser mencionados:
- figura avulsa com cena pastoril e cantos “aranhão” (fabrico holandês da 2ª metade do século XVII) representando a execução de um instrumento aerofone, possivelmente um oboé ou charamela;
 - figura avulsa com cantos “cabeça de boi” (fabrico holandês da 2ª metade do século XVII ou inícios do séc. XVIII) representando a execução de um instrumento aerofone, possivelmente um oboé ou charamela;
 - figura avulsa cantos “aranhão” (fabrico holandês da 2ª metade do século XVII) representando a execução de um violino;
 - figura avulsa com cantos “aranhão” (fabrico holandês da 2ª metade do século XVII) representando um cavaleiro a executar uma trombeta;
 - figura avulsa com cena pastoril (fabrico Sadler & Green, ca. 1760/71) representando a uma mulher a tocar guitarra

(17) MNAz inv. N° 5450. Proveniente do Palácio Mello. Para este conjunto foi pintada em Lisboa uma cercadura em azul e branco, por forma a garantir uma melhor integração no espaço arquitectónico, bem como uma melhor adequação ao gosto português.

(18) As referências aos instrumentos musicais podem variar conforme as traduções. Na Bíblia consultada (Edições Paulos) há referência a tamborins. No azulejo está representado um pequeno tambor percutido com baquetas, o que pode resultar tanto da interpretação do pintor, como de uma referência musical proveniente de outra tradução.

(19) *Roteiro do Museu Nacional do Azulejo*, Instituto Português de Museus, 2005, p. 111.

(20) Museu do Prado, Inv. P01441

Referências Bibliográficas

[1] GRAVES, Alun - *Tiles and Tilework of Europe*. V&A Publications, London, 2002.

[2] MECO, José - *O Azulejo em Portugal*. Publicações Alfa, Lisboa, 1989.

[3] TRINDADE, Rui - *Revestimentos Cerâmicos Portugueses - Meados do século XIV à primeira metade do século XVI*. Edições Colibri, Lisboa, 2007.

[4] HENRIQUES, P. - *Museu nacional do Azulejo. Roteiro*. 2ª ed, Instituto Português de Museus, Lisboa, 2005.

[5] *Bíblia Sagrada*, Apelação, Paulus, 1999

[6] CALADO, Margarida - *Arte e sociedade na época de D. João V*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1995.

[7] ROCHA, Luzia - *O Motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2012.

[8] CALADO, R. - *Azulejos na Madeira e na colecção Casa-Museu Frederico de Freitas*. Direcção dos Assuntos Culturais da Região Autónoma da Madeira e Casa-Museu Frederico de Freitas, Madeira, s.d.

[9] ARAÚJO, L. - *O Azulejo*. Trabalho Dactilografado, s.l., s.d.

[10] CARROLL, P. - *Baroque Woodwind Instruments: a guide to their history, repertoire and basic technique*. Ashgate Publishing Limited, 1999.

[11] GUIMARÃES, F. - *Azulejos de Figura Avulsa*. Edições Pátria, Gaia, 1932.

[12] MORAIS, Manuel, NERY, Rui, - *Guitarra*. Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, Vol C-L, Salwa Castelo Branco, Círculo de Leitores, Lisboa, 2010, pp. 591-602.

- [13] HUSSEL, C. - *The baroque guitar*. The Cambridge Companion to the Guitar, Victor Anand Coelho, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- [14] JONGE, C. - *Dutch Tiles*. Pall Mall Press, London, 1971.
- [15] OLIVEIRA, Ernesto - *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. 3ªed., Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, 2000.
- [18] SIMÕES, J. M. - *A Casa do Paço da Figueira da Foz e os seus Azulejos*. Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1947.
- [19] SIMÕES, J. M. - *Carreaux Céramiques hollandais au Portugal et en Espagne*. Martinus Nijhoff, Netherlands, 1959.
- [20] SIMÕES, J. M. - *Azulejaria nos Açores e na Madeira*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1963.
- [21] SIMÕES, J. M. - *Azulejaria em Portugal no século XVIII - Edição Revista e Actualizada*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010.
- [22] TEROL, M. - *Azulejos à Lisbonne - Lumière d'une ville/Azulejos em Lisboa - A luz de uma cidade*, Éditions Hervas, Paris, 1992.
- [23] MARGGRAF, R. - *Os azulejos de Van der Kloet em Portugal*. Os azulejos de Willem van der Kloet em Portugal, Raffaella D'Intino, Lisboa94 e Electa, Lisboa.
- [24] PEREIRA, P. - *Imaginário Barroco*. Dicionário da Arte Barroca em Portugal, José Pereira, Editorial Presença, Lisboa,

La Iconografía Musical en la Historiografía Musical Venezolana (Período Colonial)

por

María Carolina Rodríguez Tabata

Investigadora, Universidad Central de Venezuela, Venezuela

mcrt.educacion@gmail.com

La investigación consiste en la revisión y recopilación de datos presentes en textos de historia de la música en Venezuela que hagan referencia a la relación entre artes plásticas y música. El estudio se enfoca en la época Colonial (siglos XVI – XVIII) por ser uno de los primeros períodos en los que se crea una cultura de mestizaje, con características particulares en las que confluyen “lo español, lo aborigen y lo africano”. El objetivo es conocer la noción y aplicación de la iconografía como método de investigación por parte de los musicólogos e historiadores venezolanos que han escrito sobre la actividad musical de la época Colonial.

Palabras Claves: Iconografía Musical, Historiografía, Período Colonial (siglos XVI – XVIII), Venezuela.

The research consists in the review and compilation of data in books about History of Music in Venezuela, referring to the relationship between visual arts and music. The study focuses on the Colonial Period (XVI - XVIII) for being one of the first periods in which a culture of miscegenation is created, with particular characteristics that converge "the Spanish, the aboriginal and the African". The goal is to understand the concept and implementation of iconography as a method of investigation by Venezuelan historians and musicologists who have written about the musical activity of the Colonial Period.

Keywords: Musical Iconography, Historiography, Colonial Period (16th – 17th Centuries), Venezuela.

La iconografía musical como fuente para el quehacer historiográfico

Generalmente y de manera convencional, se aprecia la historia como la disciplina que se encarga de reconstruir y dar conocimiento de los hechos acaecidos en un pasado, y con ello la exposición de todos los aspectos que los conforman: sociedad, cultura, ideologías, entre otros. Para dejar testimonio de ello y poder hacer un análisis fundamentado, existe la historiografía definida básicamente por el diccionario de la siguiente manera: Arte de escribir la historia; estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre historia y sus fuentes, y de los autores que han tratado de estas materias; conjunto de obras o estudios de carácter histórico [1].

En cualquiera de sus definiciones se puede interpretar que la historiografía está dada en parte por las fuentes, descrita como cualquier tipo de documento (físico o no) que permite descifrar una historia, es decir, el evento que ha ocurrido en algún lugar y espacio determinado. Es un material que contiene información que compete a un investigador para la reconstrucción de un suceso y que complementa el tema que estudia. En el caso de la musicología, observamos que las fuentes no están dadas solamente por los documentos más cercanos al quehacer musical como las partituras o esbozos de ellas, sino que se valoran todos los aspectos que rodean la situación social (hemerografías, anuncios), datos visuales y materiales (iconografías, instrumentos musicales), datos personales del compositor (diarios, cartas), referencias auditivas (grabaciones), por sólo nombrar algunos. La adquisición de todos estos medios surge de la necesidad de los musicólogos de reunir una variedad de información para lograr la adecuada interpretación, evaluación, crítica más completa y minuciosa de los temas de investigaciones musicales. Colín Lawson y Robín Stowell exponen, en su libro *La interpretación histórica de la música*, un pequeño capítulo titulado "La aplicación de las fuentes primarias", en donde hacen una breve referencia de los diversos tipos de fuentes que pueden usarse en el campo de la musicología y con ello una muestra de sus ventajas y desventajas en el campo de la investigación. Entre ellas destacamos, en el presente caso, "Las fuentes iconográficas" descritas como todos aquellos datos visuales proporcionados por las artes plásticas, que permiten recrear la manera en que se describían aspectos como el entorno social que rodeaba a algún aspecto musical, su función, la interpretación simbólica; permitiendo así demostrar aspectos relevantes como las técnicas de ejecución, la manera en que se constituían las agrupaciones musicales, los accesorios usados [2]. De igual manera, se hallan definiciones como la de la investigadora Rosario

Álvarez quien plantea que la iconografía musical es considerada como una ciencia y método de investigación auxiliar de la musicología, que consiste en la interpretación de documentos gráficos (pinturas, fotografías, grabados) u objetos tridimensionales (esculturas, relieves) que estén provistos de escenas, temáticas, simbologías e instrumentos vinculados con la música. Asimismo, propone que se trata de una disciplina joven que debe ser tomada en cuenta por los musicólogos por formar parte de un registro visual que complementa los testimonios y demás fuentes que apoyan la construcción de una historia musical [3].

A manera de breve reseña histórica, se puede exponer que es a partir del siglo XIX que la musicología comienza a interesarse en la iconografía como complemento documental y de investigación que permitiera realizar la descripción de los instrumentos musicales de los períodos de la Edad Media y el Renacimiento, principalmente. De igual manera, estas fuentes visuales servían como referencia a la poca información detallada en los textos respecto a los datos organológicos. Sin embargo es a mediados del siglo XX, con el desarrollo y constitución de la iconografía musical como nuevo método de análisis de la musicología, que se comenzó a observar que no bastaba con una simple descripción de lo que se observaba en una imagen, ya que en ella podrían estar reflejados ciertos factores externos (el contexto que envuelve a la obra) e internos (el sentir y la necesidad del autor) que inciden en la veracidad de lo que musicalmente se expone en la imagen, así como lo expone Rosario Álvarez. Es importante destacar que se toma como referencia a esta autora por ser una de las interesadas en abordar el estudio de la iconografía musical latinoamericana a través de su texto *La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: importancias y pautas para su estudio*, cumpliendo con las tres fases de análisis planteadas por Erwin Panofsky (descripción, indagación del contenido y estudio contextual de la imagen), y proponiendo una metodología precisa para ampliar el estudio de las obras del Nuevo Continente. De igual manera, cabe destacar que el interés por tomar la definición de Álvarez radica en que a pesar de ser una investigadora de origen foráneo, ha sido quien presentó por primera vez la disciplina en Venezuela a través de una publicación en el año 1992 en la *Revista Musical de Venezuela*.

Además de la publicación de Rosario Álvarez, existen muy pocos vestigios de artículos y textos que demuestren la integración de la iconografía musical en Venezuela desde que en la década de los sesenta se comenzó a desarrollar como metodología de estudio para la musicolo-

gía. Sin embargo, esta situación no implica que en la historiografía musical no encontremos datos e imágenes utilizadas por los investigadores y exponentes del tema, bien sea para usarlo como un dato complementario a la información o como “decoración” al texto. Es así como han surgido una serie de planteamientos que deseamos aclarar a través de la revisión de varios libros, entre las que consideramos las siguientes interrogantes: ¿Los autores presentan en sus publicaciones imágenes? ¿Están debidamente reseñadas? ¿Son imágenes de arte venezolano o internacional? ¿Conocen la importancia que esto representa para la descripción de la historia? ¿A qué tipo de música hacen referencia: tradicional, académica, litúrgica? En caso de presentarse alguna imagen: ¿han sido dispuestas por conocimiento del autor o se han expuesto como aspecto decorativo que forman parte de la reedición de una publicación? ¿Existe algún dato o texto que determine la presencia de imágenes musicales en la época? Para la época en la que los autores han publicado sus libros, ¿ya se tenía conocimiento de la iconografía musical como herramienta de estudio? Si son reseñadas algunas pinturas de la época a estudiar en alguna de las publicaciones: ¿están relacionadas a la actividad musical? ¿Las imágenes sirven como documentos que complementen la construcción de la historia?

Para la indagación de estos problemas planteados, se propone la realización de una ficha sencilla que posea datos básicos como: un campo para los datos bibliográficos como el título del libro del cual se extrae la obra, autor, fecha, editorial. Un campo para la información extraída, es decir la imagen (en caso de poseer imagen) o la frase textual que otorgue conocimiento de la presencia de relación plástica-música. Un tercer campo para la descripción de características musicales de la imagen (instrumentos y objetos musicales). Y finalmente un campo que refleje unos comentarios o análisis en cuanto a lo observado.

Tabla 1

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título:		Autor:
Año:	Editorial:	Lugar:
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		
Imagen:		Texto:

Autor:		Título:	Pág.:
Año:		Pág.:	
3.- DATOS ICONOGRÁFICOS			
Organológicos:	Compositores:		Otros accesorios:
Género:			
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS			

De igual manera, partiendo de lo observado en los diversos textos y según los datos recopilados, se propone hacer una clasificación de la información en siete items:

1. *Un antes del período colonial: Conquista Española:* haciendo referencia a las posibles imágenes o información plástico-musical halladas en crónicas, actas, cédulas reales y demás documentos descriptivos otorgados por los europeos que se encontraban indagando en el Nuevo Continente a partir de su llegada en el siglo XVI.
2. *Compositores: relación plástico-musical:* muestra las referencias de la existencia de músicos que a pesar de ejercer tal arte como su actividad principal, también se dedicaban al oficio de la pintura.
3. *Pintura en la organología:* habla de la decoración que se hacía en los instrumentos musicales para embellecerlos y darles un mayor valor.
4. *Organología a través de la pintura:* expone los instrumentos musicales que son presentados de manera pictórica (sin ningún otro detalle a su alrededor: paisajes, ejecutantes) y que sirven de referencia para conocer sus características estructurales (y no auditivas): especialmente su forma y las ornamentaciones.
5. *Presencia de iconografía internacional:* se refiere la integración, en las publicaciones, de imágenes realizadas por autores extranjeros, en un contexto diverso al venezolano, pero que sirven para observar la influencia que tuvo en su música.
6. *Iconografía nacional:* es en este caso, la exposición de la iconografía propia del país; sin embargo, tal vez hecha por autores extranjeros (lo que podría ser una limitación por

mezclar su conocimiento e ideal), pero mostrando el contexto de lo que se vivía en Venezuela.

7. Imágenes sin documentar: son todas aquellas imágenes que a pesar de estar expuestas en los libros, no se muestran sus datos básicos (autor, título, año) y que en algunos casos no se hace referencia de ellas en el texto.

Es así como se pretende hacer una ejemplificación de una posible metodología de estudio a través de una breve recopilación de las fuentes iconográficas con presencia de datos musicales que son expuestas en algunos documentos, principalmente textuales, entre los que se toman: *La ciudad y su música*, de José Antonio Calcaño; *Historia de la Música en Venezuela. Período Hispánico con referencias al teatro y la danza*, de Alberto Calzavara; *La música venezolana: de la Colonia a la República*, de Mario Milanca Guzmán; *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI – XVIII*, de Mariantonia Palacios; *Estampas Musicales de Caracas. Recuerdos de la ciudad que más nunca volverá*, de Eleazar López-Contreras; *El milagro musical de la Colonia*, de Israel Peña. En este caso, se hace una recopilación y estudio del período colonial por ir en orden cronológico en cuanto a la historia de la música en Venezuela, donde se observa cómo se inicia con el encuentro de tres razas distintas (europeos, indios y negros), con la imposición de las visiones e ideologías de una iglesia católica tomando dominio sobre las otras expresiones musicales, y todo ello creando una necesidad cultural distinta a la ya existente en el Viejo Continente. Toda esta indagación con miras a seguir investigando no sólo en el período colonial sino en el resto de las vivencias culturales descritas en la historiografía musical venezolana.

1 - Un antes del período colonial: Conquista Española

Tabla 2

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI - XVIII</i>		Autor: Mariantonia Palacios
Año: 2000	Editorial: Fundación Vicente Emilio Sojo.	Lugar: Caracas, Venezuela.
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		

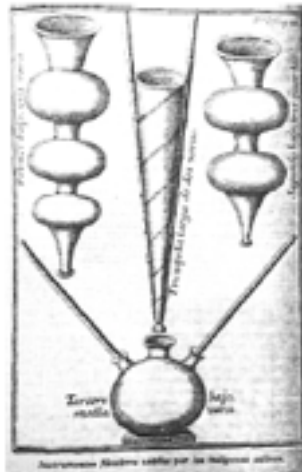
Imagen: 	Texto: "... sentí como una gran pesadilla, acompañada de un eco horroroso... aquel estruendo no era conveniente... treinta tocaban trompetas diabólicas... En fin, ellas son tales que son menester dos hombres para poder usar de ellas... desde lejos no se oye sino la tempestad fea de sus voces..."
Autor: S.J. José Gumilla. "Aerófonos utilizados por los Salivas" Año: Título: Pág.: 105	Pág.: 107
3.- DATOS ICONOGRÁFICOS	
Organológicos: Aerófono	Compositores: Otros accesorios:
Género: Música aborigen fúnebre.	
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS	
Se presenta en la publicación una imagen de lo que parece ser una especie de vasija con tres orificios en los que se visualizan dos en los que se insertan una especie de varillas (por las que se intuye que se debe soplar) y uno en el centro más grande en el que parece insertarse una especie de cono. Junto a él, se observa lo que piensa es una variación de este cono central pero que presenta dos o tres formas abultadas en su cuerpo cónico (como la de la vasija). De igual manera se complementa la imagen con un pequeño texto, el cual es una extracción de una crónica de S.J. José Gumilla, quien expone que se trata de un instrumento de viento usado en las actividades fúnebres y de sonoridad desagradable. En este caso cabe destacar que se trata de la descripción de alguien ajeno a la cultura y que por tanto puede tener una descripción subjetiva en cuanto a la audición del mismo.	

Tabla 3

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS

Título: <i>Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI - XVIII</i>		Autor: Mariantonia Palacios
Año: 2000	Editorial: Fundación Vicente Emilio Sojo.	Lugar: Caracas, Venezuela

2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES

Imagen:	Texto:
	
Autor: Girolamo Benzoni Título: “De cómo los médicos curan a los enfermos” Año: Pág.: 118	Pág.:

3.- DATOS ICONOGRÁFICOS

Organológicos: Aerófono	Compositores:	Otros accesorios:
----------------------------	---------------	-------------------

Género: Música curativa aborígen

4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS

Aunque en este caso la imagen no esté acompañada de algún texto que dé referencia de ella, se puede observar que se trata de la observación de un cronista del método que usaban los aborígenes para curar a sus enfermos con música, lo que también se refleja con el título que le da el autor de la imagen. Especialmente, esto se puede destacar en el primer plano de la imagen en el que aparece del lado derecho un individuo sentado y ejecutando lo que parece ser una especie de flauta pequeña, con la que trata de reanimar al individuo que está acostado en el suelo. Esta imagen podría incentivar a la indagación del tema de la musicoterapia.

Tabla 4

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI - XVIII</i>		Autor: Mariantonia Palacios
Año: 2000	Editorial: Fundación Vicente Emilio Sojo	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		
Imagen: 		Texto: “Presiden (Los Piaches) en las reuniones de las naciones y en los bailes, y con la maraca en mano, la cual hacen sonar de continuo; conducen el coro de los hombres y de las mujeres. En las enfermedades, diciendo versos que ellos solos entienden, tocan perpetuamente su maraca a los enfermos”.
Autor: Felippo Gilij Título: “Carácter de los médicos y de los piaches orinoquenses” Año: Pág.: 120		Pág.: 119
3.- DATOS ICONOGRÁFICOS		
Organológicos: Idiófono (Maracas)	Compositores:	Otros accesorios:
Género: Música curativa aborígen		
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS		
Hemos aquí, la presencia de la actividad curativa acompañada por la música y en este caso por las maracas, la cual es sostenida por un individuo que se sitúa cerca del enfermo, el cual está representado por el personaje que se encuentra acostado en una hamaca. En el caso de la imagen, los personajes no parecen emitir ningún sonido con la voz, si embargo, como se puede leer en la cita textual, el cronista apuntaba que generalmente esta actividad estaba acompañada por cantos donde las letras entonadas no eran muy entendidas por el espectador.		

Tabla 5

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI - XVIII</i>		Autor: Mariantonia Palacios
Año: 2000	Editorial: Fundación Vicente Emilio Sojo	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		
Imagen: 		Texto: “En las casas de los caciques, en lo más desembarazado de ellas, hay fijado tres palos, ni más ni menos que una horca; del travesaño de encima, con dos bejucos de a cuatro o seis brazadas cada uno está colgado el tambor por las dos extremidades, distante una media vara del suelo... Pues su ruido y eco formidable... Yo refiero ingenuamente lo que he visto y oído, y protesto que es fiero y extravagante el ruido y estrépito de aquellas cajas, cuyo eco formidable...”
Autor: S.J. José Gumilla “Caja de guerra de los Salivas” Año:		Título: Pág.: 141 Pág.: 143
3.- DATOS ICONOGRÁFICOS		
Organológicos: Percusión (tambor)	Compositores:	Otros accesorios:
Género: Música bélica aborígen		
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS		
En el presente caso, la ventaja de tener una representación gráfica realizada por el propio cronista, es que se trata de la exposición de una actividad que percibe y la retrata tal cual al momento de tomar nota, y que además acompaña de un texto descriptivo el cual no sólo nos reseña las condiciones visuales del elemento organológico, sino que también plantea las características sonoras.		

2.- Compositores: relación plástico-musical.

Al no existir referencia visual de la relación que los músicos compositores tuvieron con las artes visuales, destacaremos de manera puntual la recopilación de los datos en los que se destaca la ejecución de ambas actividades por parte de estos personajes, demostrando de igual manera, los datos de la bibliografía de la cual se extrae la información. Aunque no se halle un ejemplo visual e iconográfico, resulta interesante tomar estos datos, ya que podríamos cuestionarnos por ejemplo si al darse esta combinación de disciplinas ¿podrían existir imágenes musicales hechas por los músicos en lo que los datos organológicos fueran más reales?

- En San Miguel de los Araguañes, Fray Diego de los Ríos construyó la iglesia y la llenó de pinturas, porque el buen fraile era artista, y sus cuadros maravillaron a todo español o indio que los pudo ver. Pero Fray Diego era algo más; era músico y era compositor [4].
- Otros músicos pardos tuvieron que compartir, junto al oficio de músico otros trabajos, v.gr.: pintor, platero, carpintero, etc [4].
- *En 1748 ingresó igualmente como cantante el clérigo don Francisco Atilano Moreno que aparte de músico fue pintor de méritos. Francisco Atilano Moreno nace en La Victoria (Edo. Aragua), el 16 de octubre de 1695. Su primer oficio y dedicación parece haber sido la pintura... se declara pintor profesor y profesor de arte de pintura... posteriormente fue organista de la iglesia de La Victoria [4]*
- *Landaeta es hijo de un pintor y pintor él mismo... [4].*

3.- Pintura en la organología.

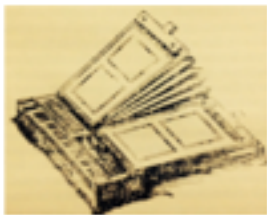
- *El constructor del clave u órgano se encargaba de dar las especificaciones a los demás artesanos para proceder él al ensamblaje general de las partes, disposición de las teclas, colocación de cuerdas, tubos de órgano, etc. En caso de que el clave estuviese decorado con pinturas (generalmente de paisajes, como fue la moda en la primera mitad del siglo XVIII), un pintor profesional realizaba esa labor [4]*

- *En cuanto a su ornamentación [del clave] se puede señalar que hubo algunos en Caracas muy decorados con paisajes – tal como fue la usanza en Europa durante la primera mitad del siglo XVIII – o sea, claves con ornamentación rococó [4]*

4.- Organología a través de la pintura.

- “Parece que la guitarra no es de origen moro o árabe, como vulgarmente se cree. Los instrumentos de este tipo datan de los más remotos tiempos y sus antepasados pueden verse en bajorrelieves egipcios hasta la dinastía once y doce. Algunos musicólogos piensan que la guitarra proviene de la cítara romana, a su vez de origen sirio. Lo cierto es que los textos españoles medievales citan dos clases de guitarras: la latina y la morisca, que figuran en las miniaturas de los manuscritos de las Cantigas de Don Alfonso el Sabio” [4].
- “La mayoría de los muchos tambores venezolanos es de origen indio o negro, pero no así el furruco, instrumento muy extendido en casi toda Europa, que abunda en los cuadros de los pintores clásicos flamencos y alemanes, y que en España se llamaba zambomba” [4]

Tabla 6

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencia al teatro y la danza.</i>		Autor: Alberto Calzavara.
Año: 1987	Editorial: Fundación Pampero	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		
Imagen: 		Texto: “Ya en 1592 se asienta en las actas del cabildo (ayuntamiento) de esta ciudad la presencia de un organista. Se trata de Melchor Quinttela... Ningún otro dato se posee sobre Quinttela, tampoco sobre el instrumento, sin embargo, es posible que se tratase de un pequeño órgano replejo

Autor: Michel Praetorius <i>Syntagmatis Musici</i> Año: 1619		Título: Pág.: 21	Pág.: 20
3.- DATOS ICONOGRÁFICOS			
Organológicos: Aerófono. Órgano.	Compositores:		Otros accesorios:
Género:			
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS			
Imagen de referencia al texto.			

5.- Presencia de iconografía internacional.

Tabla 7

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>La Ciudad y su Música.</i>		Autor: José Antonio Calcaño
Año: 2001	Editorial: Edición de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		

Imagen: 		Texto: "...resolvió el Padre Sojo viajar a Europa... Embarcó en La Guaira el 28 de abril de 1769, y el 4 de diciembre de ese mismo año obtuvo de Clemente XIV la Bula aprobatoria. Durante su estada en Roma, en dicho año, le fue pintado el retrato que hoy conservan sus descendientes..."
Autor: Año: 1769	Título: Pág.: 55	Pág.: 58
3.- DATOS ICONOGRÁFICOS		
Organológicos:	Compositores: Padre Pedro Palacios y Sojo.	Otros accesorios:
Género: Retrato. Compositor. Música liturgia y académica.		
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS		
Como se hace referencia en el texto de Calcaño, este es el retrato que se conserva del músico mejor conocido como el Padre Sojo, importante figura de la música Colonial venezolana. Al ser el único dato visual que se conserva de él, es de esperarse que también sea tomado por otras bibliografías como es el caso por ejemplo del libro de Alberto Calzavara, <i>Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencia al teatro y la danza</i> (1987), pág. 112. De igual manera en esta publicación se destaca que encargó este retrato en la ciudad de Roma (pág. 113). A pesar que no se le halle retratado con algún elemento que lo destaque como músico, como lo sería la presencia de un instrumento o una partitura, se destacan en el libro que sostiene palabras como: "Bulla, Oratorii Caracensis a SS.P. Clemente XIV..." Oratorii podría referirse a la forma musical del oratorio (lo que nos permite caracterizar su aspecto musical) , Caracensis la arquidiócesis, y Clemente XIV la figura a quien visitó en Roma.		

Tabla 8

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencia al teatro y la danza.</i>	Autor: Alberto Calzavara.	
Año: 1987	Editorial: Fundación Pampero	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		

Imagen:



Texto: “Varios tratados de vihuela aparecen a lo largo de esta centuria (XVI), siendo el primero de todos los libros de Luis Milán El Maestro, publicado en Valencia en 1535, es decir, seis años después de haber llegado el lote de estos instrumentos a Cubagua. La obra de Milán se titula: *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro el cual trahe el mismo estilo y orden que un maestro traería con un discípulo participante*. Se nota, pues, en esta declaratoria que Milán aspira con su obra iniciar principiantes, de forma autodidacta en la ejecución del instrumento.

Autor:
Luis de Milán
Orfeo tocando una vihuela
Año:
1535

Título:

Pág.: 12

Pág.: 13

3.- DATOS ICONOGRÁFICOS

Organológicos:
Cordófono (Vihuela)

Compositores:

Otros accesorios:

Género:

4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS

En este caso, el autor propone esta imagen como parte del conocimiento en cuanto al instrumento que había llegado a la ciudad de Cubagua en Venezuela.

6.- Iconografía nacional.

- “Aparentemente la chirimía dejó de utilizarse hacia la quinta y sexta décadas del siglo XVIII. No ha quedado ninguna descripción escrita de este aerófono ni tampoco aparece mencionada en los inventarios de testamentarias, pero se conserva en una pintura trujillana del siglo XVII (o primeros años del siglo XVIII) que representa una escena campestre donde tocan un arpa y una chirimía. Dicho cuadro forma parte de la ornamentación de la tapa de un gavetero, o escribanía de madera, que se conserva en el Museo de Artes Colonial de Caracas” [4].

Tabla 9

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencia al teatro y la danza.</i>		Autor: Alberto Calzavara
Año: 1987	Editorial: Fundación Pampero	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		
Imagen: 		Texto:
Autor: Escuela Coriana (Edo. Falcón) “Ángel tocando violoncello” Año: c.a. 1750		Pág.:
Título: Pág.: 67		
3.- DATOS ICONOGRÁFICOS		
Organológicos: Cordófono frotado.	Compositores:	Otros accesorios:
Género: Música litúrgica (tal vez por la presencia del ser alado)		

4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS

Imagen referencial al capítulo 9 titulado *Violines y violoncellos*.

Observando la imagen, se podría visualizar que hay aspectos organológicos y de ejecución que parecen estar alterados posiblemente por lo que la autora Rosario Álvarez denominaría como la limitación del artista (ya sea por conocimiento musical, por el material en el que pinta o el espacio que le brinda el soporte). En este caso lo destacamos en la cordalera del instrumento la cual parece estar ladeada respecto al diapasón. Y en el caso de la ejecución, en primer lugar normalmente el cello se ejecuta sentado y no de pie como lo expone el ángel, y por otro lado, el arco no se toma en pinza con el dedo índice y pulgar.

Tabla 10

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencia al teatro y la danza.</i>		Autor: Alberto Calzavara
Año: 1987	Editorial: Fundación Pampero	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		
Imagen: 		Texto:
Autor: Escuela Coriana (Edo. Falcón) “Ángel tocando el arpa” Año: c.a. 1750		Pág.:
Título: Pág.: 61		

3.- DATOS ICONOGRÁFICOS		
Organológicos: Cordófono punteado.	Compositores:	Otros accesorios:
Género: Música litúrgica (tal vez por la presencia del ser alado)		
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS		
Imagen referencial al capítulo 7 titulado <i>Arpas y Arpistas</i>. En este caso, se puede apreciar nuevamente la condición de “limitación del artista” al representar las cuerdas de registro grave exageradamente más gruesas que el resto de las cuerdas. Tal vez el material con el que se pintó y la herramienta (pincel), no le permitió al autor de la obra exponer esta condición con sutileza. Sin embargo, es importante destacar que a través de la imagen se permite representar la diversidad de los registros del instrumento: del más agudo (cuerdas cortas y finas) al más grave (cuerdas largas y gruesas).		

7.- Imágenes sin documentar.

En los textos historiográficos, también se observa la existencia de imágenes que aunque puedan reseñar una característica de la música o pueda integrarse a una de las seis categorías anteriormente expuestas, estas no están acompañadas de datos que nos puedan otorgar una información clave y precisa de la imagen en sí. En algunos casos pueden complementar alguna información planteada en el texto, por lo que se puede intuir cuál es su función y exposición (caso de la imagen 1); pero en otros casos sólo se aprecian como un factor decorativo por no hallar una nota en cuanto a lo que en ella se observa (figura 2).



Fig. 1. En: *Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencia al teatro y la danza*. Alberto Calzavara. 1987. Pág. 103



Fig.2. *Estampas musicales de Caracas. Recuerdos de la ciudad que más nunca volverá.* Eleazar López – Contreras. 2010. Pág. 6

Conclusiones: A través de la presentación de este breve trabajo monográfico, hemos podido destacar que a pesar del vago conocimiento y recopilación de las imágenes musicales en el contexto venezolano, - lo que hace que los investigadores no tengan una idea de la cantidad de obras referenciales y por ende un alcance al uso de estas imágenes como testimonios para sus estudios -, se observa que sí existe un número representativo de iconografía musical que permite complementar la información. De esta manera, se considera que debe seguirse planteando y desarrollando una metodología adecuada para el estudio y valoración de dichas fuentes. El trabajo permite indagar en cuanto al conocimiento que los musicólogos e historiadores tienen en cuanto a la relación plástica – música y el provecho investigativo que se puede hallar con dicha reciprocidad. Existen autores que de manera “inconsciente” han aportado una información textual en la que se destaca la presencia de un factor musical presente en lo pictórico o viceversa. Y del mismo modo, se observan los investigadores que les ha sido importante colocar una referencia visual aunque la procedencia de la imagen no sea exactamente del período colonial, con las características del estilo específico de esta pintura y que tampoco sea venezolana. Sin embargo, se considera como un modelo para que el lector identifique y tenga idea de lo que se le está exponiendo. No hay indicios que los historiadores y autores de los libros revisados poseyeran un conocimiento de la iconografía musical como herramienta de estudio musicológico, por lo que no se propone un estudio minucioso de las imágenes: la organología presente, las técnicas de ejecución, los accesorios musicales, la escenografía, las características descriptivas de un compositor y simbología.

Cabe destacar que, *La iconografía musical en la historiografía musical venezolana. (Período Colonial)*, es una breve propuesta que cumple con el propósito de plantear una metodología de estudio que

recopile y analice la iconografía musical, internacional y nacional, presente en los documentos y estudios musicológicos.

Bibliografía

- [1] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA - *Diccionario de la lengua española*. (Tomo II. h / z) Editorial Espasa Calpe, Madrid 2002.
- [2] LAWSON, Colin y Stowell, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Alianza Editorial. Madrid. 2005.
- [3] ÁLVAREZ, Rosario. *La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: importancia y pautas para su estudio*. Interamer. 1993
- [4] CALCAÑO, José Antonio. *La ciudad y su música*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. CEDIAM-UCV. Caracas. 2001.
- [5] CALZAVARA, Alberto. *Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencias al teatro y la danza*. Fundación Pampero. Caracas, 1987.
- [6] LÓPEZ-CONTRERA, Eleazar. *Estampas musicales de Caracas. Recuerdos de la ciudad que más nunca volverá*. Estampas musicales de Caracas. Caracas. 2010.
- [7] MILANCA GUZMÁN, Mario. *La música venezolana: de la colonia a la República*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas. 1993.
- [8] PALACIOS, Mariantonia. *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI – XVIII*. Fundación Vicente Emilio Sojo. Caracas. 2000.

“Alleviators of Sadness and Tedium”: Constructing a Socially Acceptable Image for the Medieval Female Performer

por

Mauricio Molina

Director of the International Course on Medieval Music Performance of Besalú, España

maurus4@gmail.com

La imagen de la intérprete musical medieval se nos presenta como una construcción de gran complejidad. Mientras que por un lado esta mujer disfrutaba de una gran popularidad—debido a su destreza musical, conocimiento de repertorio y energéticas interpretaciones—, por otra parte se la consideraba un personaje que actuaba en contra de preceptos de movilidad social e intelectualidad asignados por la cultura patriarcal a la que pertenecía. En las fuentes medievales encontramos que esta imagen contradictoria era desambiguada a través de una representación consciente de la intérprete como una persona con poca destreza musical que se insinuaba sexualmente a los hombres. Sin embargo, ciertas representaciones contemporáneas sugieren además que la estigmatización sufrida por la intérprete musical era contrarrestada a través de la presentación de una imagen más “pura” que le permitía un cierto grado de actividad social.

Palabras-Claves Iconografía Musical Medieval, Juglar, Juglar (fem.), práctica musical medieval; Instrumentos Musicales de Percusión, Danza Medieval.

The image of the medieval female performer is a complex one. On the one hand she was popular and highly appreciated for her musical dexterity, knowledge of repertoire, and lively performances, but on the other she was perceived as being at odds with social precepts. Her sin was simple: she challenged certain stereotypes of social mobility and intellectuality assigned to women by a male-dominated culture. This contradictory image was thereby disambiguated through the conscious portrayal of the female performer as both an unsanctified musician and sexually available woman with lewd intentions. At the same time, to counteract this stigmatization a "neater" image also seemed to have been constructed to ensure the performers' mobility in society.

Keywords: Medieval Musical Iconography, Jongleurs, Jongleresse, Medieval Performance Practice, Medieval Percussion Instruments, Medieval Dance.

The prominent presence of professional female singers, dancers, and instrumentalists in the society of the Middle Ages is well recorded in art (1). Their customary performance activity in secular and ecclesiastical courts is also revealed by contemporary payment records, descriptions of performances in secular literature, and clerical writings such as sermons and condemnations. Moreover, the long periods of time that some of these female performers spent at various courts and the enthusiastic description of their skills in recommendation letters written by and for important secular or ecclesiastical patrons indicate the degree of approval and admiration that some of these entertainers enjoyed. Among many examples are those of the jongleresse Isabel, ‘the songstress’ who was recommended by the Aragonese King Pedro IV in 1385 to the kings of Navarre, Castile, and France; and of a songstress-dancer named Argentina who was recommended by Joan I of Aragon (1350-1396) to his sister Leonor of Castile (2).

But despite their musical prowess and well-regarded entertaining aptitudes, these women also were stigmatized because their behavior was seen as breaking the stereotypes imposed on them by a male-dominated culture. Scholars agree that since these entertainers did not appear to be under the control of a male figure (both in or outside of the performance context) in principle, they were perceived as rejecting conventional strictures that urged females to maintain established roles such as those of housewives or pious women (3). Their pursuit of monetary remuneration — a feature that associated women with prostitutes [1] [2] — and their physical presentation before a male audience (4) magnified the perception of irregular behaviour. The use of dancing, contortions, or any other type of lively or energetic movement of the body such as the playing of percussion instruments further worsened their respectability (5). Examples of the anxiety created by this type of physical performance are abundant in clerical writings such as sermons and condemnations (6). A good example, especially poignant for its biblical reference, is found in a passage of the twelfth-century *Summa de sacramentis* written by Peter the Chanter where it is explained that “Some [jongleurs] earn a living through the immoral and obscene use of their bodies, in this way deforming the image of God” (7).

As we can see, medieval society perceived the female performer in an ambiguous fashion. While her musical skills, specialized performances, and physical presentation earned her a good reputation before captivated audiences, at the same time these features helped distinguish her as being defiant against the established system. This ambivalent view in which the

charming female entertainer was considered to be at odds with the cultural precepts of the period seem to have generated, especially among clerical authorities, the need to clarify her social image through the principles of contemporaneous patriarchal control [3] [4] [5] [6] [7] [8] [9]. Medieval literature reveals that in this process of disambiguation a devalued image was created following two different constructs: 1) female performers were considered to have inferior musical knowledge and skills than those possessed by male musicians; and 2) female performers exhibited lewd intentions and were sexually available. The entangling of these two concepts resulted in their final identification as sexually accessible women with limited musical skills not only among medieval contemporaries, but also modern historians (8). It is in this context that we should consider the late twelfth-century representation of the Moabite woman playing an *adyfe* (square frame drum) from one of the Pamplona Bibles (Numbers 25:1-2) (9) (fig. 1) and the fourteenth-century depiction of Salome dancing and playing a *timbre* (tambourine with jingles) from the *Retaule dels Sants Joans* (fig. 2). In these cases the impious females mentioned in the Bible have been depicted as attractive but dangerous performers who were undoubtedly based on actual contemporaneous entertainers [1].



Caption: Fig. 1: *The encounter between the Jewish princes and the Moabite women*. Pamplona Bible, circa 1197. Amiens, Bibliothèques d'Amiens Métropole. Ms Lat. 108 fol. 64v

[



Caption: Fig. 2: *Salome dancing before Herod and Herodias*. Master of Santa Coloma de Queralt, Detail from the Altarpiece *Retaule dels Sants Joans*, c. 1379. MB 515/507. Picture by Calveras/Mérida/Sagristà.

And, while this was the general image ascribed to these performers during the Middle Ages at least in literature and art, some particular Iberian depictions of female musicians suggest that at least in some cases and in some places there was an attempt to challenge this stigmatization by constructing a “cleaner and more positive image” of these entertainers. These visual sources analyzed in conjunction with written records suggest that this “neater” image was carefully constructed with the use of a restrained presentation of the body during performance that not only projected decorum, but that also placed the female entertainer within acceptable patriarchal social limits.

Notably, anthropological and ethnomusicological research reveals that the hesitation about the social mobility of female performers, their devaluation according to patriarchal constructs, and the need of these entertainers to create a “positive” image before an audience is not exclusive to medieval Christian culture. Studies reveal that in some modern conservative European and Mediterranean patriarchal societies similar types of female performers also

have to deal with comparable constrictions by molding a figure acceptable to the public eye [10] [11] [12] [5]. An observation of these modern cases in juxtaposition with the medieval data offer us the possibility of making parallels between the type of stigmatization suffered by the medieval entertainers and their modern counterpart, and the steps taken by both in their attempt to navigate their societies through the improvement of their image. This multidisciplinary approach promises to be advantageous since it might help complement our findings, thus guiding us towards a deeper understanding of medieval performers.

The purpose of this article is to explore: 1) how the medieval female performer was actually perceived by her contemporaries; 2) how negative elements were consciously enforced in the molding of her image; and 3) how physical, musical, and social elements might have been utilized by the performers and their own society to counteract their bad reputation and stigmatization. This inquiry, which pays close attention to the performers' musical dexterity and the audience's admiration of their performances, will hopefully help to challenge the customary negative image created by medieval conservative writers, and perpetuated by modern historiography [13] [5], that limits the view of these entertainers as mere prostitutes with little musical ability (10).

I. Patriarchal Control and the Minimization of the Female Musician

We discern from different medieval sources that female musicians were able to captivate their audience by displaying great musical dexterity in their performances. Admiration for their prowess was probably such that writers and artists actually went to pains to ascribe to these women performing skills considered during the time as features of outstanding music making. Furthermore, besides being portrayed as remarkable entertainers, these women were also praised for their knowledge about the art of music and for their role as keepers and transmitters of repertoire [1].

But, despite their great musical skills, social and cultural conventions made medieval society feel uneasy about these performers: women were expected to fit into the roles of the married mother or the woman of faith, and to limit themselves to the social spaces reserved to them [4] [14] [5] [7] [9] [15]. But, by performing music in public women entered social spaces

usually reserved for males, thus expressing independent behavior (11). Furthermore, in medieval culture the masters of music were usually men with ecclesiastical education and certain performing spaces, both real as well as ideal, were seen as belonging to them [15]. Given this context, it is therefore not surprising that one of the ways in which these women were put back “into their proper place” was by minimizing their musical dexterity, implying their lower status compared to the knowledgeable and more musically talented men.

A great example of the conflicting attitudes between the admiration of the musical dexterity of female performers and the conservative attitudes about their performance in a physical and intellectual space reserved for men can be found in the thirteenth-century *Libro de Apolonio*. In stanza 179 we find described how Luciana, daughter of King Architrastes, performs on the fiddle with great dexterity (12):

[She performed] a *laude* like no other heard before, / [and] played beautiful melodies and beautiful cadential lines, / sometimes singing [over the instrument] with great intention; / she played on the fiddle correctly performed notes (*puntos ortados*), / [performing them rhetorically] similar to the sound of affirmative words (13).

As we can see, the author constructs the fiddler’s image as a great performer by enumerating the following practical elements: beautiful playing, knowledge of appropriate repertoire, improvisation of cadences, and rhetorical performance, all features recorded in contemporaneous music treatises as elements of admirable music making (14). Furthermore, *ortado*, which I translate as “correctly performed”, has been interpreted by some as making reference to the science of music [16] [17] [15]. Thus, Luciana, as someone who knows the “correct” laws of composition and the art of performing, is presented as a real music master because of her understanding (*entendimiento*) of this art.

Thus, Luciana’s musical attributes and dexterous performance are presented to the reader to project the figure of an outstanding performer. Moreover, the author also utilizes the praising voice of the audience to represent the impact that such musical skills had in a willing public, as witnessed in the following lines: “People of all different statuses, praised her saying: / how

well this woman plays the fiddle! / They all thought that they were contemplating a great deed. / Others complimented her in even better ways (15)".

But, the praises of her dexterity are minimized in the following lines. In stanza 183 the hero Apolonio expresses his disapproval of Luciana's performance by saying to the king: "Your daughter understands a good amount, / she has started well and she is knowledgeable, / but, she should not think that she is yet a master. / If she wants to sing, she is [by me] defeated (16)". Thereafter, Apolonio demonstrates his own skills, overshadowing the prowess of the female fiddler.

In this passage from the *Libro de Apolonio*, any type of ambivalence about male-female roles in medieval society created by Luciana's dexterous and powerful performance and her intrusion in the space reserved to men is resolved by the author's construction of the superiority of the male character along conventional gender and power lines [15]. This definition of roles is further enhanced by her father's petition to Apolonio to become her master in stanza 193: "Daughter! said the king, to him [Apolonio] I have commanded to become your teacher, and he has agreed (17)".

As we can see, the skillful and musically knowledgeable Luciana is put in her "proper" place: under the control of men (18). In the above-mentioned passage from the *Libro de Apolonio* male anxiety created by a virtuoso or master female musician intruding in a male's space called for this type of jurisdiction. In the text, patriarchal control is expressed through Apolonio's spiteful attitude towards Luciana's magnificent performance and subsequent designation of his role as her master, a position created by the king, her own father.

II. Patriarchal Control and the Stigmatization of Virtuoso Performers as Sirens and Prostitutes

Besides "competing" with male expertise and for performance space, female performers also defy other patriarchal stereotypes. Scholars agree that the apprehensive attitude against female performers was primarily connected to their sexual status: during the Middle Ages women who were not identified as being under the control of a husband, master, or other male figure were dangerously perceived as sexually available [14]. In their position as performers, these

women refuse to adhere to conventional strictures that urged females to maintain traditional postures as housewives. Thus, their independent behavior granted them a status of temptresses, living personifications of *luxuria* [4] [7] [8] [9]. These women were further associated with prostitutes because, as professionals, they performed for monetary remuneration [14] [9] [2].

The wrong connotation of the involvement of money in the performers' activity is documented in the *Siete Partidas*, law codes compiled by Alfonso X of Castile (1252-1284). In Partida 7.6.4 professional performers in general are criticized for their monetary interest:

Thus, jongleurs and mimes, and masked performers who go around towns singing or entertaining with games for a price, [lose their honor because] they act in despicable ways thanks to the money that it is given to them. But, those who play instruments or sing for their own entertainment or of their friends or give pleasure to kings or other lords [without remuneration] should not lose their honor and respectability (19).

As far as we can gather from the sources cited, the challenge of female performers to social structure had great religious, moral, and public implications. Therefore, as we have seen above, an attempt to control these women by men and church was seen as being completely "justified". The way to gain control was to stigmatize and demonize these performers as prostitutes, defining them clearly under concepts of gender relations and social behavior. Thus, with this constructed figure of the female entertainer any type of ambivalence about ritual identities was mitigated (20). Once this immoral image was constructed, her dexterous performance could be completely outcast from secular life since it endangered model customs of Christian society.

The following text taken from the late fourteenth-century *Tractatulus de differentiis et gradibus cantorum* of Arnulf of St Ghislain perfectly exemplifies how the virtuoso performance practice of female musicians, in fact admired by the author, is demonized and outcast from public space due to the writers' negative view of the performers. The author starts by commenting on the incredible skills of some female singers carefully describing elements of their musical practice and the outstanding and angelic effect of their performance. Nonetheless, after his praise, the

author resolves his hesitation about these performers by putting them, with the use of religious symbolism and colorful classical images, in their proper place as dangerous women:

... of the favoured female sex [*sexus femineus*]—which is so much the more precious the more it is rare; when it freely divides tones into semitones with a sweet-sounding throat, and divides semitones into indivisible microtones [*athomos*], it enjoys itself [*lascivit*] with an indescribable melody that you would rather deem angelic than human. So it is that these women—goddesses, or indeed rather earthly Sirens—enchant [*incarminant*] the bewitched ears [*incantatas aures*] of their listeners and they steal away their hearts, which are for the most part lulled [*sopora*] by this kind of intoxication [*ebrietate*], in secret theft, and having snatched them and made them subject to their will, they then enslave them and lead them, shipwrecked by the beauty, alas!, of their prison, into an earthly Charybdis in which no kind of redemption or ransom [*nullum redemptionis genus vel precium*] is available (21).

As in the case of the author of the *Libro de Apolonio*, Arnulf utilizes precise technical descriptions about their musical skills, validating their performance as a high quality affair. But, as we can see, after deeming their performance skillful, the writer immediately warns his reader against the fascinating and intoxicating power of this art, regarded by him as ultimately having devastating consequences. Arnulf's change in tone one more time reflects the hesitation and anxiety that is created by the powerful performance of women and the need to conform these dexterous musicians into the system of male control.

The view of the performance of female musicians as a musically skillful but dangerous and intoxicating affair can be also found in art. A good example can be seen in the twelfth-century *Hortus Deliciarum* of Herrad of Landsberg in which three female performers—a singer, a flute player and a harpist—depicted with a naturalism that conveys their enticing performance, personify sirens who try to lure a group of sailors to their death (22) (fig. 3). An interesting element that separated this representation from other depictions of sirens in the Middle Ages is that while these mythical figures are commonly represented as hybrid monsters—half birds and half women—with naked torsos [18] [19] [20] (23), in the *Hortus Deliciarum* they are depicted as beautiful and expressive performers completely dressed. Here, even though their wings are clearly displayed, their bird feet can hardly be distinguished under their garments.

Furthermore, different from other representations of lustful female entertainers who wear their long hair down, the sirens wear headdresses in the manner of women who follow the norms of the appropriate dress code of the period [21] [22]. Therefore, they appear to be hiding their malicious intentions and monstrous bodies behind a musically satisfying performance and the innocent habits of accepted contemporary women.



Caption: Fig.3: *Sirens luring sailors*. In *Hortus Deliciarum*, twelfth century, plate LVII.

III. Lascivious Performers but Keepers and Transmitters of Repertoire

We arrive to one final example from the fourteenth-century *Libro de buen amor* of the Spanish cleric Juan Ruiz, a poetic work considered by scholars to be an excellent record of contemporary Castilian customs (24). In this work we find some of the most detailed descriptions about musical instruments, performance practice, and female performers written in the Middle Ages. In stanzas 470-471 the author portrays the performance of a songstress-dancer-frame drummer described as a *cantadera* (songstress):

After the *cantadera* sings the first song,
her feet always move and she strikes the *pandero*.
For weaver and *cantadera* never stop moving their feet,
at the loom and at the dance they always move their fingers;

even if a shameless woman is offered a price worthy of ten times the city of Toledo, she would not give up indulging in shameless cravings (25).

One of the most interesting things about the entertainer as described by the author is her simultaneous use of different performance means: song, dance, and playing of a musical instrument. The text is only illustrative and does not particularly praise the woman, except perhaps, by clearly describing her dexterity utilizing three different performance mediums at the same time. As can be deduced from the last two lines, and other more hidden elements, the figure of the *cantadera* is used to enhance the erotic character of the passage by playing on her stigmatized condition of a sexually available woman [1]. In any case the main notorious feature of this entertainer is her energetic physical performance. The implied frontal view of her body with the constant back and forth movement of her feet and fingers are related by the author to those of the weaver probably to capture in the mind of the reader an image of constant and rhythmic body drive. As it can be deduced from the whole context, this physical movement was considered to oppose female decorum.

IV. Constructing a Socially Acceptable Entertainer in Medieval and Modern Culture

Despite the stigmatization and social ambivalence, the common hiring of female performers in different courts tells us that the admiration for their musical accomplishments was stronger than their prohibition [23] [24] [25] [5]. A few examples will suffice here: In 1239 Louise IX paid a considerable amount to a songstress named Mélanz; in 1303 the Aragonese king Jaime II paid two male and two female performers (*dos juglars e dues juglaresses franceses*) for his entertainment; in 1338 three songstresses (*chanteresses*) were paid by Margarite of France; and for ten years (between 1370-80) Phillipe le Hardi hired *ménestrels de bouche, chanteresses*. Similarly, in 1374 songstresses and dancers were paid to perform for the Duke of Berri; in 1377 the Duchess of Burgundy hired Aiglantine of Tournay, a reputed singer; and during the first quarter of the fifteenth century a certain Spanish songstress-dancer named Graciosa Alegre worked for both Alfonso V of Aragon and Isabel of France.

The question is, if these women were so stigmatized and outcast, how did they manage to break cultural precepts and perform freely for important secular patrons? Did they and/or their society remodel their status to allow them to function within acceptable limits? Perhaps an examination of how some modern female performers enjoy a certain degree of freedom in conservative patriarchal societies can give us some clues about how their medieval counterparts might have achieved social mobility.

As in the case of medieval female performers, twentieth-century Muslim women entertainers also were also strongly criticized by conservative members of the community. Nonetheless singers and actresses like Umm Kulthoum, Munira al-Mahdiyya, Fathiyya Ahmad, and Ashmahan became famous and accepted in the Muslim world because of their great talents and the way they molded their public image [10]. For example, Umm Kuthoum, considered the greatest diva of the Arabic world, always took care to project the image of a conservative respectable woman devoid of sexual undertones. This was achieved, especially when she was young, by dressing conservatively with sober taste—wearing modestly cut long dresses with long sleeves—and by keeping her head and shoulders covered [10] (fig. 4).



Caption: Fig. 4: *Omm Kulthoum in her early days in Cairo, c. 1925*. Published in Radio Misriyya, 25 of June 1938.

Umm Kulthoum also made a conscious effort to ensure that her performances were focused on her great music dexterity avoiding the projection of any sensuality. In addition, she performed traditional religious music, and secular pieces composed for her by some of the most famous poets of her time, men with a good status in society [10]. Thus, by constructing the desexualized female image of a gifted singer who performed spiritually edifying music and also serving as a voice for admired male poets, Umm Kulthoum gained a patronage and protection that granted her a type of mobility rarely available to a woman in her society.

Similarly, modern Muslim Rom female performers from the Balkans also have to find different ways to legitimize their performance and gain social acceptance. The principal way to mitigate their status as sexually available women is by marrying a musician [12]. By getting married the female performer completely changes her image in society since a husband is seen as the protector of her honor. In the case of unmarried women, the protective role of a husband also can be provided by her father or a brother. For this reason it is common that female performers today perform with men to whom they are connected by blood [12].

Medieval payment records and art suggest that medieval female entertainers—looking to gain social acceptance—used methods similar to the ones employed by their modern sisters. Medieval performers, as in the case of the Muslim entertainers studied above, had to negotiate and construct their image in relation to their patrons and their social and performance environment: in public, women had to adjust to male domination to find an acceptable placement in society. As in the case of the Rom women, one of their approaches was probably to marry male musicians and perform with them to mitigate their image as sexually available women. This is suggested by records that document women performing with their husbands. One of the most cited examples is the case of the *soldadera* Guilelma Monja who was married to the Occitan troubadour-jongleur Gaucelm Faidit (fl. 1180-1216) and who performed with him throughout the courts of Europe [26] [27] [28]. Other examples can be found in thirteenth- and fourteenth-century payment records from the Crown of Aragon. In them we find evidence of the female performers Sancha and her husband Fernando, María and her husband Johannot, another Sancha and her Portuguese husband Pedro, and of the French songstress-dancer Argentina who traveled with her husband Jean of Bruges. Also, among others, we learn about Catherine, the *chanteresse* married to the psaltery player Johan de Muntpalau, and about Isabel, *la cantadera*, who was married to another male musician [5].

Like modern Muslim singers, medieval performers also might have tried to legitimize their status by performing music composed by respected male poets such as troubadours or clerics [29] [27]. One example of this attitude is recorded in stanza 183 of the *Libro de Buen Amor* in which songstresses (*cantaderas*) are described performing pieces composed by the cleric Juan Ruiz (26). In this respect, it is also easy to imagine the wife of the troubadour Gaucelm Faidit performing her husband's compositions.

As in the case of Umm Kulthoum, another way in which the medieval performers might have attempted to improve their image was to make their musical dexterity the main alluring element of their performance, keeping any feature of sensuality divorced from their figure. This seems to be represented in some depictions in which female entertainers appear to be seated, performing in the company of a male performer. These cases are all astonishing if we consider that the women represented are playing percussion instruments which—as we have seen above in the Pamplona Bible (fig. 1), the Catalan Altarpiece (fig 2), and the description of the sensual performance of the *cantadera* in the *Libro de Buen Amor*—were commonly associated with dancing and energetic physical performances [1]. Our examples are found in a modillion of the Castilian Romanesque church of San Miguel of Sotosalbos (Castile); in a capital from the cloister of the cathedral of San Pere in Vic (Catalonia); and in the illumination that accompanies *Cantiga* 330 from the collection of *Cantigas de Santa Maria* of Alfonso X contained in the El Escorial Codex j. b. 2. (figs. 5, 6, 7). It is important to notice that the female performers depicted in the first two examples play two different types of frame drums (square and round tambourines), and the woman represented in the illumination from the *Cantigas* plays *tabella* (a pair of wooden clappers). As mentioned above, both tambourines and clappers were customarily used by entertainers to accompany their simultaneous singing-dancing performances, and, therefore, in the art of the period they usually stand as a symbol for the dance [39] [40] [41] [1]. The odd thing is that the players appear to be sitting down and no dancers are represented.



Caption: Fig. 5: *Seated female adufe player accompanying a standing male fiddle player*, early thirteenth century. Sotosalbos (Castile), Church of San Miguel. (Photo: Juan Antonio Olañeta).



Caption: Fig. 6: *Seated female timbre (tambourine) player accompanying a male fiddle player*, fourteenth century. Vic (Catalonia), Cathedral of San Pere. (Photo: Antonella Severo).



Caption: Fig. 7: *Seated female performer playing tabella accompanying a male shawm player, Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, late thirteenth century. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. Codex j. b. 2, fol. 295 v.*

Thus, by sitting, a position in which their bodies were not completely displayed, and by holding musical instruments associated with dance in a non-dancing presentation, the bodies of the female performers are hidden and desexualized (27). Also, their depiction in duo with a male performer, which probably indicates their sexual and musical status under the direct tutelage of a man, further represents their compliance to the dominant precepts of medieval patriarchal society.

Finally, again, as in the case of Umm Kulthoum, female performers seemed to have tried to construct a more proper image by performing religious music. The encouragement to secular musicians to perform pious songs is encountered again in the writings of the influential theologian Peter the Chanter who in his moral treatise *Verbum abbreviatum* elevates the office of instrument players to the level of other professional activities needed by Church and state. In this effort to legitimize secular musicians he explains that among farmers, tailors, tanners, carpenters, artisans, and painters: “[the] performers of musical instruments are also necessary to alleviate tedium and sadness and to promote devotion [on people], no lascivious thoughts

[28]”. As we can see here, besides advocating for a secular performance that does not promote sexual thoughts, Peter the Chanter recommends the use of appropriate religious repertoire. This recommendation seems to be exemplified in the illumination that accompanies *Cantiga 330* (fig. 7). In this depiction, taken in the context of the manuscript, our seated female performer with wooden clappers appears to be singing a *Cantiga de Santa Maria*, a paraliturgical song whose text praises the Virgin Mary either by narrating one of her miracles or by praying to her [42]. Therefore, in view of Peter the Chanter’s norms, we can conclude that the woman depicted in the illumination of *Cantiga 330* can be considered a useful member of the Christian society because she is not only desexualized, but also able to perform pious music that, as in the case of a *Cantiga de Santa Maria*, will “promote devotion (29)”.

Thus, as suggested by written and visual medieval sources in comparison with modern data, the medieval female performer seemed to have fought stigmatization by projecting an image of a dexterous, knowledgeable, desexualized, and pious performer. This display of ability and decorum allowed her to achieve better social mobility and tolerability. These constructed attributes probably encouraged important noble patrons, such as the ones described above, to hire them for their secular entertainment and for the performance of some sort of paraliturgical music (30).

V. Conclusion: Challenging Medieval and Current Stereotypes, Female Performers as Useful Components of Society

The acceptance of female performers in medieval society is manifested in the document composed for the creation of the Parisian *Confrerie of St-Julien des Menestriers* in 1321. This document, signed by male and female performers, legitimizes these music entertainers by making their profession a justifiable good in the ambit of the city [43] [4] [44] (31). This is extremely meaningful because it signifies that despite their stigmatization and minimization by clerical commentators, their performing capabilities were more important to society than their challenge to patriarchal stereotypes.

As we have seen, female performers were associated with dexterous singing and playing, with knowledge of the art of music, and with the keeping and transmitting of repertoire, all features obviously admired by their contemporaries. Taking this information into account, the tra-

ditional view of these women as mere prostitutes without musical skills, perpetuated by historiography, can now begin to be challenged. Furthermore, the construction of an image that allowed them social mobility manifests their value in the contemporaneous culture. This type of performer, like the one represented in *Cantiga 330*, desexualized, with the capability to “alleviate sadness and tedium” and able to “*promote devotion [on people], no lascivious thoughts*,” was certainly the one envisioned by Peter the Chanter to fit into his rapidly changing Christian society.

Endnotes

(1) By professional I refer to those who were paid to perform music. These type of entertainers received different names during the Middle Ages. Some of their most common appellatives, derived in the romance languages from the Latin noun *joculatrix* were *juglaresa*, *jotglaressas*, *jugleresse*, *jograressa*, *jonglaressa*, *jengleresse*. The appellatives *soldadeira* and *soldadera*, derived from *soldada* (money), were also used in Portuguese and Spanish respectively. For a study about these and other names given to these performers, see LORENZO ARRIBAS [5]. Since the study of these denominatives and their specific associations are beyond the scope of this paper, I will refer to these entertainers as female performers. The *rota* is a type of psaltery with strings on both sides of the resonating case. It was placed in a vertical position and played like a harp [45].

(2) For a study of these types of records, see LORENZO ARRIBAS [5].

(3) For a discussion about the different constraints on females during the Middle Ages, see SEGURA [4] COHEN [7]; BITEL [8]; LORENZO ARRIBAS [5] and FILIOS [9].

(4) For the exaggerated sexualization of the female performer and some contributing factors, see FERREIRA, [48].

(5) For the use of body movement in the performance of percussion instruments see, MOLINA [49] [50].

(6) For different types of condemnations, see LORENZO ARRIBAS [5]; and PAGE [45].

(7) *Quidam enim cum ludibrio et turpitudine sui corporis aquirunt necessaria, et deformant ymaginem Dei* [46] (Author's Translation). Similarly, the contemporary English theologian Thomas Chobham in his *Summa Confessorum* comments with aversion that “Some [jongleurs] distort and transfigure their bodies with scandalous jumps or gestures... and for this they are damnable unless they relinquish their office” [*Quidam enim transformant et transfigurant corpora sua per turpes saltus vel per turpes gestus... et omnes tales damnabiles sunt nisi relinquunt official sua*] [47] (Author's Translation). A final example can be taken from the *Libro de las confesiones*, a manual for confessors composed by Martín Pérez circa 1316. In reference to entertainers the writer explains: “There are other types of men and women that sing—without instruments—while breaking their bodies. They jump, turn around while folding their figures, and bend their eyes and mouths making despicable gestures and unappropriated villainies like those related to dirty love. [In their performances] they look as if they have broken their members, shaking them as if they have been dislocated. All these jongleurs, jongleresses, and male and female singers bear the devil's craft of promoting in men and women acts of evil love. All these performers live in great danger [*Otrossí son omnes otros et mugeres que cantan sin estromentos quebrantando sus cuerpos et saltando et tornairando en doblando sus cuerpos et torciendo los ojos et las bocas et faziendo otros malos gestos et villanías de amor torpe et suzio, commo suelen algunos fazer, et semeja que an quebrantados los miembros et así los menean commo si los oviesen descoyuntados. Todos estos joglares et joglaresas, cantadores et cantaderas, que tiene ofício del diablo para ençender los omnes et mugeres en amor malo, todos son estriones et biven en grant peligro*] [5] (Author's Translation).

(8) See LORENZO ARRIBAS [5].

(9) This depiction represents a Biblical passage that narrates of how the Israelites committed the sin of fornication with the pagan Moabite women: “And Israel abode in Shit'tim, and the people began to commit whoredom

with the daughters of Moab. And they recalled their people into sacrifices of their gods: and the people ate and bowed down to their gods" [*morabatur autem eo tempore Israhel in Setthim et fornicatus est populus cum filiabus Moab quae vocaverunt eos ad sacrificia sua at illi comederunt et adoraverunt deos earum*], Numbers 25:1-2.

(10) For a history of the perception of the female performer as a mere prostitute, see LORENZO ARRIBAS [5]. For modern scholars who deem medieval performers as prostitutes with little musical ability, see MENÉNDEZ PIDAL [22] and PALLARES MÉNDEZ [51]. For commentaries about this type of historiography, see FILIOS, [9] ; and SIVIERO [2].

(11) The performance of music in intimacy or performed in “feminine” spaces seemed to have been considered more appropriate for female performers, see LORENZO ARRIBAS [5]. For a discussion of women disputing intellectual and public space and role with men, see SOLTERER [52]; and MOLINA [15].

(12) Even though Luciana is a fictitious character and she does not appear to be performing for money like a “professional” performer, her musical skills and challenge to male-dominated space seem to be based on those of actual performers and therefore apt for this study.

(13) *Començó una laude, omne non vio atal. / Fazia fermosos sones, fermosos debaylados, / quedaua, a sabiendas, la voz a las vega-das; / fazia a la viuela dezir puntos ortados, / semeiaua que eran palabras afirmadas.* I have taken the text from DOLORES CORBELLA [17]. The translation is mine. For the interpretation of *debaylados* as cadential melodies, see MENÉNDEZ PIDAL [3].

(14) Examples of these performance elements can be found in different treatises. For example, in the *Summa Musicae*, the importance of performing rhetorically is highly emphasized in lines 2046-2065 [56]; in his *De musica* Johannes de Grocheio explains that a good fiddle player is expected to add improvised postlude melodies [45]; and, the importance of ornamenting melodic lines is stipulated in many other contemporaneous treatises such as those by Jerome of Moravia, Elias Salomonis, and Johannes de Garlandia. For a compilation of these instructions, see MCGEE [54]. Other recommended performance elements can be found in troubadour *enseignements* such as the ones composed by Guiraut de Calasó and Guerau de Cabrera to instruct their jongleurs about how to perform in a good manner. For an edition of these texts, see FERRARI BARASSI [41] and RODRIGUEZ VELASCO [55].

(15) *Los altos e los baxos, todos d'ella dizién: / ¡La dueña e la vihuela tan bien se avinién! / Lo tenéis a fazaña cuantos que lo veyén. / Faziá otros depuertos que mucho más valién.* (Author's translation).

(16) *Tu fija bien entiende huna gran partida, / á cominço bueno, es bien entendida / mas aún non se tenga por maestra complida: / sio decir quisiere, ténga por vençida.* (Author's translation).

(17) *Fija, dixo el rey, ya vos l'è mandado, / seya vuestro maestro, auetlo otorgado.* (Author's translation).

(18) For the challenging role of women in the space of the master, see SOLTERER [52].

(19) *Otrosi los que son juglares, e los remedadores, e los fazedores de los çaharrones que publicamente andan por el pueblo: o cantan, o fazen juego por precio, esto es porque se enuilecen ante todos por aquel precio que les dan. Mas los que tañeren estrumentos, o cantasen por fazer solaz assi mesmos: o por fazer plazer a sus amigos: o dar solaz a los Reyes, o a los otros señores, non serian porende enfamados.* The text is taken from *Las siete partidas del sabio rey don Alfonso el nono, nuevamente Glosadas por el Licenciado Gregorio Lopez del Consejo Real de Indias de su Majestad*. Salamanca 1555. Facsimile edition: Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1974. (Author's translation).

(20) In fact, sometimes the association of female performers with prostitution was so strong that the “good character” of players had to be clearly stipulated in the literature. Such a clarification is found in a text that describes a group of jongleurs and women singing songs to the accompaniment of musical instruments during the wedding of Doña Urraca and King Garcia of Navarre in 1144. Apparently to avoid a misunderstanding about the nature of these female performers, a later comment in the texts calls them “honest women” (*honestae mulieres*) [3].

(21) For the original text, see PAGE [19]. This translation is taken from LEACH [56].

(22) Herrad of Landsberg's *Hortus Deliciarum* is basically a compendium of different sciences. Unfortunately, this manuscript was destroyed during a fire in 1870 in the library of Strasbourg. The contents of the manuscript can be reconstructed thanks to copies of the images made during 1818 by Christian Moritz Engelhardt and the texts

copied by Straub and Keller between 1879 and 1899. For an edition of this manuscript with the copied illuminations and texts, see GREEN, Rosalie [57]; Michael Evans, Christine Bischoff, and Michael Curschmann. 1979. *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg (Landsberg, 1176-96): A Reconstruction*. Warburg Institute/ E.J. Brill. The depiction of the female performers singing, and playing flute and harp seemed to be based on Isidoro of Seville's text from chapter XI: 30 of his *Etymologiarum* in which he explains that the sirens: *quarum una voce, altera tibias, tertia lyra caneabant* (one sung with her voice, another played a *tibia*, and a third one a *lyra*).

(23) Sirens are usually depicted nude. It seems that the representation of their naked breasts identify them as prostitutes by depicting immodesty. For studies about the representations of sirens during the Middle Ages see LEACH [19]; PÉREZ SESCUN [18] ; and LORENZO ARRIBAS [20].

(24) For essays on this subject, see DE LOPE [58].

(25) *Desque la cantadera dize el cantar primero, / siempre los pies le bullen e mal para el pandero. / Texedor e cantadera nunca tienen los pies quedos, / en el telar e en la dança siempre bullen los dedos; / la muger sin vergüenza, por darle diez Toledos, / no dexarié de fazer sus antojos azedos*. For a study and commentaries of this text, see BLECUA [59]. (Author's translation).

(26) Thereafter, I composed many dance songs / for Jewish and Moorish women and for knowledgeable females, / so in those instruments, in the most common way: / the song that you don't know, learn it from a songstresses" [*Después fiz muchas cantigas, de dança e troteras, / para judías e moras e para entendederas, / para en instrumentos de comunales maneras, / el cantar que no sabes, oílo a cantaderas*], staza1513. The text is taken from BLECUA [59]. (Author's translation)

(27) Dance performances seem to have been one of the most problematic features of female performers. This is why in his *Summa de sacramentis* Peter the Chanter criticizes body movement preferring instrumental performance. As we have seen above, the theologian explains that those who "...earn a living through the immoral and obscene use of their bodies, in this way deforming the image of God", should be outcast. But then he proclaims that if on the other hand: "*they*, [secular performers] *play musical instruments, or sing heroic songs to recreate or to instruct, [they] are prompt to be excused* [*Sed si cantent cum instrumentis, uel cantent de gestis rebus ad recreationem uel forte ad informationem, uicini sunt excusationi*]. DUGAUQUIER [46].

(28) ... *artífices etiam instrumentorum musicorum, ut eis tristitia et taedium amoveatur, devotio non lascivia excitetur*. Peter the Chanter, *Verbum abbreviatum* PL 205, col 253, ed. J. P. Migne, *Patrologia Latina* 205, cols. 9-528. Peter's position was followed by many other theologians of the period including Thomas of Chobham, Robert of Courson, Evrard du Val-des-Ecoliers, Alexander of Hales, and Thomas Docking [43].

(29) For a study of the construction of the jongleur as a useful member of the Christian state, see PAGE [43].

(30) Probably, as in the case of the Rom performers, patrons value great performances encouraging their presence in appropriate settings SILVERMAN [12].

(31) The female names included are: *Isabelet la Rousselle, Marcella Chartaine, Liégart, femme Bienveillant, Marguerite, la femme au Moyne, Jehane le Ferpière, Allison, femme Guillot Guérin, Adeline, femme G., l'anglois, Isabiau la Lorraine*.

Bibliography

[1] MOLINA, Mauricio - *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Reichenberger, Kassel, 2010

[2] SIVIERO, Donatella - "Mujeres y jugraría en la edad media hispánica: algunos aspectos". *Medievalia* 15, 2012, 147-142.

[3] MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo - *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1986.

- [4] SEGURA, Cristina - *Mujeres públicas/malas mujeres: Mujeres honradas/mujeres privadas*. In *Árabes, judías y cristianas: Mujeres en la Europa medieval*, ed. Cristina del Moral. Universidad de Granada, Granada, 1993, 53-62.
- [5] LORENZO ARRIBAS, Josemi. *Las mujeres y la música en la Edad Media europea: relaciones y significados*. Ph.D. diss., Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.
- [6] FUENTE, María Jesús – *Velos y Desvelos: cristianas, musulmanas, y judías en la España medieval*. La Esfera de los Libros, Madrid, 2006.
- [7] COHEN, Judith R. - *Ca no soe joglaresa: Women and Music in Medieval Spain's Three Cultures*. In *Medieval Woman's Song: Cross-Cultural Approaches*, ed. Anne L. Klinck and Ann Marie Rasmussen, 66-80. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2002, 6-80.
- [8] BITEL, Lisa M - *Women in Early Medieval Europe 400-1100*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- [9] FILIOS, Denise K. *Performing Women in the Middle Ages: Sex, Gender, and the Iberian Lyric*. Palgrave Macmillan, New York, 2005.
- [10] GRAHAM-BROWN, Sarah - *Images of Women, The portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*. Columbia University Press, New York, 1988.
- [11] DOUBLEDAY, Veronica - *The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power*. *Ethnomusicology* 43, 1999, 109.
- [12] SILVERMAN, Carol - "The Gender of the Profession: Music, Dance, and Reputation among Balkan Muslim Rom Women." In *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, ed. Tullia Magrini, 119-145. The University of Chicago Press, Chicago, 2003, 119-145.
- [13] CORRAL DÍAZ, Ester - *As mulleres nas cantigas medievas*, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, A Coruña, 1996.
- [14] MAZO KARRAS, Ruth - *Common Women: Prostitution and Sexuality in Medieval England*. Oxford University Press, New York, 1996.
- [15] MOLINA, Mauricio - *Non se tenga por maestra complida: The Skillful Medieval Female Performer and her Challenge to the Social and Intellectual Space Dominated by Males*. In *Recent Research in Early Iberian Music in an International Context (Papers from the Medieval and Renaissance Music Conference, Barcelona, 5-8 July 2011)*. Reichenberger, Kassel, 2014.

[16] DEVOTO, DANIEL - 1972. *Dos notas sobre el libro de Apolonio*. *Bolletín Hispanique* 74, 1972, 291-330.

[17] CORBELL, Dolores (ed.) - *Libro de Apolonio*. Catedra, Madrid, 1999.

[18] PÉREZ SUESCUN, Fernando, and RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Victoria - *Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica*. *Anales de Historia del Arte* 7, 1997, 55-66.

[19] LEACH, Elizabeth Eva - 'The little pipe sings sweetly while the fowler deceives the bird': sirens in the later Middle Ages. *Music & Letters* 87, 2006, 187-211.

[20] LORENZO ARRIBAS, Josemi. *El canto que encanta. Las sirenas en la tradición hispana antigua y medieval*. *Mirabilia* 7, 2007, 39-58.

[21] METZGER, Therese, and METZGER, Mendel. *Jewish Life in the Middle Ages: Illuminated Hebrew Manuscripts of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries*. New York, Alpine Fine Arts Collection, 1982.

[22] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón - *Poesía juglaresca y juglares: Orígenes de las literaturas románicas*. Espasa Calpe, Madrid, 1962.

[23] MARSAN, Rameline E. - *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIIIe –XVe siècles)*. Librairie C. Klincksieck, Paris, 1974.

[24] COHEN, Judith R. - *Le Rôle des Femmes-Musiciennes dans l'Espagne Médiévale dans les Communautés Chrétienne, Juive et Musulmane*. Master's thesis, Université de Montréal, Montréal, 1980.

[25] GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen - *La música en la casa real catalano-aragonesa, 1336-1432*. Bosch, Barcelona, 1979.

[26] CHABANEAU, Camille - *Les biographies des troubadours en la lunge provençale*. Vol. 10. Toulouse, 1885. Slatkine Reprints, Genève, 1975.

[27] BOYTON, Susan - *Women's Performance of the Lyric Before 1500*. In *Medieval Woman's Song, Cross-Cultural Approaches*, ed. Anne L. Klinck and Ann Marie Rasmussen, 47-65. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2002, 47-65.

[28] FERREIRA, Manuel Pedro. *Cantus Coronatus: 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*. Reichenberger, Kassel, 2005.

[29] PLUMMER, John F. - *The Woman's Song in Middle English*. In *Vox Feminae: Studies in Medieval Woman's Song*, ed. John F. Plummer. Medieval Institute Publications, Kalamazoo, 1981.

- [39] VARELA de VEGA, Juan Bautista - *Anotaciones históricas sobre las tejoletas y los palillos castellanos*. *Revista de folklore* 2, 1981, 15-21.
- [40] VEIGA de OLIVEIRA, Ernesto - *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.
- [41] FERRARI Barassi, Elena - *Strumenti musicali ed esecutori nella società medievale*. Benucci, Perugia, 1983.
- [42] CUNNINGHAM, Martin G. - *Alfonso X el Sabio: Cantigas de Loor*. University College Dublin Press, Dublin, 2002.
- [43] PAGE, Christopher - *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France, 1100-1300*. Oxford University Press, Oxford, 1990.
- [44] SLOCUM, Kay Brainerd - "Confrérie, Bruderschaft" and Guild: The Formation of Musicians' Fraternal Organisations in Thirteenth- and Fourteenth-Century Europe. *Early Music History* 14, 1995, 257-273.
- [45] PAGE, Christopher - *Voices and Instruments of the Middle Ages*. University of California Press, Berkley, 1986.
- [46] DUGAUQUIER, J. A. (ed.) - *Pierre le Chantre Summa de sacramentis et animae consiliis*. Louvain: Nauwelaerts, Louvain, 1954-67, III 2a.
- [47] BROOMFIELD, F. (ed.), *Thomae de Chobham Summa Confessorum*. Nauwelaerts, Louvain, 1968.
- [48] FERREIRA, Ana Paula - A 'Outra Arte' das Soldadeiras. *Luzo-Brazilian Review* 30, 1993, 155-166.
- [49] MOLINA, Mauricio - *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Reichenberger, Kassel, 2010
- [50] MOLINA, Mauricio - Tympanista nostra: la reconstrucción del contexto y la práctica musical de las pandereteras y aduferas medievales a través de sus representaciones en el arte románico español. *Codex Aquilarensis* 26, 2010, 77-104.
- [51] PALLARES MÉNDEZ, M. C. - *A vida das mulleres na Galicia medieval (1100-1500)*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1993.

[52] SOLTERER, Helen - *The Master and Minerva: Disputing Women in French Medieval Culture*. University of California Press, Berkeley, 1995.

[53] PAGE, Christopher - (ed.) *Summa Musicae: A Thirteenth-century Manual for Singers*. Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

[54] MCGEE, Timothy J. - *The Sound of the Medieval Son: Ornamentation and Vocal Style According to the treatises*. Clarendon Press, Oxford, 1990.

[55] RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. - *Castigo para celosos, consejos para juglares*. Gredos, Madrid, 1999.

[56] PAGE, Christopher - *A Treatise on Musicians from c.1400: The Tractatus de differentiis et gradibus cantorum*. *Journal of the Royal Musical Association* 117, 1992, 1–21.

[57] GREEN, Rosalie; Michael Evans, Christine Bischoff, and Michael Curschmann (eds.). *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg (Landsberg, 1176-96): A Reconstruction*. Warburg Institute/ E.J. Brill. 1979.

[58] DE LOPE, Monique - *Traditions populaires et textualité dans le "Libro de Buen Amor."* Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, Montpellier, 1984.

[59] BLECUA, Alberto (ed.) - *Libro de buen amor*. Cátedra, Madrid, 1996.

[60] BASKIN, Judith. - *Jewish Women in the Middle Ages*. In *Jewish Women in Historical Perspective*, ed. J. Baskin. Wayne State Univ. Press, Detroit, 1991, 94-114.

[61] CORRAL DÍAZ, Ester - *As mulleres nas cantigas medievas*, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, A Coruña, 1996.

[62] CORTÉS GARCÍA, Manuela - *La mujer y la música en la sociedad arabomusulmana y su proyección en la cristiana medieval*. *Música oral del sur* 2, 1986, 193-206.

[63] CORTÉS GARCÍA, Manuela - *La música en la Zaragoza islámica*. Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, Zaragoza, 2009.

[64] JOSET, Jacques (ed.) - *Libro de buen amor*. Taurus, Madrid, 1990.

[65] LIU, Benjamin M., and MONROE, James T - *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition, Music and Texts*. University of California Press, Berkeley, 1989.

[66] PAGE, Christopher - *Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella. The Galpin Society Journal* 32, 1979, 77-98.

[67] PETER the CHANTER - *Verbum abbreviatum. Patrologia Latina* 205, cols. 9-528.

[68] SHILOAH, Amnon - *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900): Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.*, RISM B/Xa. Henle Verlag, Munich, 1979.

Litografía y Música: Henri Fantin-Latour

por

Alfredo Piquer Garzón y Ruth Piquer Sanclemente

Universidad Complutense de Madrid, *España*

alfredopiquer@hotmail.com rpiquer@pdi.ucm.es

Este artículo trata la iconografía musical en la obra litográfica de Henri Fantin-Latour, un artista crucial para el arte del final del romanticismo y el simbolismo, sumamente conectado con literatos y músicos de su época. A través del análisis de las litografías que evocan temas musicales se mostrará un ámbito fundamental para las conexiones entre artistas y músicos en la segunda mitad de siglo XIX, así como la importancia de la técnica litográfica para el desarrollo de ideales estéticos renovadores.

Palabras Claves: Fantin-Latour, Litografía, Romanticismo, Sinestesias, Wagner, Berlioz.

This article discusses musical depictions in the lithographic work of Henri Fantin-Latour, an artist of late Romanticism and Symbolism, who was highly connected with writers and musicians of his time. Through the analysis of the lithographs evoking musical subjects, we will show some connections between artists and musicians in the second half of XIX century, as well as the relevant position of lithographic technique for the development of new aesthetic ideals.

Keywords: Fantin-Latour, Lithography, Romanticism, Sinesthesia, Wagner, Berlioz.

I. Henri Fantin-Latour: el artista

Ignace Henri Jean Theodore Fantin-Latour nació en Grenoble el 14 Enero de 1836, hijo de Jean Theodore Fantin Latour, de origen italiano, un pintor de pastel, profesor de dibujo y su primer maestro desde 1846, y de madre rusa. La familia de Fantin Latour se mudó a París en 1841, donde unos años después nuestro protagonista comenzaría un aprendizaje fuera del ámbito paterno, en la Petite Ecole de Dessin y en la École de Beaux Arts (1). Durante esta etapa parisina Fantin-Latour dedicó mucho tiempo a sus visitas al Museo del Louvre, donde copiaba e interpretaba a su manera las grandes obras de Tiziano, Verones y Giorgione, pero también a los maestros franceses del Neoclasicismo, como Girodet, o a los maestros holandeses y Rembrandt. En el museo además tuvieron lugar encuentros importantes: Edgar Degas, Berthe Morisot, Otto Sholderer. En 1858, por ejemplo, conoció a James Abbott Mc Neill Whistler mientras copiaba Las bodas de Caná de Veronés. Todo ello fue previo a su adscripción juvenil a tendencias realistas, pero supuso una impronta decisiva en su pintura posterior por situarse en los ámbitos de los antineoclasicistas franceses de mitad de siglo (2). Hacia 1859 Fantin-Latour se convirtió en alumno de Courbet junto a Whistler y Manet. Tanto Whistler como Fantin-Latour fueron rechazados en 1859 en el Salón de París (con las obras *Les deux soeurs* y *Autour de piano* respectivamente) (3). Sin embargo, François Bonvin, que exponía en el Salón desde 1847, prestó su estudio para exponer los cuadros rechazados de los compañeros. Y en el mismo año 1859 Whistler invitó a Fantin-Latour a Inglaterra, haciendo coincidir el momento de su entusiasmo por Schumann con el que le suscitaban los pintores prerrafaelitas. Finalmente, Fantin-Latour fue admitido en el Salón de París de 1861. Whistler le invitó también en 1863 a ir a Madrid para estudiar a Velázquez, al que admiraba, y en el mismo año compartió con el artista inglés exposición en el Salón de Los Rechazados, junto a Manet, Harpignies y Legros (4) (Fig.1)



Fig. 1 *Fantin Latour*. Retrato de J.McNeill Whistler

La postura de Fantin-Latour como artista fue, a la larga, independiente. Rudolf Koella ha dicho que Fantin-Latour es claramente un pintor entre la tradición y la modernidad (5), un artista individualizado y de rasgos propios. Si al final de la década de 1850 había manifestado, junto a otros, su rechazo del academicismo y su proximidad a los realistas, en 1867 declaró abruptamente su rechazo al realismo de su maestro Courbet. Se distanció asimismo de los impresionistas en 1874, aunque había sido su admirador ferviente, negándose a exponer junto a ellos en el estudio del fotógrafo Nadar. A largo plazo se decantó como una personalidad aislada y en ello va a tener un papel crucial su investigación plástica a través de la litografía y los temas musicales.

El 25 de Agosto de 1904 murió. Su viuda donó la práctica totalidad de la obra estampada de Fantin-Latour al museo del Louvre y un número importante de estampas a los museos de Luxemburgo, Lille y Grenoble. También poseen una importante colección el Museo de Dresde y el Museo Británico.

La actividad y la personalidad de Fantin-Latour escapa a la clasificaciones habituales para los pintores del siglo XIX, siendo a la vez uno de ellos y habiendo trabajado en proximidad, en principio y sobre todo en su juventud, a tantos y tan notorios. Su construcción es simultáneamente realista y poética.

II. Los retratos colectivos: “el alma, una música que se juega detrás de una cortina de carne”

No obstante, en sus cuadros de grupo, revela una temprana capacidad para la visión psicológica. Diríamos que Fantin-Latour pasa a la Historia del Arte en calidad de historiador plástico, gracias en buena parte a sus retratos de grupo, que manifiestan su adscripción ideológica y sus planteamientos plásticos, establecen y dejan clara su filiación, su procedencia y sus metas artísticas, porque expresan sus afectos y fidelidades y también sus aficiones, sus gustos, y su vocación integradora de lo creativo.

Sus retratos de grupo son tan interesantes por sus personajes como desde el punto de vista artístico. Suponen una crónica de los grupos intelectuales de diferentes terrenos creativos, que le fueron afines y le resultaron próximos por amistad y por planteamiento. Y constatan los

entramados culturales que propiciaron el interés de Fantin-Latour por la música. A pesar de tratarse de retratos imbuidos del estilo tradicional de la pintura holandesa, Rafael y en cierto modo Ingres, apuestan por un realismo antineoclásico, todavía conscientemente deudor de la lección de Courbet. Los retratos plantean una búsqueda que culminará en la litografía. Fantin-Latour entendía el retrato como la plasmación del alma, “una música que se juega detrás de una cortina de carne, no podemos pintarla, solo podemos dejarla oír”. Es Baudelaire quien le descubrió, a Delacroix como referente plástico para sus ideales de correspondencia entre las artes. Escribía en 1863 sobre su idea de modernidad “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, donde la otra mitad es lo eterno e inmutable [...] las cualidades de la vida moderna son la fluidez y lo vaporoso..... características que de la literatura y la música contemporáneas”(6). En general Fantin-Latour buscaba el ideal de pintura absoluta propuesto por Baudelaire, una pintura que vibrara según el espíritu, el alma de la música. Fantin-Latour pintó, pasado un año de la desaparición del pintor romántico, un retrato colectivo para rendirle homenaje. (Fig. 2) En el cuadro aparecen pintores y escritores: Manet, Whistler con camisa blanca, el autorretrato del propio Fantin-Latour, y por supuesto, Baudelaire, como si aún estuviese vivo.



Fig. 2 *Homage Delacroix*

Un coin de table es otro retrato colectivo en el que los protagonistas son poetas, en concreto los adscritos al movimiento parnasiano, que fue acicate fundamental del ideal sinestésico en el

siglo XIX y de la búsqueda de imágenes musicales en la literatura. En el lienzo están retratados los siguientes poetas del entorno de Fantin-Latour : Elzéar Bonnier, Émile Blemont, Jean Aicard, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Léon Valade, Ernest d'Hervilly y Camille Pelatan. En este caso sí falta Baudelaire, ya desaparecido y al que el cuadro debía rendir homenaje, y Merat que, enemistado con Verlaine y Rimbaud, no quiere aparecer en el cuadro y es cubierto por un ramo de flores. (Fig. 3).



Fig.3 *Un coin de table*

El contacto con la poesía fue esencial para el contacto con la música. Acudía en los primeros sesenta a las reuniones en casa del poeta Saint Cyr de Rayssac y su esposa, admiradores de Alfred de Musset. El compromiso de Fantin-Latour con la música contemporánea fue animado precisamente por este primer contacto con el poeta Saint Cyr de Rayssac. A dichas veladas acudían el litógrafo Felix Bracquemond, Odilon Redon y el joven compositor Ernest Chausson. El pintor Odilon Redon comentaba sobre las reuniones: “cuando no se hablan palabras, la música es el nuevo lenguaje”. También Fantin-Latour fue asiduo de las reuniones de Antoine Lascoux, un ferviente wagneriano a cuya casa acudían también desde 1871 Bazille o Manet, o los compositores Gabriel Fauré y Camille Saint-Saëns. En dichas reuniones se hablaba sobre música de Schumann y Brahms. Era asimismo un entorno afín al de la revista *La renaissance musicale* (Editor Edmond Hippeau), principal medio de la aclamación de Berlioz

y Wagner contra la escuela italiana. Allí escribía sobre Wagner Adolphe Jullien, editor, crítico, musicólogo, escenógrafo y primer biógrafo de Fantin-Latour (7). Jullien era ya un profesional que había publicado un artículo sobre Manfred de Schumann en 1873 y una introducción a la obra de Brahms al año siguiente.

Pero es un lienzo propiamente musical el que despeja todas las dudas sobre el interés musical de Fantin-Latour. Autour de piano retrata al mencionado Adolphe Jullien, a Arthur Boisseau, Emmanuel Chabrier, Camille Benoit, Edmond Maître, el ya también mencionado Antoine Lascoux (que sería el artífice de la presencia de Fantin en Bayreuth) Vincent d'Indy y Amédée Pigeon. La imagen señala un tópico iconográfico del romanticismo, la reunión idealizada de artistas de diferentes disciplinas en torno al instrumento rey de las veladas poético-musicales, el piano (Fig.4).



Fig. 4 *Au tour de piano*

III. La litografía, una técnica revolucionaria

Fantin-Latour comenzó a realizar sus primeras litografías en 1862, llegando a producir al final de su vida más de trescientas cincuenta, y participó de esa misma mentalidad de emancipación artística de la obra gráfica para asociarla finalmente no ya al texto literario, sino a la espiritualidad sonora de la obra musical. La litografía proporcionó el ámbito adecuado para

desarrollar con toda libertad una obra producto exclusivamente de la imaginación, donde expresar el entusiasmo por la música romántica. Las litografías de Fantin-Latour supondrán así el homenaje a los admirados maestros, transposición plástica de las escenas extraídas de los temas de las obras musicales.

Inventada hacia 1796 por Alois Senefelder, la litografía supuso un procedimiento de impresión y estampación desde matrices no grabadas que revolucionó las técnicas tradicionales en hueco o en relieve utilizadas hasta ese momento para reproducción o multiplicación de impresos o imágenes. Adoptada rápidamente por los artistas, fue primero el lenguaje de la glorificación militar napoleónica pero pronto impuso la libertad e inmediatez de su dicción técnica y expresiva para constituirse en el lenguaje plástico y la bandera del Romanticismo a lo largo del s. XIX. Artistas como Gericault o Delacroix convirtieron la litografía en el lenguaje nítido de la libertad, de la naturaleza salvaje, de los lugares exóticos, de lo pintoresco, de la ilustración de las obras literarias para rescatar las señas de identidad y las raíces históricas de las nuevas naciones.

Al comienzo de la década de 1860 se produjo un vuelco en su uso y su finalidad. Fue precisamente Manet quien rescató la litografía para fines exclusivamente artísticos con su estampa *Les courses*, un apunte rápido del natural y exento de obligación explicativa o ilustrativa con respecto a cualquier texto (fig. 5). Pero Manet había conocido la litografía a través de Felix Bracquemond (recordemos, retratado en los lienzos de Fantin-Latour), un importante grabador y litógrafo entre cuyos círculos de amigos, formados por realistas e impresionistas, se encontraban, además Edmond About, Baudelaire, Barbey, Banville.



Fig. 5 *Manet*

En alguna medida la litografía había nacido asociada a la música en el entorno alemán. Franz Gleissner, editor musical, se asoció con Senefelder en 1799 y financió la edición litográfica de partituras musicales. Otro editor, Johann Anton André de Offenbach, que había adquirido los derechos del legado musical de W. A. Mozart, firmó un contrato con el mismo Senefelder para la reproducción de partituras musicales. Este último transformaría la imprenta de Offenbach en taller de impresión litográfica, donde André editaría obras musicales a partir de 1800.

Pero aquí nos interesa la litografía como plástica y representación de una temática musical. Difundida y asentada la técnica de la litografía durante todo el periodo romántico en Europa, en la primera mitad de siglo fueron varios los artistas que también habían hecho uso de ella, no para reproducir música escrita, sino para ilustrar sus partituras. Fantin-Latour fue consciente de esta asociación de la litografía a la música. Muchos artistas, Boulanger, y sobre todo Célestin Nanteuil, hicieron ilustraciones litográficas para partituras de música. Se trataba de litografías en una sola tinta, es decir, en blanco y negro (fig. 6).



Fig. 6 *Sur le Balcon*

De modo más concreto y como ya se ha mencionado, Felix Bracquemond fue el origen directo, al haber trabajado en un taller, de la dedicación litográfica de Manet y éste a su vez, uno de los acicates e instigadores de Fantin-Latour. Entre los amigos, también Whistler hizo litografías notables y personales, sin olvidarnos de Guillermo Sulpicio Gavarni, Aquiles Deveria y muchos otros. Pero tampoco olvidemos la admiración de Fantin Latour por Delacroix y tal vez el deseo de emulación directa de su trabajo litográfico.

Las litografías de Fantin Latour están hechas sobre piedra. Siempre con dibujo de material sólido, lápices y barras, sin lavados ni aguadas, y con fuerte efecto de claroscuro. Fantin-Latour dibujaba muy sobre seguro obteniendo gradaciones tonales, no a base de dibujo tenue sino de técnicas sustractivas de rayados y rascados. Grises y matices tonales obtenidos con rayados de punta metálica y rascador con lo que consigue los efectos de luz, las atmósferas y evanescencias adecuadas a la temática de las estampas y refuerzo final de trazos de dibujo que perfilan y definen. Tampoco esta técnica debió haber supuesto ningún problema para un impresor o estampador expertos. La mayor parte de las litografías de Fantin fueron impresas

en los Talleres de Lemercier en París. Este fue uno de los impresores emblemáticos del XIX. De él han salido muchas de las estampas de Charlet, los Vernet, Gericault, Aubry Lecomte y los carteles modernistas de Alphonse Mucha para Sara Bernhardt.

IV. “Lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”: Los temas musicales de Fantin-Latour.

Desde 1862, como ya hemos señalado, Fantin-Latour se volcó en la realización continuada de una serie de litografías de las que una parte importantísima están dedicadas al tema musical y en concreto a ilustrar algunas de las obras de sus músicos preferidos: Hector Berlioz, Robert Schumann y Richard Wagner entre otros. Estas litografías han de entenderse como transposición plástica de las escenas extraídas de los temas de las obras musicales. A través de la experimentación con la litografía, lograría expresar el ideal baudeleriano de unión entre las artes y la plasmación de “lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente” a través de los temas musicales. German Hediard, en el catálogo de la obra estampada del artista publicado en 1906 menciona que "en un tiempo en el que, entre los pintores, nadie usaba el lápiz litográfico, Fantin-Latour permanece fiel al instrumento favorito de Gericault y Delacroix para la íntima expresión de su pensamiento”(8).

Un apartado de especial entidad en su producción litográfica de temas musicales es el dedicado a las obras de Wagner. Richard Wagner llegaba a París en 1839. A partir de entonces, la difusión de su obra y su pensamiento en los círculos de artistas cercanos a Fantin-Latour se extendió varias décadas, ayudada especialmente por la atención de *La Gaceta Musical* de París, una publicación sumamente relevante para la difusión de la obra de Wagner en dicha ciudad. Y por supuesto por la atención suscitada entre músicos y artistas que buscaban un cambio estético. El mismo Berlioz se interesó por los escritos de Wagner cuando escribía en el *Journal des Debats*. Theophile Gautier escribió sobre la profundidad de las composiciones del alemán y en 1852 el propio Wagner expuso sus teorías en la mencionada *Gaceta Musical* (9). En el año 1859 Wagner regresó a París, donde organizó conciertos y reuniones y fue ganando paulatinamente adeptos a su causa. El propio Baudelaire asistió a un concierto y le escribió diciendo que "la experiencia vivida era indescriptible, casi como un éxtasis religioso". Solo un año después Napoleón III dio permiso para interpretar *Tannhäuser*, que el compositor hubo

de reformar ante las críticas de los pro-italianos. Este hecho condicionó que pasasen años antes de que Wagner volviese a estrenar en París. Un artículo de Baudelaire titulado “Richard Wagner y Tannhäuser”, publicado en la *Revue Européenne* en 1861 fue sin embargo el estímulo fundamental para la difusión de los ideales wagnerianos. Los poetas parnasianos fueron también una clave para la devoción wagneriana en París y fueron muchos los interesados en su música: Suzanne Manet, esposa del pintor, pianista e interprete de la obra del compositor alemán, Frederic Bazille, presente en los conciertos junto a Auguste Renoir, Paul Cézanne y nuestro Fantin-Latour, que en 1864 había pintado la escena de la danza Venusberg de Tannhäuser, manifestándose ya explícitamente a favor de Wagner. El poeta Charles Grandmougin publicaba en 1873 su “Esquisse sur Richard Wagner” donde encontraba afinidades entre Wagner y Balzac, Baudelaire, Leconte de Lisle, y otros. Sus ideales estéticos situaban también la música como paradigma espiritual de la unión entre las artes (10).

En 1861 Fantin-Latour había intentado ya asistir a las primeras representaciones de Tannhäuser en París. Al año siguiente trazó su primer esbozo del Venusberg, que terminó en 1864. Una danza con aulós alude a lo dionisiaco, a la tradición pictórica de las bacanales. Encontramos planteamientos compositivos y plásticos en la representación del tema musical que responden a la vigencia de la tradición pictórica europea anterior –Tiziano-. Al traspasar esta imagen a la litografía una década después, Fantin-Latour ahondó en la experimentación con los rasgos musicales wagnerianos: las figuras se desmaterializan en un atisbo de contornos y consistencia al igual que las melodías de Wagner. (fig. 7).



Fig.7 *Litografía Tanhauser. Venusberg*

Todo es un solo claroscuro que se mueve. Esta litografía se hizo en la primavera de 1876, cuando se celebró el primer festival wagneriano en Bayreuth. Fantin-Latour no pudo asistir a la primera representación. A mitad de agosto, el ya citado Antoine Lascoux, un magistrado al que había conocido antes de la guerra (retratado en el cuadro "Autour du piano") y que había continuado las reuniones musicales tras la contienda junto a Edmond Maitre, Gabriel Fauré o Camille Saint-Saëns, trajo una sola entrada para la tercera representación, *El Oro del Rin*, que los amigos cedieron a Fantin-Latour (11). Este llegó al punto de posponer su boda con Victoria Dubourg y marchó a Bayreuth con Antoine Lascoux y Jules Bordier. Casado finalmente, tras el festival y el verano, comenzó sus litografías, hasta ochenta y cinco entre 1876 y el 1889. Este periodo coincide con la formación y actividad del grupo de franceses wagnerianos "Petit Bayreuth", organizado por Antoine Lascoux después de la interpretación del *Anillo del Nibelungo*. También formaban parte del grupo Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, Chabrier, Ernst Chausson.

En su litografía sobre la primera escena de *El oro del Rin*, Fantin-Latour aprovecha las posibilidades técnicas para emular lo mágico de la escenografía que había visto en Bayreuth, para sugerir el ascenso dramático de las luces del teatro y el movimiento (Fig. 8 y fig. 9). Se inspiró

asimismo en grabados en madera que aparecieron en el *Leipzig Illustrierte Zeitung* y en el fresco de Michael Echter que decoraba la residencia múniquesa de Luis II de Baviera.



Fig. 8 e 9

Además, si se sigue la correspondencia de Fantin-Latour con Mallarmé, se observa la intención del primero de representar la música del ascenso al Valhalla y una composición en la que todo fuera observado a través de la música de Wagner, con el fin de impregnar la composición

plástica de una movilidad difusa y vibrante (12). De hecho, Fantin-Latour escribió en el margen inferior de la piedra litográfica la notación del leitmotiv de Wotan que guía este final de la obra. En 1886, Adolphe Jullien editó su libro de homenaje a Wagner, que sería ilustrado por Fantin-Latour (13). El decurso vital y profesional de Adolphe Jullien no solamente le llevaría a los estudios musicales, sino que además le hizo seguramente coincidir en los gustos con Henri de Fantin-Latour. Su primer artículo en *Le Menestrel*, “Das Paradies und die Peri” versa sobre el oratorio de Schumann. Fue, efectivamente, también apasionado admirador de Wagner, Berlioz, Cesar Franck, Edouard Lalo, Claude Debussy y de Emmanuel Chabrier, representado por Fantin junto a él mismo en “Autour du piano”(14). El libro que Jullien dedica a Wagner contiene catorce litografías de Fantin Latour, amen de otras ilustraciones. La dedicada al Preludio de Lohengrin en 1882 intenta evocar las impresiones musicales de la obertura a partir del tema de la adoración al Santo Grial. Evoca el coro de trompetas y de ángeles (fig. 10).



Fig. 10 *Preludio de Lohengrin*

En los años ochenta el trabajo de Fantin-Latour se identificó plenamente con la inspiración musical, pero sobre todo con la emergente estética del simbolismo. En el salón de 1884 acordó ofrecer sus litografías para ilustrar la *Revue Wagnérienne* inaugurada en febrero de 1885. La crítica artística y musical consideró la litografía el medio predilecto para subrayar la idea

de correspondencias artísticas propuesta por Baudelaire, quizá porque intensificaban la sensación de abstracción, monocromía, pero también por su dibujo abocetado. La armonía del blanco y negro se vio como medio de subrayar una armonía musical menos definida y más moderna.

Berlioz y su música inspiraron asimismo a muchos artistas contemporáneos. A pesar de eclipsado por Wagner y Schumann y por la guerra francoprusiana, tuvo gran peso en los *Concerts de l'association artistique* y la revista *La renaissance musicale*, que publicó en 1870 un amplio estudio sobre el compositor. Además, Teophile Gautier (implicado en los círculos poéticos parnasianos) había hecho una reseña en el *Journal de Débat* afirmando que Berlioz simbolizaba la concepción romántica de la música. La idea de rendirle homenaje a Berlioz a través de sus cuadros vino a Fantin-Latour después de asistir a una interpretación de *Roméo et Juliette* el 5 de Diciembre de 1875. El primer proyecto, plasmado primero en un boceto, después en una litografía y finalmente en un cuadro, fue titulado finalmente *L'Anniversaire*, en recuerdo de esa fecha. Fantin-Latour presentó el cuadro al Salón de París en 1876. Los personajes que aparecen en su litografía a Berlioz, son efectivamente los de la obra del músico: Harold, Margarita (La Condenación de Fausto), Romeo y Julieta, Dido (Las Troyanas) (Fig. 11).



Fig. 11 *El Aniversario II*

El impacto de la obra sobre el entorno poético afín no se hizo esperar. Léon Valade escribía lo siguiente a propósito de la misma: “Sobre la tumba a la cual vienes a llorar, musa de la armonía, mira: hay un grupo luminoso que canta y brilla, consolándote en tu languidez silenciosa. ¡Un coro formado de las creaciones vivas de genio! ... ¡En vano ha tomado la Muerte fría al hijo de Orfeo! El pintor bueno, fiel al maestro divino, soporta, solo y austero, en el primer plano, y esta visión, este sueño glorioso, de triunfos póstumos llena el alma y los ojos abatidos del donante pensativo, piadoso”(15). La práctica de inscribir en monumentos conmemorativos y funerarios los principales atributos de héroes militares, compositores y escritores era común. Este tipo de monumento tenía ya un precedente litográfico en el Homenaje a Charlet de Hypollite Bellange de 1846. También, por supuesto en los frontispicios de libros de poemas de parnasianos y simbolistas, que recuperaban la tradición renacentista. Fantin-Latour sitúa a la musa de la música de negro y con su lira con una trompeta a los pies. Esta iconografía había sido creada por el escultor Auguste Clesinger (1814-1883) para la tumba de Chopin en el cementerio de Pere Lachaise en París.

Dos años después del libro dedicado a Wagner, en 1888, Adolphe Jullien publicó la biografía monumental de Berlioz (16). Fantin-Latour volvió a realizar catorce litografías para esta publicación. Los temas se basan asimismo en las obras de Berlioz. Pero de la misma manera que en el caso de Wagner, no fueron las únicas estampas que dedicó al compositor francés. Estampas como *Tuba mirum spargem sonum* sobre la Misa de Requiem, *Un baile* (Sinfonía Fantástica), *Lelio* (El Arpa Eolia) *Confidencia en la noche* (Romeo y Julieta), *Aparición de Margarita* (La Condenación de Fausto), *Aparición de Hector del Acto II* (La Toma de Troya) o *Duo de Amor del Acto IV* (Las Troyanas en Cartago) de *Las Troyanas*, son parte significativa del total de veinticinco estampas dedicadas a la obra del músico.

También Schumann mereció un total de diez estampas de Fantin-Latour. Una de ellas es *El hada de los Alpes*, motivada por una representación de *Manfred* y por un artículo de Adolphe Jullien sobre la obra (17). Además, el público francés había quedado impactado por la obertura de la obra de Schumann. La litografía sobre las hadas se enraíza en composiciones de tema religioso y mitológico y en litografías populares anteriores de Achille Deveria sobre bailarinas, ballets y otros géneros musicales (fig. 12). El resto de las estampas sobre Schumann tienen afinidad gran entre sí, *Soledad*, *Noche de Primavera* o *Una Melodía* de Schumann.



Fig. 12

A través de las escenas que evocaban obras musicales románticas, la figura femenina se sitúa también en Fantin-Latour como alegoría de la música, musa romántica como síntesis de la unión entre las artes, que se convirtió en el centro de sus imágenes litográficas en las dos últimas décadas del siglo XIX. Así, en el dibujo al pastel *La Música*, de 1880, Fantin-Latour escribió lapidariamente por la mano de su alegoría los nombres de sus músicos preferidos, que habían justificado la parte más importante de toda su obra litográfica. Las figuras femeninas introducidas en las litografías serían desde entonces musas laureadas de poesía y música, como en los poemas de los parnasianos. Serían también representaciones de la verdad, del triunfo de la verdadera música o de la verdad a través de la música, unida a la fama, acompañada siempre de lira y trompeta. Asimismo serían alegorías de la primavera con instrumentos, o danzantes, o representaciones arcádicas según la tradición pictórica europea, mostrando un sentido temático e incluso estético similar al simbolismo. (Fig. 13, 14, 15)





Figs 13, 14, 15

V. Modernidad, música y litografía

Los ideales de modernidad a finales del siglo XIX estuvieron fuertemente vinculados a las representaciones litográficas, y ello se intensificó precisamente por sus concomitancias con la música, como ilustra el caso de Fantin-Latour. Su litografía supuso la posibilidad de transcripción plástica de la música, no sólo como ilustración programática de escenas sino en sí como dicción visual de determinadas propuestas estéticas, literarias y musicales. Porque, aunque en algunos de sus cuadros se tratan temas similares a los de las litografías, hay sin embargo dos mundos y tratamientos distintos en la obra pintada y la obra estampada.

El prestigio de Fantin Latour como litógrafo aumentó progresivamente en la medida en que se presentaba como intelectual y vanguardista, o bien como simbolista y wagneriano, juicios que por otra parte no derivaron sino de una interpretación unidireccional de su obra dependiente del discurso, propio a su vez de la evolución del arte en el final de siglo, de la crítica artística y musical.

Notas

- (1) JULLIEN, Adolphe - *Fantin-Latour, sa vie, ses amitiés*. L. Leven Editeur, París, 1909.
- (2) La copia de Las Bodas de Caná fue vendida después al cuñado de Whistler, Seymour Haden. TOSATTO, Guy - *Henri de Fantin Latour. La voie du clair obscur. Dessins et Lithographies*. ArtLys, Grenoble, 2005.
- (3) Whistler alcanzó fama internacional cuando Symphony No. 1, The White Girl fue rechazada tanto en la Academia Real como en el Salón, pero fue la principal atracción en el famoso Salón des Refusées en 1863. Parece que el llamado Salón de los Rechazados tiene origen en esta fecha del 63. El jurado rechazó mas de 4000 cuadros lo que produjo grandes protestas. Saturado de quejas, el gobierno y el propio Napoleón III revisaron la selección siendo incapaces de distinguir entre lo aceptado y lo rechazado. Ello dio lugar , como desagravio, a la creación de un Salón paralelo a celebrarse en las mismas fechas que el oficial. Se ponía en tela de juicio la decisión de un jurado de académicos de carácter conservador, que votaban un número tan elevado de obras a mano alzada y simplemente levantando su bastón.
- (4) De la correspondencia mantenida entre Whistler y Fantin en estos años en la que Fantin expresa, en una ocasión, su pesar por no haber estudiado con Ingres, y de la amistad entre los pintores, da idea esta breve misiva:
"62 Calle Sloane Lunes 23 de Marzo de 1863.
Fantin, Querido amigo: Vuelvo! Vuelvo el domingo para encontrarte en tu casa. Te explicaré todo y así te olvidarás de mi silencio. Voy a quedarme en Paris un día. Llevo "La chica blanca". Después de desenrollar mi tela y enmarcarla en tu taller, podremos verla juntos antes de enviarla al Salón. Dime a vuelta de correo si no te importa y será un enorme placer para mí consultarlo contigo. Y tus cuadros buenísimos que tengo que ver y mil cosas que decirte. Hasta pronto, tu amigo Jim Whistler. Escribe enseguida". MACDONALD, Margaret, Patricia de Montfort, Nigel Thorp (ed) - The Correspondence of James Mc Neill Whistler. In www.whistler.arts.gla.ac.uk (2014.05.02. 16h).
- (5) KOELLA, Rudolph - *De la réalité au Rêve. Henri Fantin Latour . Un artiste entre tradition et modernité*. Fondation de l'Hermitage, Laussane, 2007.
- (6) BAUDELAIRE, Charles - *El pintor de la vida moderna* (ed. Antonio Pizza, Daniel Aragó), Fundación Caja Murcia, Murcia, 2007.
- (7) JULLIEN, Adolphe - *Fantin-Latour, sa vie, ses amitiés*. L. Leven Editeur France, Paris, 1909.
- (8) HEDIARD Germain - *Fantin- Latour: Catalogue de L'oeuvre Lithographique du Maître*. Librairie de l'art ancien et moderne, Paris, 1906 y BENEDITE, L. - *Catalogue des lithographs originales de Henri Fantin-Latour*. s.e., Paris, 1899.
- (9) FERNANDEZ MAYO, Ángel - *Richard Wagner. Un músico alemán en Paris*. Muchnik Editores, Barcelona, 2001.
- (10) "Músicos, soñadores y profundos santos, buscando el ideal, por encima de los pintores, escultores, poetas...para encontrar la palabra que aún escapa a todos ellos. Sólo ellos pueden alcanzar el sueño de lo infinito, sus armonías, sutiles como el incienso..., ascender a Dios, perfecto y sereno, su mundo comienza donde termina el mundo de sentido". GRANDMOUGIN, Charles - *Les Siestes*. Alphonse Lemerre, París, 1874, p. 79. Y ver también: GRANDMOUGIN, Charles - *Esquisse sur Richard Wagner*. Maison C. Flaxland, Durand, Schoenverk & Cie, Paris, 1876.
- (11) DRUICK Douglas; HOOG, Michel - *Fantin-Latour*. National Gallery, Ottawa, 1983.
- (12) Stephan Mallarmé, Correspondencia con Fantin-Latour, 1877, citado en: STEIMETZ, Jean-Luc - Stéphane Mallarmé: l'absolu ou jour l'jour, Paris, Fayard, 1998, pp. 189, 272.
- (13) JULLIEN, Adolphe - *Richard WAGNER sa vie et ses oeuvres. Ouvrage orné de 14 lithographies originales par Fantin - Latour, de quinze portraits de Richard Wagner, de quatre eaux fortes et de 120 gravures, scènes d'opéras, caricatures, vues de théâtres, autographes etc*. Librairie d'Art, Paris, 1886.
- (14) Jullien colaboraría también en La Revue Musicale, en Le Français y Le Moniteur Universel. Aun en vida, su fama mereció una monografía por parte de DELHASSE, Félix - *Ecrivains Français: Adolphe Jullien en Bruselas*. Schott, Paris, 1884.

(15) Léon Valade, Berlioz (a Fantin-Latour), 1876. Citado en: SIEVERS, Ann H. - *Master drawings from the Smith College of Arts*. Hudson Hills Press LLC, 2000, pp. 172-173.

(16) JULLIEN, Adolphe - *Hector Berlioz, Sa Vie et Ses Oeuvres. Ouvrage orne de quatorze lithographies originales par Fantin-Latour, de douze portraits de Hector Berlioz, de trois planches hors texte et de 122 gravures, scenes theatrales, caricatures, portraits d'artistes*. La Librairie de l'Art. Paris, 1888.

(17) JULLIEN, Adolphe - *Musiciens d'aujourd'hui*. Librairie de l'Art, París, 1892, p. 26.

E em Portugal ha taes, tam grandes e naturaes: imagens de música nas tábuas do pintor régio Gregório Lopes³

por

Sónia Duarte

CESEM - Universidade Nova de Lisboa, *Portugal*

sonia_du_arte@hotmail.com

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

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

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

Keywords: Musical Iconography; Portuguese Painting; Gregório Lopes.

³ Texto na grafia anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, por opção do autor.

Gregório Lopes: o Mestre e a oficina do pintor

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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



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

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

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

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



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



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

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



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



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

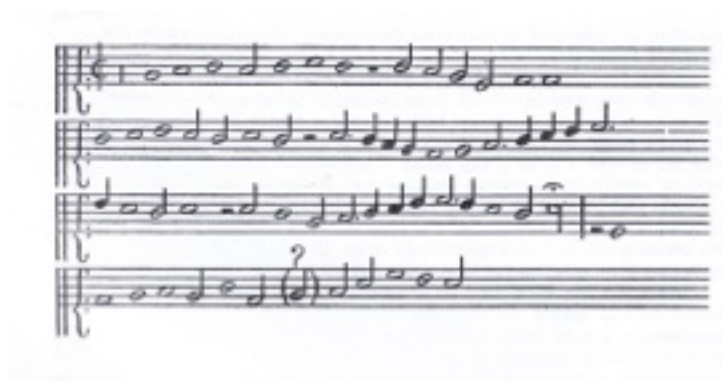


Fig. 9 - *Transcrição por Mário de Sampaio Ribeiro*: pauta de 5 linhas, peça polifónica (motete?) segura por três seres incorpóreos; do texto apenas se percebe a existência de um ‘R’ (responsório?). Tentei uma transcrição para notação moderna e confirmei a concordância da voz do *altus* com a do tenor,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

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

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



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



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



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

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

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



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

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



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



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



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

Considerações finais

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

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

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

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

Notas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[23] SERRÃO, Vítor – *Op. Cit.* 1983.

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

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

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

[27] DUARTE, Sónia Maria da Silva – *Op. Cit.* Volume II, 2011, pp. 193-196.

[28] RIBEIRO, Mário de Sampaio – *Op. Cit.* 1943, p. 8.

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

Elementos para el estudio de la iconografía musical en el Puerto Príncipe ⁽¹⁾ del siglo XIX ⁽²⁾

por

Verónica Elvira Fernández Díaz

Centro de Estudios Nicolás Guillén y la filial de la Universidad de las Artes de Camagüey, Cuba.

Este trabajo es un acercamiento al estudio de la iconografía musical, en su contexto sociocultural, dentro de una región específica de Cuba. Se diferencia de otros artículos sobre iconografía musical al utilizar como herramientas de análisis, además del grabado y la pintura —de los que existen escasos referentes regionales—, la fotografía, la ornamentación en herrería, medallas y muebles que toman instrumentos musicales como ícono, por lo que no es un artículo abundante en ejemplares iconográficos considerados tradicionales. El trabajo constituye solo un primer contacto con la iconografía musical de la región a partir del cual se puedan realizar exámenes más profundos sobre el tema. Por otra parte, los estudios sobre la música decimonónica en la otrora Puerto Príncipe, actual provincia de Camagüey son muy escasos. En este sentido, he realizado diversas labores científicas para la salvaguarda del patrimonio musical de la región, de ahí la importancia que atribuyo al incremento de estudios regionales sobre la música en Cuba a partir de diversas aristas y disciplinas musicológicas como la iconografía musical.

Palabras Claves: Iconografía, Música, Región, Puerto Príncipe, Cuba, Siglo XIX.

It is the aim of this work to study the musical iconography, in its social-cultural context, in a specific region of Cuba. It differs from general literature, not only by the use of engravings and canvas as models, but also photographs, furniture, iron works, etc, that have particular motives with musical iconography. Being this work a first approach to sources of this particular region it is possible and desirable the continuation of this research into more detailed topics especially because the published studies regarding ancient musical traditions in the region of Puerto Príncipe (now Camagüey) are very few. In this way I carried on several tasks in order to preserve the musical heritage of this particular region and it highly desirable the continuation of this kind of musicological approaches regarding Cuban music.

Keywords: Iconography, Music, Region, Puerto Príncipe, Cuba, 19th Century.

I. ¿QUÉ ES ICONOGRAFÍA?

Para la historia del arte, la iconografía es sinónimo del estudio del contenido en las obras visuales. Es decir, el análisis de objetos y figuras incorporadas por el artista en su pieza. Esta acepción generalizada de iconografía se ha fortalecido con el propósito de identificar, clasificar y explicar dichos objetos, determinar el mensaje temático de las imágenes y su significado.

Uno de los pioneros de la iconografía fue Cesare Ripa, quien utilizó este término por primera vez en el siglo XVI para sistematizar el estudio y análisis de las imágenes. Un recurso para adentrarse en el significado de la obra visual y descubrir algo más sobre lo que ellas mismas hacen ver [1]. Si bien, a Ripa siguieron otros investigadores e historiadores del arte que hicieron uso del término, fue Edwin Panofsky el que llevó la expresión a alcances de significación más profunda, al acuñarlo como iconología; un método de interpretación que supera los aspectos puramente descriptivos y clasificatorios del análisis iconográfico.

En el texto *Estudios sobre iconología*, Edwin Panofsky esclarece las diferencias entre iconografía e iconología agregando a sus análisis el nivel icónico. Estos conceptos son vitales para el estudio científico de las obras visuales princepeñas del siglo XIX. En particular, para determinar la presencia de la música como contenido de la pintura, el grabado y la fotografía de la región.

Para Panofsky, el campo de la iconografía lo constituye la interpretación descriptiva de la obra visual, la identificación de imágenes, historias, alegorías y sus matices expresivos o psicológicos; mientras el de la iconología se encuentra en la interpretación del contenido, la determinación del comportamiento de fondo que en un período, en una nación, en una cultura, condiciona al artista y es simbolizado en la obra. Por ello, la iconología necesita el concurso de otras disciplinas humanísticas como la historia del pensamiento, la estética, la estilística, la historia del arte y la sociología, entre otras. Por su parte, la imagen icónica se entiende como un símbolo. En este sentido, el análisis iconológico se refiere al contenido simbólico del objeto representado en relación con la imagen que de él da el artista.

II. ICONOGRAFÍA Y MÚSICA.

En música, la iconografía —también llamada ciencia de las imágenes— es una de las disciplinas de la musicología histórica que interpreta la representación de la música dentro de la

obra visual —pintura, grabado y fotografía (3)—, ya de manifestaciones músico danzarias, retratos de músicos, instrumentos o agrupaciones musicales; y el contexto en que aparecen: religioso, profano, pastoril, entre otros. De esta manera, el estudio iconográfico se convierte en fuente de información sobre las prácticas musicales y sus componentes étnicos en diversas épocas, instrumentos representativos de acuerdo al contexto que representa la obra plástica, tipos de música: religiosa, campestre, palaciega o citadina y los espacios de recepción musical: teatros, salas de concierto, tertulias y plazas, por solo citar los más usuales.

La presencia de la música en la obra plástica comenzó a tomar auge en el Renacimiento, como representación de los placeres mundanos. Se mantuvo hasta el siglo XIX y decayó gradualmente en la centuria posterior. Sin embargo, un verdadero exponente anterior a esta fecha son las *Cántigas* de Alfonso X “El Sabio”: “[...] tesoro documental para la arqueología española medieval” [3]. Este hombre, que fomentó el arte de los bellos libros ilustrados se ocupó de mandar a grabar en esos volúmenes, escenas palaciegas en las que aparecen bailes, instrumentos y conjuntos de músicos que proporcionan hoy una fuente de información inagotable para los estudios de la iconografía musical de aquella centuria.

En América Latina, la iconografía es también testimonio de la música realizada en el continente antes de la conquista. A través de los códices, piezas de cerámica y el arte mural se conocen muchas de las prácticas musicales, instrumentos —su forma, manera de ejecución, familia a que pertenecen, materiales con que eran contruidos— y los bailes rituales o ceremoniales de la época. Estas representaciones pictóricas de los nativos se fueron perfeccionando durante la etapa colonial, período en el cual, aprendieron las técnicas y maneras de la pintura europea. Es así que continúan proliferando obras pictóricas —anónimas o firmadas— que hacían alusión a los nuevos instrumentos o conjunto de ellos empleados en diferentes diversiones públicas, festividades religiosas, populares y familiares. Con tal riqueza iconográfica, muchos musicólogos latinoamericanos se han dado a la tarea de indagar en esas imágenes, en busca de información documental que corrobore diversas hipótesis sobre la música popular y/o de concierto de aquel período. Ejemplo de ello, es el estudio realizado por Evgenia Roubina sobre las prácticas musicales de México. En su opinión, estos “[...] preciosos testimonios [...] contribuyen a mostrar la variedad de los conjuntos instrumentales [...] precisar los cambios en la integración del conjunto popular, constatar el realce que diferentes estratos sociales

de la Nueva España dieron a los instrumentos de su predilección y observar los procesos evolutivos en las formas de su ejecución” [4].

En Cuba, si bien se ha confirmado la presencia de la música —instrumentos, conjuntos, bailes, ceremonias y prácticas músico danzarias de ascendencia africana, entre otros— en grabados y obras pictóricas; el estudio de las mismas como fuente de información científica es prácticamente nula. Por lo general, estas imágenes son utilizadas como material gráfico para ilustrar la época y no como evidencia histórica.

Por las investigaciones publicadas de Zoila Lapique Becali (4) se conoce que la representación iconográfica de la música en el siglo XIX estuvo liderada por el grabado. Éste alcanzó un verdadero auge en la medida que se vinculó al desarrollo de la industria tabacalera, como forma de ilustrar las marquillas adheridas a cajas de tabacos y cigarros. En las mismas se incluían partituras, instrumentos musicales o anuncios de bailes en casa de sociedad o saraos reconocidos de La Habana. Con el auge de la imprenta, el grabado tuvo como soporte, además, a los periódicos y revistas que verían la luz a lo largo del siglo. En ellos se incluyen motivos alusivos a la música o se publicaban partituras impresas mediante esta técnica.

A diferencia de la pintura —más elitista, representativa generalmente de imágenes religiosas o académicas que abordan el tema histórico y lo alegórico junto al paisaje y el retrato—, el grabado tendrá una función práctico utilitario que lo convertirá en el vehículo idóneo para mostrar y divulgar la realidad más inmediata. Es en este contexto donde se vincula la temática popular, la cual, recogerá tipos y costumbres propias de la sociedad colonial enmarcados en ambientes que van desde lo urbano hasta lo rural, y donde encuentra cabida la representación de prácticas musicales. En la pintura, la música como tema o motivo representado se hará más usual en los pintores de principios del siglo XIX, sobre todo, en aquellos que retoman situaciones de la centuria anterior. En su generalidad, estos van a estar referidos al baile y en menor medida, va a representar conjuntos instrumentales.

III. LA ICONOGRAFÍA MUSICAL EN PUERTO PRÍNCIPE.

Para el estudio de la iconografía musical en el Puerto Príncipe del siglo XIX se toman también medallas, dibujos en rejas y muebles donde la lira aparece como ícono, ya que en la pintura y el grabado de la época no abundan los motivos ornamentales y/o alusiones directas a la música. Se debe aclarar, además, que en este trabajo se realizará un análisis más iconográfico que iconológico. Si bien, se examinará el símbolo de la lira como motivo recurrente en imágenes visuales de la ciudad. Los prototipos tomados para el análisis corresponden a los diferentes fondos del Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey, donde se conserva la mayor parte de este patrimonio y otros pocos que se encuentran en espacios públicos.

La pintura.

En Puerto Príncipe se conoce de la existencia de obras pictóricas desde el siglo XVIII, unas atribuidas a Felipe Fuentes, y otras de autores no determinados como principeños. Muchas de esas imágenes y ornamentos pictóricos se hallaban fundamentalmente en los interiores de las iglesias y conventos, las que se traían desde España o la América Hispana. Entre esas piezas se encontraban, además, las pinturas murales de función puramente decorativa —algunas de las cuales databan del siglo anterior—, poco frecuentes en las iglesias actuales debido al deterioro y las sucesivas reformas en los interiores de las mismas.

Para el siglo XIX, la historia de la pintura en el territorio recoge algunos exponentes de cierto reconocimiento regional. Entre ellos el lienzo titulado *Los Benefactores de la Iglesia de la Caridad del Cobre* de 1803, el cual perteneció por más de un siglo a la familia Betancourt. Esta obra fue realizada por un esclavo al que llamaban “Tati”, el cual carecía de educación plástica académica, y a quien se le atribuyen otros retratos de esta casta. La obra se trae a colación ya que representa a una familia principeña cuyo estatus económico le permitió donar dinero para la construcción de la Ermita de la Caridad en 1734, a cuya inauguración acudieron seis músicos procedentes de la Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba que luego del oficio religioso ejecutaron, en los alrededores de la iglesia, sones populares de la época. De esta forma se instauró la primera Feria de la Caridad (5) conocida en la región.

Como era usual en la época, el territorio príncipeño contó con la presencia de artistas italianos como Andrea Scalzo y otros extranjeros avecinados en la villa: James Gay Sawkins; Emilio Peyrellade Couvert de Bois Blan —de ascendencia francesa, quien abrió una academia de pintura y dibujo para niñas en 1835—, José Beltrán quien también estableció academia en 1843 y el santiaguero José A. López llegado en 1847 que se asentó como retratista en la calle del Comercio, hoy Maceo.

Por su parte, la Sociedad Filarmónica fundó una cátedra de dibujo y pintura para fomentar este arte en la ciudad; de igual manera lo hicieron colegios religiosos como el Calasancio y San Felipe. De estas academias salieron varios príncipeños destacados en diversas artes visuales: Miguel Adolfo Bello Roig (Puerto Príncipe, 1828-?) —vinculado además, a la fotografía, la actuación y el canto lírico—Rafael Delmonte y Antonio Herrera Montalbán quien realizó un retrato al flautista y profesor de música de la Sociedad Popular de Santa Cecilia, Justo Olagivel (Puerto Príncipe, 1854-Matanzas, 1874) no conservado actualmente; Federico Peyrellade Zaldívar y Ángel Porro y Primelles, quienes al igual que Herrera Montalbán fueron, más tarde, profesores de la Academia de San Alejandro en la vecina ciudad de La Habana. Ninguno de estos pintores reflejó en sus obras temáticas cubanas; ni en los paisajes ni en la composición de los retratos. Tampoco se puede hablar de una pintura realmente cubana durante la colonia, ya que la mayor parte de ellos, además de extranjeros, seguían los cánones de la pintura europea. Más bien, el siglo XIX es una etapa de preparación y búsqueda de elementos que reflejan las costumbres y modos de ser del cubano. Estos elementos encontrarán su lugar en las temáticas de pintores de principios del siglo XX.

Por otra parte, llama la atención que una ciudad llena de iglesias no haya conservado pintura de tema religioso en el cual tuviera cierta participación la música, cuando se conoce por documentos de archivo, que en estas existían:

➤ Instrumentos musicales:

Varios autores confirman la existencia de instrumentos como el órgano en las iglesias existentes en la ciudad. En 1723 se colocó un órgano en la Iglesia del Cristo y en 1728 se dotó a la Iglesia de San Juan de Dios de otro instrumento de este tipo. En 1756, el obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz confirmó en su visita a la entonces villa, de la existencia de órganos en la Parroquial Mayor, La Soledad, San Francisco, La Merced y La Caridad. Para 1862, La

Soledad poseía el mejor órgano de la época y en 1888, al ser dispuesto su recinto para dar misa solamente a las tropas españolas, el sacerdote era auxiliado por el cornetín de órdenes en vez de monaguillo con campanilla (6).

➤ Agrupaciones:

Entre ellas se encuentra la orquesta de San Fernando, compuesta por negros y mulatos libres bajo la dirección de Vicente de la Rosa. Se vinculó a la celebración de misa, honras fúnebres, bodas y bautizos en la Parroquia de La Soledad. Otra de las orquestas dedicadas al oficio católico fue El Acorde perteneciente a la Iglesia de La Merced y dirigida por Gabriel Siam.

➤ Músicos dedicados a la composición de obras religiosas:

De ellos destaca Carlos Sanz (Puerto Príncipe, ¿-?), quien compuso en la década del 80, misas, salves y otras obras para las procesiones, jubileos y fiestas de La Candelaria, patrona de Puerto Príncipe; Juan Antonio Cosculluela (Barcelona, ¿-Puerto Príncipe, ?) y Mariano García (Puerto Príncipe, ¿-?) autores de una misa de difuntos ejecuta en La Soledad en 1847 con gran repercusión en la época.

Pedro Agustín Morell de Santa Cruz [5] en visita eclesiástica a Puerto Príncipe informó que en 1756 existían nueve iglesias en la villa. De ellas, la Parroquial Mayor, La Soledad y La Merced contenían varias pinturas, aunque estas no fueron descritas. Si alguna de ellas reflejó la música, ya fuera un instrumento o conjunto de ellos no lo sabemos con certeza. Por datos obtenidos en los archivos parroquiales de La Soledad, la Biblioteca Diocesana y la Biblioteca Provincial podemos inferir que la ausencia de pinturas —con temática musical o no— en las iglesias actuales se debe a factores diversos. Entre ellos:

1. El deterioro o sustitución de lienzos por otros nuevos, ya que durante las guerras de independencia, las iglesias principeñas fueron ocupadas por las tropas españolas, quienes la utilizaron como cuarteles u hospitales de guerra. Entre ellas, La Mayor, actual Catedral, La Caridad y El Cristo.
2. Renovación de imágenes por otras acordes al estatus y preferencias de los sacerdotes durante la República —esto se dio en La Merced, La Caridad y La Mayor—.

3. Eliminación total de imágenes —sobre todo en la Iglesia de Santa Ana y La Caridad— a cargo de sacerdotes belgas amparados por el Concilio Vaticano II, en 1964. [6]
4. Ser propiedad de familias principeñas y estar en carácter de depósito. A lo que se debe añadir, la existencia de pequeñas capillas con sus propias imágenes religiosas en viviendas particulares.
5. Acción de incendios y termitas. Es el caso del incendio de 1906 en La Merced, que destruyó gran parte de sus pinturas murales.

Estas son las razones por las cuales juzgamos la carencia de pinturas religiosas en las actuales iglesias camagüeyanas y en especial, ejemplares de iconografía musical religiosa.

La única obra pictórica conservada actualmente en el museo de la ciudad, que hace referencia a la música, es la titulada *Santa Cecilia* (Fig. 1).



Fig. 1 *Santa Cecilia*. Óleo de Juan Alnaijés. Fondo del Museo

Esta pintura fue realizada por el catalán Juan Albaijés Ciurana, quien llegó a Puerto Príncipe a finales del siglo XIX y ofreció clases de dibujo y pintura al óleo en el territorio. La pieza se encontró en el Conservatorio de Félix Rafols (Barcelona, 1894-Camagüey, 1961), músico también español y amigo personal del pintor. El óleo nos presenta una mujer joven ejecutando al piano una pieza de la época, sobre un fondo oscuro del cual no se perciben otros contornos y que remite a la imaginería barroca. La pintura interesa por dos razones fundamentales: una, la presencia del piano y otra, el título de la pieza. El piano, instrumento musical heredado de la educación europea, fue el instrumento fundamental de la cultura musical principieña del siglo XIX. Muchas viviendas de la ciudad tenían piano; las cátedras de música existentes en las sociedades —Filarmónica, Popular de Santa Cecilia y Casino Español— enseñaban este instrumento; los mejores pianos franceses de la época fueron propiedad de familias principieñas —por ejemplo un Buisson ganador de la Medalla de Oro en la Exposición de París de 1844, con decoración floral en nácar que perteneció a Lina Barreto, pariente cercana de la pianista Consuelo Barreto y la cantante Carmen Barreto—. Incluso, la mayor cantidad de referencias a profesiones y anuncios de clases en los periódicos locales se relacionan con este instrumento. En consecuencia, gran parte de la producción musical del territorio atañe al repertorio pianístico local y europeo. De esta manera, el piano está indicando la continuación de una tradición, y su supervivencia en suelo cubano como instrumento musical propio. Por otra parte, Santa Cecilia es, según el santoral católico, la patrona de los músicos; quien los protege y asiste durante el proceso creativo, o les sirve como motivo de inspiración. En este sentido, Santa Cecilia constituye un símbolo para los músicos y el arte musical en sí.

El grabado.

En la investigación “La cultura en Puerto Príncipe” se apunta que: “A diferencia de La Habana y Santiago de Cuba, Puerto Príncipe no logró desarrollar una actividad importante en el terreno del grabado; pero esto no significa la ausencia total del género en el territorio” [7]. De hecho, algunos artistas dedicados a la fotografía y la pintura fueron destacados también en este arte, si bien, no ofrece tampoco grandes posibilidades en relación a la impresión de partituras y la representación de la actividad musical.

Según Zoila Lapique Becali, la acción del grabado como técnica para la impresión de partituras musicales en Cuba estuvo marcada por la intervención extranjera, no solo en equipamientos para realizar las mismas, sino también en las partituras que fueron impresas. Gran parte de las mismas se publicaban como suplementos sueltos en revistas y periódicos, lo que provocó que muchas se perdieran junto a las publicaciones que les dio vida (7). A finales del siglo, en 1880, aparecen editores como Luis B. Casas y Anselmo López quienes suman la impresión de partituras musicales correspondientes a compositores principieños como José Marín Varona (Puerto Príncipe, 1859-La Habana, 1912) y Gabriel de la Torre Álvarez (Puerto Príncipe, 1863-La Habana, 1951). Sin embargo, en los archivos provinciales nos se conservan esas publicaciones.

En Puerto Príncipe hubo un intento de establecer talleres de impresión en 1849, solicitud realizada por Antonio Cannet, de oficio cajista con conocimientos de encuadernación, al gobernador local. Esto no quiere decir que la ciudad careciera de otras imprentas. De hecho, existían, de manera oficial: la imprenta de la Real Audiencia sita en la calle Merced No. 13, que publicó durante algún tiempo el periódico *El Fanal* y la imprenta de la Audiencia Territorial, en la calle de los Pobres No. 11, que editó *La Gaceta de Puerto Príncipe*. Periódicos que incluyeron abundantes referencias a la actividad musical principieña, aunque no contenían partituras de compositores extranjeros o locales.

Antonio Cannet consideró que las imprentas existentes en Puerto Príncipe eran deficientes en el servicio de impresión, por eso pidió permiso para establecer la suya propia. Sin embargo, la imprenta de *El Fanal* —encargada de la publicación del periódico de igual nombre perteneciente a la Sociedad Casino Español— era más competente, con clientela fija y bien establecida; por lo que Cannet desistió de la imprenta tipográfica y extendió su pedido a una del tipo litográfico —de la que no existía ninguna en Puerto Príncipe—. Este permiso le fue otorgado por el Conde de Alcoy el 25 de septiembre de dicho año, aunque no puede darse fe de la explotación de la misma en la ciudad (8).

Luego de 1849, la relación de imprentas en Puerto Príncipe —y de periódicos— se hace más numerosa llegando a un aproximado de 21 establecimientos de este tipo (9). Entre ellas destacan, la imprenta La Nueva Aurora sita en la calle Mayor No. 24, que publicó el periódico de igual nombre y *Ecos del porvenir*, ambos en 1891; la imprenta de Reina No. 79 con *El Céfitro* (1886) y *El Progreso* (1888); la imprenta El Oriente sita en San Diego No. 18 con el periódico *El Popular* de 1868 y 1886; la imprenta El Camagüey ubicada en San Esteban No. 18 con *La Crónica del Liceo del Puerto Príncipe* (1867) y *El Oriente* (1866).

Por los datos que ofrece Eduardo Labrada en su texto *La prensa camagüeyana de siglo XIX* se infiere que en aquella centuria existió una gran variedad de publicaciones periódicas (10). Esto, a su vez, es muestra del interés de la ciudad por desarrollar este tipo de publicación, no solo como medio difusor de la actividad comercial, ideológica y política sino también cultural. Carlos Trelles en su *Bibliografía cubana del siglo XIX* consigna una serie de obras literarias y líricas dramáticas publicadas en imprentas principeñas como la de El Fanal, Tal es el caso de *La hija del Regimiento* [8], ópera cómica en cuatro partes de Gaetano Donizetti (*sic*) publicada en 1859, con 22 páginas de entre 17 y 22 centímetros, y *Atila*, ópera trágica en cuatro actos escrita por el florentino Temístocles Solera y puesta en música de José (*sic*) Verdi editada en 1860, con 20 páginas de 16 centímetros.

Además, en el antes citado texto “La cultura en Puerto Príncipe” se menciona que la Sociedad Filarmónica de la ciudad propició, en 1868, la edición de diversas piezas musicales [7], aunque no especifica si fue mediante la técnica del grabado, si formaron partes de revistas, periódicos o simplemente como sueltos. Por otra parte, estas partituras no se conservan en archivos de la ciudad. Por lo que su existencia no es palpable. Asimismo, se debe consignar que los periódicos conservados hoy día, y pertenecientes a las Sociedades de Instrucción y Recreo de Puerto Príncipe carecen de detalles ornamentales como imágenes, retratos o viñetas realizados con esta técnica; mucho menos contiene partituras musicales ya que la prensa estaba destinada, fundamentalmente, a anuncios locales, noticias e informaciones de carácter general. No obstante, durante las primeras décadas del siglo XX se localizaron partituras publicadas en periódicos locales como *El camagüeyano*, por lo que se consideran como posibles causas:

1. La carencia de tecnología adecuada para este fin durante el siglo XIX —al menos en las imprentas establecidas para los periódicos *El Fanal* de la Sociedad Casino Español, *La Crónica del Liceo de Puerto Príncipe* de la Sociedad Filarmónica y *El Popular* perteneciente a la Sociedad Popular de Santa Cecilia—.
2. Mayor preocupación por los acontecimientos políticos y económicos de la época: las guerras de independencia, conflictos de intereses entre las propias sociedades, adelantos científico-técnicos —alumbrado, ferrocarril, entre otros—; así como la compra de esclavos, fincas y ganado.

La ausencia de información documental al respecto, nos lleva a inferir que las partituras circulaban en el Puerto Príncipe decimonónico a través de tres vías fundamentales:

1. Impresas en el extranjero y por tanto, mayoritariamente de compositores europeos.

Esta suposición se fundamenta en la existencia de lo que he denominado como “Casas de música” (11), gracias a las cuales entraron a la ciudad partituras de Claude Debussy, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Ludwin Van Beethoven y óperas completas como *El Barbero de Sevilla*, *La dama del lago*, *El Pirata* y, *La flauta encantada*, entre otras (12). A ello hay que añadir, las partituras que trajeron consigo músicos españoles asentados en la villa y que se conservan aún en el Museo Provincial. Tal es el caso de las obras de Joaquín Ramonet (Barcelona, 1849-Camagüey, 1922) quien atesoró obras arregladas para el formato de banda, pertenecientes a Francisco Baribieri, Isidoro Hernández y Emilio Arrieta, entre otros.

2. Impresas en la Habana, de autores europeos, cubanos, y en menor medida, principieños.

En las investigaciones de Zoila Lapique Becali se verificó que en 1840 existían en La Habana diferentes editoriales que asumían la impresión de música de los compositores de otras villas, no solo para deleite de los habaneros, sino también, para el resto de la isla. De igual manera, las partituras de compositores cubanos que eran impresas en aquella ciudad circulaban por el resto del país. Es así como a Puerto Príncipe llegaron las danzas de Tomás Bueltas y Flores, las que fueron ejecutadas por la orquesta de la Sociedad Santa Cecilia dirigida por el profesor y compositor Juan Antonio Cosculluela.

3. Manuscritas.

Es probable que en algún momento se necesitaran renovar las partituras deterioradas por el uso, y al no contar la ciudad con una imprenta que tecnológicamente pudiera asumir este empeño se realizaban copias manuscritas de las mismas para mantenerlas en el repertorio de las agrupaciones y solistas locales. Lo antes expresado induce a pensar que las menciones realizadas por Carlos Trelles de las óperas *Atila* y *La hija del Regimiento*, no fueron publicaciones de sus partituras, sino que la imprenta El Fanal publicó solo el texto de las conocidas óperas, lo que era más usual, pues las ediciones de noveletas, obras teatrales y versos en publicaciones periódicas y libros eran más baratas y fáciles que la impresión musical a través del grabado. La hipótesis más verificable, por tanto, es la reproducción de partituras mediante copias manuscritas, tanto de obras de compositores foráneos como locales. Por lo general, valeses y danzas de las que podían realizarse numerosas reproducciones. Entre los grabados del siglo XIX que se conservan en el Museo Provincial de Camagüey y fondos personales de investigadores ya fallecidos se encuentra pocas muestras que tengan relación con la música. Entre ellos, la fachada del Teatro Principal y el interior de un espacio dedicado al baile, conocido como Salón príncipeño. El grabado del Teatro Principal (Fig. 2) fue realizado en 1852 por un visitante foráneo, se conoce que en 1852 José García de Arboleya incluye en su *Manual de la Isla de Cuba*, un grabado de Ricardo Caballero titulado *Vista del Teatro Principal de Puerto Príncipe* muy similar a este.



Fig. 2

Desde el punto de vista iconográfico representa el frente de este teatro: lujoso y poseedor de condiciones acústicas mejor logradas de la época, símbolo del desarrollo alcanzado por la

ciudad principieña en aquella centuria. Las personas a su alrededor indican la aceptación que tenía la programación allí representada por parte del público asistente, atenta siempre a las compañías, elencos y repertorios de óperas italianas, operetas francesas y zarzuelas españolas que se representaban con cierta regularidad. El punto de vista del grabador —quien muestra el teatro en una angulación en perspectiva— habla de la grandeza de la edificación, jerarquizada por la escalinata y al frente, una amplia plaza de estacionamiento y tránsito para carruajes y transeúntes. El grabado del Salón principieño es anónimo aunque está datado en 1885 (Fig. 3).



Fig.3

Sobre este espacio social se conoce que fue creado el 2 de diciembre de 1846 en la calle San Juan, hoy Avellaneda y sus empresarios lo destinaron a bailes públicos pagados (13). En la escena se encuentran representada, en un plano destacado, dos hileras de parejas que, por la postura de los brazos y el empleo del abanico sugieren que se trata de una de las partes de la contradanza: el paseo. En otro plano se descubren varias señoritas sentadas en espera de la siguiente pieza para el baile. Es de señalar, que en este grabado no se declara, de manera visible, la orquesta. Esta debió estar en cualquier lugar del salón y no ser mostrada por interés particular del grabador. Sin embargo, conocemos por las *Escenas Cotidianas* (14) de Gaspar Betancourt Cisneros que con ella se amenizaban los bailes de sociedad de la época y en las celebraciones de la Feria de la Caridad, podía ubicarse en diferentes lugares: ya al frente de la vivienda o a la entrada de determinadas habitaciones de la misma para encubrir actividades

ilícitas relacionadas con el juego, la venta de ganado, cueros y carnes saladas de contrabando. En estos grabados llama la atención el hecho de que el descendiente de africanos, ya esclavo o libre no fuera representado dentro del acontecer musical de la ciudad. Sobre todo, si tenemos en cuenta que en los grabados de Eduardo Laplante, Hipolite Garneray o Francisco Mialhe se muestran a estos individuos en sus prácticas músico danzarias ceremoniales o ejecutando instrumentos musicales de ascendencia europea dentro de contexto rurales y ciudadanos de San Cristóbal de La Habana o Guanabacoa. Por ello, la omisión del negro en la representación de espacios musicales mediante el grabado, en el Puerto Príncipe del siglo XIX, reafirma la hipótesis sobre su escasa participación en el quehacer musical de la región durante aquella centuria.

La fotografía.

Desde sus inicios, la fotografía se encargó de documentar la época: ya a través de las más reconocidas personalidades del mundo artístico y literario, las grandes construcciones arquitectónicas —Crystal Palace de Londres en 1854—, ceremonias y eventos políticos o militares —Visita de Napoleón III a Gran Bretaña en 1855—, las consecuencias de la guerra —soldados y oficiales americanos de la guerra entre México y Estados Unidos de 1846 a 1848— o los adelantos científicos —tomas de los mares en 1856 y tomas aéreas desde globos aerostáticos en 1858—.

La fuerza y desarrollo acelerado de la fotografía posibilitó que se expandiera rápidamente a diversas regiones del mundo, llegando a ser asumida por los propios pintores y escultores que la completaron con un enfoque estético. Entre los pintores que asumieron este arte se encontraron Manet, Corat, Coubert, Le Gray, Nègre, Le Secq y Degas. También, los escritores Emile Zola y George Bernard Shaw la emplearon como documento ilustrador que contribuía a completar, con detalles, las ideas expresadas (15).

La fotografía se desarrolló en Puerto Príncipe en la temprana fecha de 1845, cuando aparece el primer anuncio de un fotógrafo en la prensa local. Los más reconocidos artistas en este campo fueron Rafael Delmonte Betancourt y Miguel Adolfo Bello Roig exponentes en varias de sus técnicas desde la segunda mitad del XIX. También destacan Peyrellade y Batista que establecieron su laboratorio en los bajos del teatro El Fénix en 1858. Santiago Valls y Guil-

lerno Holt retrataban tanto al daguerrotipo como al óleo, F. Carrillo denominó su laboratorio fotográfico, en 1865 con el lema “fotografía americana”; Alfredo Batista Noriega y Enrique Escoto llamaron al suyo “Galería fotográfica principense” y se anunciaba en la prensa con una gran variedad de servicios: retratos en tarjetas, ambrotipo, bellotipo, marfilotipo, melanotipo; iluminaciones a la aguada, al óleo y a la tinta china. Antonio Naranjo Carreras, por su parte, perfeccionó sus conocimientos fotográficos en New York y emuló con Carrillo y Delmonte estableciendo su laboratorio fotográfico en 1866.

Las fotografías encontradas en el Museo Provincial de Camagüey pertenecientes al siglo XIX, y relacionadas con la actividad musical corresponden a compositores reconocidos en la época y agrupaciones instrumentales. Entre las primeras se encuentran las realizadas a Eduardo Agramonte Piña (Puerto Príncipe, 1841-1872), José Marín Varona y Joaquín Ramonet. La técnica más común en ellas es el positivo fotográfico, a excepción del daguerrotipo retocado con creyón empleado por Miguel A. Marrero en una de las fotografías conservadas de Eduardo Agramonte Piña. (Fig. 4)



Fig. 4

Para realizar una fotografía con la técnica del daguerrotipo y el retratado de pie, se colocaba un soporte detrás del fotografiado, el cual le permitía mantener la postura lo más erguida posible ya que el tiempo de exposición ante la cámara era, aproximadamente, de 40 minutos. En el retrato a que se hace alusión se puede observar este soporte que sobresale por detrás de los zapatos del retratado. También se utilizó como soporte y parte de la composición, una silla donde descansa su brazo. En el encuadre fotográfico se observan, además, detalles de la vivienda como la cenefa de las paredes con motivos florales, el dibujo de los mosaicos y los muebles de época, que sumado a los elementos del vestuario, el peinado y la postura ubican al retratado en su contexto epocal.

Esta fotografía, de 1868 muestra la nobleza de carácter del hombre que, aunque no tuvo la música como profesión, le corresponde el mérito de haber creado los toques de corneta que se ejecutaron durante las guerras de independencia. La mirada al frente, el sombrero en la mano, la pulcritud del traje, develan su pertenencia a una de las familias más antiguas y adineradas del Puerto Príncipe. El retrato que corresponde a José Marín Varona (Fig. 5) contiene información incorporada al mismo, una dedicatoria a Aurelia del Castillo y Loynaz, mujer destacada en las letras y las ciencias de la región.



Fig.5

Marín Varona fue músico aventajado en diversas disciplinas, por lo que obtuvo reconocimientos en el ámbito nacional e internacional como la Exposición Universal de París, en 1900, con su ciclo de danzas denominadas *Tropicales*. Se desempeñó como compositor, pedagogo, crítico musical, intérprete y director de orquestas y bandas de música. La foto aludida representa esta última faceta del artista. Por ello, aparece con su uniforme de gala, charreteras y medalla al pecho; su mirada segura, altruista y orgullosa de la cultura musical de su terruño.

La fotografía realizada a Joaquín Ramonet tiene características similares (Fig. 6).



Fig.6

Representa a un hombre recostado a una silla con un pliego de papel enrollado en la mano izquierda. Al pie de la foto se lee: “Medalla de Oro 1888, Barcelona” y al dorso de la misma se encuentra registrada la identificación de la casa comercial que realizó la toma e impresión fotográfica: “Sucursal de la granfotográfica de A. F. Sit Napoleón de la Rambla, Santa Mónica 15 y 17, Plaza del Ángel, Barcelona”. La imagen del músico deja ver el orgullo de un hombre que ha sido reconocido en su país natal. A ello contribuye la angulación contrapicada, la cual muestra a la figura en toda su grandeza. Por el vestuario —uniforme de músico de banda— inferimos que el reconocimiento se le realiza por su desempeño como músico mayor del Batallón de San Quintín No. 17 y el Regimiento de Infantería Alfonso XIII, al mando del General español Agustín Luque y Coca. A quien le dedicó varias de sus composiciones musicales para el formato de banda. No debe pasarse por alto, el hecho de que estos músicos tienen en común haber estado relacionados con las guerras de independencia y vinculados a las bandas de música, ya en las zonas rurales —como parte de las tropas mambisas o españolas— o en las retretas urbanas. De igual manera, dos de estos músicos escribieron los toques de cornetas y dianas que sirvieron como órdenes de mando a sus respectivas huestes. Es el

caso de Eduardo Agramonte con los toques de cornetas para las tropas mambisas y los compuestos por Joaquín Ramonet para el piquete español.

En cuanto a agrupaciones instrumentales se conserva en el museo de la ciudad una fotografía de la Banda Libertad (Fig. 7).



Fig.7

Esta agrupación se formó en los campos insurrectos mambises en 1897 bajo el nombre de Banda del Tercer Cuerpo del Ejército Libertador y fue dirigida por el Capitán y músico Víctor Pacheco Arias (Manzanillo, 1835- Camagüey, 1910), quien escribió algunas obras para la misma. Entre ellas el vals *Tropical* dedicado a Enrique Loynaz del Castillo. La fotografía fue tomada en el teatro El Fénix de la Sociedad Popular de Santa Cecilia. En la misma se muestran 29 músicos con sus instrumentos, algunos de los cuales, no se utilizan en las bandas de música actuales. Se debe señalar que en esta imagen, tomada posiblemente a finales del XIX (1898 o 1899) aparecen músicos negros, que hasta el momento no se habían hecho visibles en otros documentos gráficos conservados de fecha anterior. La razón es simple, aunque desde el siglo XVIII la presencia de libres en las bandas de música era práctica común en territorios como La Habana y Santiago de Cuba, las referencias sobre las bandas regiminales de Puer-

to Príncipe en el setecientos, no describen la presencia en sus filas de negros o mulatos, solo criollos sin distinción de clase social o color de la piel, quizás por ser éste un grupo poblacional minoritario con respecto a otras regiones de la Cuba colonial. A finales de la centuria, con el incremento en la región principeña de los ingenios azucareros —debido a la disminución del ganado como consecuencia de las secuelas dejadas por la guerra de independencia— aumenta también el número de población de color y su acción en las actividades económicas, sociales y culturales de la región. La imagen es un documento gráfico que patentiza la existencia de esta banda, los instrumentos que la integraban y el uniforme con el cual realizaban sus presentaciones. Además, es muestra de la continuidad de una tradición legada a la centuria posterior, ya que las bandas regimentales que desde el siglo XVIII pululaban en Puerto Príncipe se convirtieron, en el XIX, en las bandas que oficiaban las retretas en la Plaza Mayor; para devenir en el XX, en las bandas de concierto que continuaron ejecutando su música en el Parque Agramonte.

La lira como símbolo musical.

La lira, instrumento cordófono antiguo se encuentra representada en diferentes espacios de la ciudad —Cementerio General, plazas, parques y colecciones del Museo Provincial: muebles y medallas del siglo XIX— en las que adquiere connotaciones simbólicas diferentes. Según el *Diccionario de Símbolos*, la lira “[...] fue creada por Hermes tensando las cuerdas fabricadas con los intestinos de bueyes por él sacrificados, sobre la caparazón de una tortuga” [9]. La lira es también el instrumento con que se identifica a Orfeo, “[...] con él aplaca los elementos desencadenados de la tempestad, encanta animales, plantas, hombres y dioses. Gracias a esta magia de la música, llega a obtener de los dioses infernales la liberación de su mujer Eurídice. Pero se le imponía una condición: que no la mirase antes de que volviera la claridad del día. Preso de la duda en medio del camino, Orfeo se da la vuelta: Eurídice desaparece para siempre” [9]. La facultad de calmar a los demonios, es la razón por la cual, a la lira se le encuentra como imagen en porta faroles y rejas de acceso a varias capillas del Cementerio General de la ciudad. Como porta farol (Fig. 8), conjuga su función utilitaria con la simbología del instrumento cuyo sonido es capaz de aplacar las fuerzas del mal y permitir una estancia de paz en el paraíso, junto a la luz que guía sus pasos. En su función decorativa, aplicada a rejas de acceso a las capillas, impide que el mal perturbe el sueño eterno del ataúd que custodia. En particular, las liras que se encuentran a la entrada de la cripta de Gaspar Betancourt Cisneros

(Fig. 9) representan, además, las actividades desarrolladas en su vida: su inspiración literaria y el amor por la música. Aunque no fue músico ni poeta, Betancourt Cisneros se preocupó por el estado de las artes en su Puerto Príncipe, las que mostró en sus *Escenas Cotidianas*.



Fig.8



Fig.9

En cuanto atributo de las musas Urania y Erato, la lira simboliza la inspiración poética y musical. Por esta razón se encuentra en muebles, plazas y medallas conmemorativas de eventos o

de reconocimientos a personalidades relacionadas con esas manifestaciones artísticas. Un ejemplo en mueble se encuentra en la mesa esquinero estilo imperial que se conserva en el Museo Provincial (Fig. 10). La lira aparece como pedestal en medio de las piezas que conforman la base y el tablero —ambos en proporciones menores con respecto a ella—, por lo que ésta se encuentra en un plano destacado hacia el cual dirigir la mirada. Las características señaladas indican que la mesa no tiene una función utilitaria, sino decorativa.



Fig. 10

Otra de sus connotaciones simbólicas es de lugar. En este caso se encuentra la lira que aparece en el piso de la entrada lateral a la Iglesia Mayor, actual Catedral; lugar en que se han ubicado por siglos, las bandas de música en sus habituales retretas. (Fig. 11)



Fig. 11

De igual manera, la lira aparece como representación simbólica de la poesía y la música en diferentes medallas conmemorativas y de reconocimiento. Por ejemplo, en la Medalla de Plata de 1886 ofrecida a Franco González Santos, premio de literatura en los Juegos Florales de ese año y otorgada por el Liceo Artístico y Literario de Puerto Príncipe. (Fig. 12) La presencia de la lira en esta y otras medallas como la conferida a Gertrudis Gómez de Avellaneda en su centenario influyen en la importancia que tenían las instituciones de instrucción y recreo en cuanto a la promoción y difusión artística en la región. Sin embargo, no se ha podido determinar, en todos los casos, si las impresiones de estas medallas se realizaron en la ciudad principieña o fuera de ella, ya que no aparece documentación al respecto.



Fig. 12

Epílogo.

A diferencia de otras regiones del país, la mayor cantidad de muestras musicales iconográficas principieñas que se conserva del siglo XIX pertenecen a la fotografía. Esto se debe, por una parte, al desarrollo y aceptación que tuvo esta manifestación técnica y artística entre los principieños, y en segundo lugar, a que muchos de los lugareños dedicados al grabado y la pintura, la sumieron como forma de expresión. A su vez, la mayor parte de estas fotografías son retratos de músicos principieños destacados tanto en el territorio como fuera de él, relacionados de una u otra forma con las guerras de independencia, y en su mayoría, vinculados al desarrollo de las bandas de música en su tránsito del siglo XIX al XX. En igual sentido, se debe dejar claro que si bien el grabado sirvió, en ciudades como La Habana y Santiago de Cuba, de técnica fundamental para la edición y publicación de partituras musicales tanto en periódicos como en revistas de la época, esta práctica no tuvo el mismo desarrollo en Puerto Príncipe. Aunque no se han encontrado evidencias gráficas donde aparezca representada la música como motivo en la iconografía religiosa de la ciudad, considero que esta debió existir. Esta suposición se basa en el hecho de que en España y países de América Latina como México, la representación musical en las obras pictóricas era un motivo recurrente. La isla de Cuba, como puente obligado entre ambos continentes —por la favorable posición geográfica del puerto de La Habana— recibió el imaginario religioso donde se representaban querubines y bienaventurados con instrumentos musicales. De igual manera, el comercio directo entre Puerto Príncipe y Europa, a través del Puerto de Nuevitas —al norte de la región— debe haber

propiciado la presencia de obras pictóricas con temáticas musicales en iglesias y viviendas principeñas — de la misma forma que se recibían instrumentos, métodos y partituras. Los espacios de recepción musical representados en los ejemplos iconográficos aluden al teatro y las Sociedades de Instrucción y Recreo, ya sea en sus salones o academias, si bien, la lira como ícono se puede encontrar en cualquier otro espacio, simbolizando el gusto del príncipe por este arte y el lugar que ocupaba el mismo en la labor cotidiana de los moradores. Aunque las muestras iconográficas del siglo XIX conservadas hoy son más escasas a las del XX esta permite documentar varias teorías que se tienen sobre el desarrollo de la música en el territorio durante aquella centuria:

1. La escasa participación del descendiente de africanos: esclavo o libre en la música local.
2. El gusto de la población principeña por el teatro, sobre todo la ópera y la zarzuela.
3. La trascendencia a nuestros días de la tradición musical legada por las bandas de música.
4. La presencia la contradanza en los salones de baile de la época.
5. La importancia que las Sociedades de Instrucción y Recreo le otorgaron a la música.
6. La relación de los músicos principeños con las guerras de independencia desarrolladas durante el siglo XIX.

Notas

(1) Santa María del Puerto del Príncipe, o simplemente Puerto Príncipe es el nombre que los españoles dieron a la villa cubana fundada en 1514, conocida desde 1903 como Camagüey y ubicada en la región centro oriental de la isla.

(2) Este trabajo es resultado del ejercicio de mínimo doctoral de la especialidad de musicología presentado en la Universidad de las Artes de La Habana. Una versión más breve del mismo fue publicado en la revista cubana de música *Clave*, Nos. 1-2-3, año 13, segunda época, 2011 con el título “Iconografía y música: Puerto Príncipe. Siglo XIX”.

(3) Aunque la fotografía representa un momento de ruptura dentro de la historia de la imagen por la forma, digamos mecánica en que esta se obtiene, se toma para este trabajo como componente de análisis iconográfico ya que, como imagen, es también un signo. En este sentido Göran Sonesson considera que “[...] la fotografía ya ha dado lugar a un pequeño conjunto de publicaciones preocupadas por describir la especificidad de su función de signo. Según Phillippe Dubois las primeras teorías semióticas de la fotografía tendieron a tratar ese tipo de imagen como un espejo de la realidad, o en los términos de Pierce, como un ícono, luego vino la generación célebre de los iconoclastas que intentaron demostrar la convencionalidad de todos los signos, llagando hasta ver

incluso en la fotografía una versión “cifrada” de la realidad, o, como lo hubiera dicho Pierce (según Dubois, por lo menos) un símbolo; y finalmente la fotografía fue reconocida por lo que realmente es en la opinión de Dubois: un índice, más específicamente, una huella dejada por el pasaje del referente mismo” [2].

(4) Al respecto se pueden consultar los libros *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979. Tomo I, y *Cuba colonial. Música, compositores e intérpretes 1570-1902*. Ediciones Boloña. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2011.

(5) La Feria de la Caridad es una festividad popular que aunó, desde entonces, diferentes tipos de música. Según referencias de la novela, los testimonios de viajeros y la prensa periódica, aquí confluían los cantos religiosos ejecutados durante la procesión que abría la Feria y el uso de órgano en la ejecución de la misa dentro de la misma, junto a las danzas de salón interpretadas en las viviendas ubicadas en los alrededores de la Iglesia; los pregones de vendedores ambulantes; las trovas cubanas cantadas con acompañamiento de guitarra o arpa en establecimientos de feria; la ejecución del piano y arias de óperas o zarzuelas en las tertulias familiares y otras manifestaciones musicales o danzaria pertenecientes a los negros esclavos y libertos. Entre las fuentes literarias que hablan sobre ello destaca la novela *Una feria de la Caridad en 183...* de José Ramón Betancourt publicada en la prensa periódica local en 1841 y “Recuerdos de mi viaje a Puerto Príncipe”, del habanero Antonio Bachiller y Morales publicado en la revista *La Siempreviva* en 1839.

(6) Cfr. Juan Torres Lasqueti: *Colección de datos históricos, geográficos y estadísticos de Puerto Príncipe*. (s.p.i.)

(7) Cfr. Zoila Lapique Becali: *Música colonial cubana ...* pp. 13-19.

(8) Cfr. Zoila Lapique Becali: “Los talleres en el interior de la isla, hasta la década de los 60” en, *La memoria en las piedras*. Ediciones Boloña, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002. P. 136.

(9) Cfr. Eduardo Labrada: *La prensa camagüeyana en el siglo XIX*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1987. Pp. 188-189.

(10) Entre las publicaciones periódicas de Puerto Príncipe que hacen referencia a la cultura, en su sentido más amplio, se encuentran: *La Gaceta de Puerto Príncipe* (1818, 1824, 1831 y 1848), *El Fanal* (1844 y 1860), *Boletín de Ciencias, Arte y Literatura* (1846), *Aguinaldo camagüeyano* (1848 y 1864), *Liceo de Camagüey* (1850, 1859 y 1865), *La Orquesta* (1864), *El Correo de las Damas* (1875), *El Discípulo* y *El Colibrí* de igual año; *El Patriota* (1878) periódico manuscrito dedicado a promocionar las actividades en los teatros, *La Golondrina* y *Revista camagüeyana* ambos de 1885, *El artesano* (1886), *El Bello sexo* y *El camagüeyano* ambos de 1889, *La Nueva Aurora* (1892) dirigido por el músico Víctor Pacheco Arias y *Ecos literarios* (1895), entre otros.

(11) Viviendas particulares pertenecientes a individuos de buena posición económica y social que tenían la posibilidad de obtener instrumentos, métodos de estudio y partituras musicales traídas desde el extranjero para su venta a otros particulares y Sociedades existentes. Entre ellas destacan la vivienda propiedad de la familia Peyrelade ubicada en la calle Reina No. 28, la de la familia Palau en la calle Soledad No. 10 y la del señor José Góngora en la calle San Francisco No.19, que poseía un espléndido repertorio de música recibido de Alemania y los mejores pianos construidos en Francia.

(12) Datos proporcionados a la autora por la investigadora del Arzobispado de Camagüey, Amparo Fernández Galera, según recortes del periódico *El Fanal* que se encuentran en su archivo personal.

(13) Archivo Histórico Provincial: Fondo Jorge Juárez Cano, Carpeta No. 11.

(14) Bajo el título de *Escenas Cotidianas*, el patricio Gaspar Betancourt Cisneros escribió una serie de artículos costumbristas que, entre otros asuntos sociales, incluían referencias al San Juan como celebración carnavalesca y los bailes locales pertenecientes a las familias ricas y pobres de la ciudad principense. Estos artículos se publicaron en *La Gaceta de Puerto Príncipe* entre 1838 y 1841.

(15) Cfr. Jean A. Kleim: *Historia de la fotografía*. Oikos-tau, S.A. ediciones, Barcelona, 1971. P. 35.

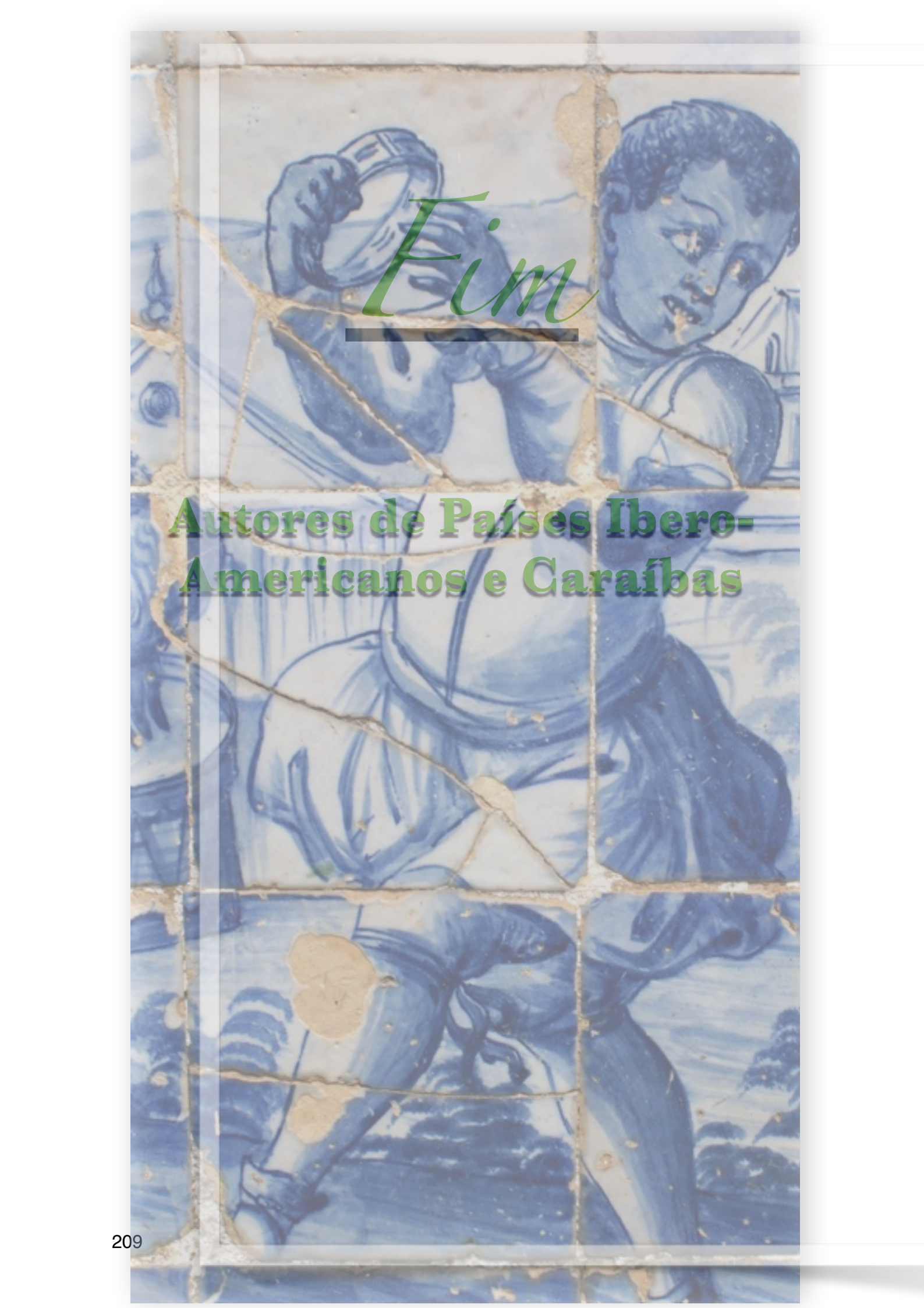
Referencias bibliográficas.

[1] CALABRESE, Omar - *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra, s.l., 1989.

[2] SONESSON, Göran - La Fotografía - entre el dibujo y la virtualidad. In
goran.sonesson@artnew.lu.se (2014.02.02; 15h)

- [3] BORDONA, J. Domínguez - *Los libros alfonstés*. Las Miniaturas, Cap. IV, Editorial Argos, Barcelona-Buenos Aires, 1950.
- [4] ROUBINA, Evguenia - *Fuentes iconográficas en el estudio de las prácticas instrumentales en la música popular novohispana*. Boletín, n°21, Casa de las Américas, 2008, p. 53.
- [5] CRUZ, Pedro - *La visita eclesiástica*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1085.
- [6] ROJAS, Alberto Chío - *Iconografía e iconología religiosa católica en Camagüey*. Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana. Universidad de las Artes, Filial Camagüey, 2005.
- [7] ÁLVAREZ, Luis, et al - *La Cultura en Puerto Príncipe*. Centro de Estudios Nicolás Guillén, Camagüey, 2000.
- [8] TRELLES, Carlos. *Bibliografía cubana del siglo XIX*. Imprenta Quirós y Estrada, Matanzas, 1911
- [9] S.A.- *Diccionario de Símbolos*. Editorial Gherder, s.l., 1986.
- [10] DAMISCH, Hubert - *Semiótica e icónica*. Image I. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico. Casa de las Américas y Centro Cultural Criterios, Cuba, 2002.
- [11] FERNÁNDEZ DÍAZ, Verónica E. - *La colección de partituras del Museo Provincial Ignacio Agramonte. Un fondo lleno de historia en*. Cuadernos de historia principense, 8, Elda Cento Gómez 2009.
- [12] FERNÁNDEZ DÍAZ, Verónica E. - *Música e identidad cultural. Puerto Príncipe 1800-1868*. Tesis para optar por el grado científico de Doctora en Ciencias sobre Arte. Universidad de las Artes, La Habana, 2014.
- [13] GUANCHE, Jesús - *Fuentes iconográficas de la música en Cuba*. Clave, No.1, año 1, segunda época, julio-septiembre 1999.
- [14] JUÁREZ FIGUEREDO, Héctor - *La otra remota lección de la Plaza San Juan de Dios de Camagüey. Imaginería religiosa y piezas escultóricas en la iglesia*. Revista Enfoque, No. 78. Camagüey, abril-junio, 2001.
- [15] JUÁREZ SEDEÑO, Jorge G. - *Del Camagüey legendario y antiguo. Iglesia de la Caridad*. Revista Antorcha, No. 2, año I, Camagüey, agosto, 1943.
- [16] JUÁREZ SEDEÑO, Jorge G.: *Del Camagüey legendario y antiguo. Iglesia de la Soledad*. Revista Antorcha, No. 5, año I, Camagüey, noviembre, 1943.
- [17] JUÁREZ SEDEÑO, Jorge G.: *Del Camagüey legendario y antiguo. Iglesia de San Juan de Dios*. Revista Antorcha, No. 3, año II, Camagüey, marzo, 1944.
- [18] PANOFISKY, Erwin - *Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad, Madrid, 1972.

- [19] TAMAMES HENDERSON, Marcos - *Cultura católica e identidad urbana en Camagüey*. Revista Enfoque, No. 75. Camagüey, julio-septiembre, 2001.
- [20] MUSEO PROVINCIAL IGNACIO AGRAMONTE DE CAMAGÜEY: Colección Artes plásticas, libros 1-3.
- [21] MUSEO PROVINCIAL IGNACIO AGRAMONTE DE CAMAGÜEY: Colección Artes decorativas, libros 1-5.
- [22] MUSEO PROVINCIAL IGNACIO AGRAMONTE DE CAMAGÜEY: Colección Numismática, libros 1-9.
- [23] MUSEO PROVINCIAL IGNACIO AGRAMONTE DE CAMAGÜEY: Colección Objetos históricos, libros 1-38.
- [24] MUSEO PROVINCIAL IGNACIO AGRAMONTE DE CAMAGÜEY: Colección Filatelia, libros 1-16.
- [25] MUSEO PROVINCIAL IGNACIO AGRAMONTE DE CAMAGÜEY: Colección Fotografía, libros 1-22.
- [26] BIBLIOTECA PROVINCIAL JULIO A. MELLA: Fondos raros y valiosos. Colección del periódico *El Fanal* 1845-1880.
- [27] BIBLIOTECA PROVINCIAL JULIO A. MELLA: Fondos raros y valiosos. Colección del Periódico *El Popular* 1886.
- [28] BIBLIOTECA PROVINCIAL JULIO A. MELLA: Fondos raros y valiosos. Colección del Periódico *La Gaceta de Puerto Príncipe* 1833-1845.

The background of the page is a photograph of a wall covered in blue and white tiles. On the wall is a classical painting of a cherub, possibly Cupid, holding a bow and arrow. The tiles are aged and show some wear and discoloration.

Fim

**Autores de Países Ibero-
Americanos e Caraíbas**