

ICONOGRAFIA MUSICAL

A música na dimensão do sagrado

LUÍS CORREIA DE SOUSA

Edição e coordenação



Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Núcleo de Iconografia Musical (NIM)

ICONOGRAFIA MUSICAL

A música na dimensão do sagrado

LUÍS CORREIA DE SOUSA

Edição e coordenação

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Núcleo de Iconografia Musical (NIM)

2016

ICONOGRAFIA MUSICAL – A música na dimensão do sagrado

Edição e coordenação de Luís Correia de Sousa

Publicação do Núcleo de Iconografia Musical (NIM) do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM)

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas /NOVA

Av. De Berna, 26 C – 1069-061 Lisboa

Textos de:

Luís Correia de Sousa - CESEM/IEM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA.

Sónia Duarte - CESEM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA; Conservatório de Música da Jobra, Aveiro.

Cristina Santarelli - Instituto per i Beni Musicali in Piemonti, Torino.

Pedro Luengo - Universidad de Sevilla

Luzia Rocha - CESEM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA; Universidade Lusíada de Lisboa

Pablo Sotuyo Blanco e Alejandra Hernández Muñoz - Universidade Federal da Bahia

Rodrigo Sobral Cunha - IADE / Universidade Europeia

Editor: Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) - **Núcleo de Iconografia Musical (NIM).**

ISBN: 978-989-97732-6-4



Índice

<i>Breves palavras de abertura</i>	5
LUÍS CORREIA DE SOUSA	
<i>Os anjos músicos do portal sul da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém</i>	9
LUÍS CORREIA DE SOUSA	
<i>Imagens de música na pintura Quinhentista portuguesa e luso-flamenga: a oficina hieronimita de Évora</i>	27
SÓNIA DUARTE	
<i>Teatralità del Barocco mistico: Gli effetti della musica sul corpo in estasi</i>	49
CRISTINA SANTARELLI	
<i>Iconografía musical y autos sacramentales</i>	79
PEDRO LUENGO	
<i>Música e ritual - A Irmandade da Misericórdia da Chamusca revista através da iconografia musical</i>	103
LUZIA ROCHA	
<i>Visual Appropriation or Biased Negotiations? On Devouring the Others in Brazil-Related Music Iconography</i>	125
PABLO SOTUYO BLANCO E ALEJANDRA HERNÁNDEZ MUÑOZ	
<i>Sê, para que tudo seja (o som abstracto)</i>	157
RODRIGO SOBRAL CUNHA	
Colaboradores da edição	169



Breves palavras de abertura

LUÍS CORREIA DE SOUSA

É com particular agrado que o Núcleo de Iconografia Musical (NIM) do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical apresenta uma segunda publicação especialmente dedicada a estudos de Iconografia Musical. Depois da edição anterior, que reuniu um interessante conjunto de textos de autores de países ibero-americanos e Caraíbas, de temáticas diversas, lançamos o desafio no sentido de se prepararem novos estudos tendo como tema central a Música e as Religiões, reconhecendo a importância que a arte dos sons assume no seio das distintas religiões, sob diversas formas e expressões.

Apesar de nem todos os textos aqui apresentados se centrarem em manifestações artísticas relacionadas com a religião cristã, na civilização Ocidental esta assume, como se sabe, clara preponderância, pelo que será natural que a maioria dos estudos aborde temáticas relacionadas com aquela religião. Importa ainda referir que, não obstante os temas iconográfico-musicais, sobretudo a partir do Renascimento, se alargarem a assuntos profanos, nos mais distintos suportes, a presença de representações musicais em contexto religioso continua a assumir particular importância.

No contexto da cultura Ocidental, partindo da observação das obras de arte produzidas ao longo dos séculos, lugares de confluência de uma herança cultural rica e plural, poderemos colher um conjunto significativo de informações que nos permitem, de forma clara e abrangente, conhecer o lugar da música no pensamento e na sociedade. As representações musicais participam, sem dúvida, na definição de uma cultura musical muito ampla



que congrega não só as obras musicais propriamente ditas, como os contextos em que estas se apresentam, as suas funcionalidades ou, ainda, as questões da materialidade, nomeadamente da representação física dos instrumentos, ou aspectos da sua execução, remetendo para diversificadas formas de intervenção musical. Por outro lado, a análise das imagens permite estabelecer relações com outras formas de expressão artística, como o teatro ou a literatura, reconhecendo-se mútuas influências nas obras que herdámos das gerações antecedentes.

Não constitui qualquer novidade referir-se que no seio do cristianismo, desde os tempos mais remotos, a música assume uma importância absolutamente essencial, como parte integrante da liturgia, tanto no Ofício como na Missa, mas também num conjunto alargado de outras situações e acontecimentos. Além de suporte da palavra, no canto, a música surge, sobretudo, como expressão de louvor a Deus e como traço de união entre o mundo terreno e o divino. Relativamente às imagens destinadas a espaços de culto, regista-se uma evidente relação entre o espaço arquitectónico, concebido como um conjunto articulado e simbólico, e as representações imagéticas que nele constam. A definição e modulação dos diferentes espaços fazem apelo à integração de imagens, que poderiam ser de vulto, integradas ou não em retábulos de madeira, pintadas nos próprios retábulos, ou directamente nas paredes. Colocadas em pontos bem determinados, as imagens, contribuía para uma mais clara articulação do espaço, reforçavam a sua funcionalidade e constituía um importante factor de transfiguração do lugar arquitectónico em espaço místico, cumprindo também uma funcionalidade litúrgica.

Com frequência, todavia, os elementos musicais remetem para conceitos teóricos da Ciência Musical mais do que para a música prática e, sob este aspecto, a Música pode ser convocada como princípio cósmico, algo que é transversal a diversas culturas e religiões. Assim, a análise dos elementos musicais pode conduzir-nos a novos universos musicais, a distintos contextos em que a Música é reclamada a participar, emprestando alguns dos seus conceitos para propósitos extramusicais, confirmando a sua natureza plural.



Antes de avançarmos para o corpo do trabalho, gostaríamos de registrar o nosso agradecimento aos investigadores que aceitaram colaborar connosco e possibilitaram a preparação desta edição. Esta será agora devolvida à comunidade de leitores para que cada um deles possa fazer a sua própria leitura e encetar a sua reflexão sobre *A música na dimensão do sagrado*.

Luís Correia de Sousa

Março de 2016



Os anjos músicos do portal sul da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém

LUÍS CORREIA DE SOUSA

CESEM/IEM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA

Resumo / Abstract: No domínio da iconografia musical em contexto religioso, as representações, os anjos músicos, pela frequência com que são representados, variedade de temas e riqueza organológica, assumem, sem qualquer dúvida, um especial lugar de destaque. A sua aparição na arte é referenciada com assinalável significado já no período Românico, mas é principalmente a partir do século XIII que as representações se multiplicam e diversificam. De forma isolada, por vezes, mas, sobretudo, reunidos em grupos mais ou menos numerosos, associados a outros temas iconográficos, as representações de anjos músicos constituem um notável repositório de fontes iconográfico-musicais, com especial importância para o conhecimento do repertório instrumental da época anterior ao Renascimento, veiculando também outros valores que se revestem de significativa importância, do ponto de vista estético e simbólico. O presente estudo pretende abordar os dois conjuntos de anjos músicos que se encontram plasmados no portal sul do mosteiro de Santa Maria de Belém, mais conhecido por Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa.

A temática dos anjos músicos é, como se sabe, muito vasta. A presença destas figuras da hierarquia celestial regista-se em temas bastante diversos, surgindo de forma sistemática e na arte Ocidental, sobretudo nas representações de temática mariana. A Sagrada Escritura convoca os anjos para louvar a Deus e atesta que eles O glorificam pelos seus elogios (Sl 103, 20; 148 2; Dn 3, 59; Is 6, 2-3; Ap 4, 8; Heb 1, 6) e é com este sentido que, abundantemente, se regista a sua presença nas obras de arte.



Acerca dos anjos músicos, a sua fixação como tema iconográfico, aliás como a generalidade dos assuntos, recolhe contributos bastantes diversos. Neste domínio, os textos apócrifos terão dado um contributo importante, talvez o mais significativo. No *Livro dos segredos de Henoc*¹, um texto apócrifo que se crê do século I, na descrição do universo como um conjunto de círculos celestes, refere-se aos anjos deste modo:

[...] no meio do céu vi soldados armados que serviam o Senhor com tímpanos e instrumentos musicais e cantavam ininterruptamente uma agradável melodia, causando-me grande deleite escutá-los. (6, 27)²

O mesmo livro de Henoc veicula a figura dos anjos como mensageiros divinos, usando o potente som das trombetas:

[...] enquanto eu me encontrava com aqueles varões, soaram quatro trombetas à vez e com grande potência, e os *grigori*³ cantaram em uníssono, e a sua voz subiu até ao Senhor. (7, 13)

Sobretudo associados a temas religiosos, os anjos músicos devem o seu aparecimento a alguns textos bíblicos, aos comentários dos Padres da Igreja, no domínio da reflexão filosófico-teológica, em associação com conceito de

¹ O *Livro dos segredos de Henoc* é um texto conservado apenas em língua eslava, praticamente desconhecido, como texto completo, até 1880, quando foi publicado por A. N. Popov, sendo conhecidos fragmentos desde épocas mais recuadas, em compilações anteriores, em russo *vide* SANTOS OTERO, 1984: 147. Não conseguimos avaliar o impacto que poderá ter tido na iconografia da arte Ocidental, todavia, de modo indirecto, pode admitir-se a possibilidade de ter sido um contributo importante para a formação da «imagem» mental do tema iconográfico dos anjos músicos. Santos Otero, na introdução que faz a este livro, propõe a sua origem para data anterior à destruição do Templo, no ano 70 d.C, embora se tenha registado maior divulgação por volta dos séculos V e VI., cf. SANTOS OTERO, *op. cit.*, p. 152.

² Também na citação dos apócrifos, sempre que estejam organizados por capítulos e versículos, citaremos o texto de modo semelhante às passagens bíblicas.

³ *Grigori*, termo derivado do grego, corresponde, em hebraico, a vigilante.



«música das esferas», associando este tipo de música com os sons harmoniosos da corte celestial, onde os anjos assumiam o papel de músicos⁴ e, mais uma vez, sobretudo a textos apócrifos. Nesta relação com o Antigo conceito de música e função laudatória dos anjos, refere ainda Henoc:

A sua função era formar ordens e estudar o curso das estrelas, a revolução do sol e a mudança da lua, eles contemplam a virtude e a desordem do mundo, à vez formam ordens e instruções e entoam cânticos e todo o louvor de glória. Estes são os arcanjos, que estão por cima dos anjos e põem em harmonia toda a vida do céu e da terra. (8, 1-4)

Um pouco adiante, o mesmo texto acrescenta:

... quem sou eu para descrever a essência inabordável do Senhor, a sua face admirável e inefável, o coro bem instruído e de muitas vozes, o trono imenso não feito à mão, os coros que estão ao redor e os exércitos dos querubins e dos serafins com os seus cânticos incessantes? (9, 11-13)

Dependendo da sua localização, os anjos músicos podem assumir diversas funções sendo também diferenciados os instrumentos com que se apresentam. Um dos temas mais comuns no período medieval é a representação do Julgamento Final, onde surgem geralmente anjos músicos a tocar trombetas, tema visual que tem como base o texto do Livro do Apocalipse de S. João. Mas a temática dos anjos, importa sublinhar, mereceu a reflexão de alguns dos grandes pensadores cristãos, como S. Isidoro de Sevilha (c. 560 - 636), S. Gregório Magno (c. 540 - 604), ou S. João Damasceno (c. 675 - 749). Sobre este assunto encontramos uma breve síntese numa obra impressa em finais do

⁴ DUCHET-SUCHAUX e PASTOUREAU 1994: 27.



século XV, *De Proprietatibus rerum*, de Vicente de Burgos⁵, ou na obra de Francesc Eiximenis (c. 1340-1409), *La natura angélica*, na edição de 1516⁶. Em *De Proprietatibus rerum*, «Começa o segundo livro que trata dos anjos bons e maus e de suas propriedades.» Refere-se à designação e hierarquia dos anjos, das suas ordens e funções. A designação de anjo é mais de ofício (mensageiro) do que de natureza. Menciona o texto de Vicente de Burgos:

[...] E tocam muito bem alaúde e instrumentos de harmonia com aqueles que são dignos e merecem ser consolados por sua ajuda jamais não venha tristeza alguma. E trazem isso mesmo trombetas nas mãos e tocam; com elas incitam e convidam sempre que aproveitemos as boas obras e os bons desejos...⁷

O texto alude à hierarquia dos anjos, de acordo com o proposto por Pseudo-Denis o Areopagita, no seu tratado *De la hierarquia celeste*, traduzida no século IX por Duns Scot Érigène (LE GOFF 2000: 87) que os organiza em três tríades celestes, desde um nível mais elevado, mais próximo da divindade (Serafins, Querubins e Tronos), até a um nível mais próximo do mundo terreno, onde se encontram os Principados, Arcanjos e Anjos⁸, entre estes, os anjos músicos.

O termo anjo, do grego *Aggelos* e do latim *Angelus*, corresponde, pois, a mensageiro; em hebraico, refere-se a uma entidade totalmente espiritual (LEMAÎTRE 1999: 34), mas que, na arte, é representada sob a forma humana, de acordo com uma ideia que Vicente de Burgos fixa na sua obra. A sua aparência é sempre jovem, característica sublinhada no tratado de Guillaume Durand, *Rationale divinatorum officiorum*: «representam-se sempre na flor da idade e na

⁵ Impressa em Toulouse, por Henricus Mayer, em 18 Setembro de 1494.

⁶ Francesc Eiximenis (1516), *La natura angélica*, Burgos: Fadrique de Basileia.

⁷ Vicente de Burgos, *De Proprietatibus rerum* (*De las propiedades de las cosas*; trad. espanhola) 1494, f.8.

⁸ Denys l'Aréopagite, 1970: cap. VII-IX



juventude, pois nunca envelhecem»⁹. No capítulo V *De Proprietatibus rerum* refere o motivo pelo qual são comparados com coisas naturais.

São isso mesmo os anjos às naturais coisas comparados para melhor explicar as suas maravilhosas obras, obscuras para nós. Dizíamos que são como o vento, porque a toda a coisa que devem fazer voam como o vento e muito ligeiramente se transportam. (ff. 8v-9)

Parece-nos clara esta ideia de materialização de conceitos e entidades puramente abstractas, para que possam ser entendidas pelos receptores. A sua acção visa a intermediação entre os Homens e Deus, entre a esfera divina e terrena, sendo a sua representação uma alusão à presença divina¹⁰.

Em regra, as representações de anjos músicos não surgem de forma isolada, mas associados a determinados temas, sobretudo marianos, como a *Natividade*, a *Coroação da Virgem*, a *Assunção*, a *Virgem com o Menino* e outros, quase sempre em grupos, mais ou menos numerosos, e com um repertório instrumental bastante diversificado. Alguns portais do Românico e do Gótico apresentam, conforme o programa geral do mesmo, também grupos numerosos de esculturas de anjos músicos com instrumentos diversos. Neste suporte, temos entre nós três exemplos: o portal sul do mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, o portal oeste do mosteiro da Batalha e o portal da igreja matriz de Viana do Castelo; este último apresenta também um programa iconográfico

⁹ Guillaume Durand de Mende, *Rationale divinatorum officiorum*, Moguncia, 1459.

¹⁰ No contexto da religião Cristã os anjos são mencionados, como vimos, quer no Antigo quer no Novo Testamento, e presentes na iconografia desde os primeiros séculos. Nas representações mais antigas não apresentavam as asas com que nos habituámos a identificá-los, mas sim uma auréola em torno da cabeça; como seres alados, a sua representação teve o seu início no século IV, na absida da igreja de S. Prudência, em Roma e, desde aí, permaneceu. É interessante sublinhar que a crença de mensageiros divinos deste género é comum às civilizações da bacia Mediterrânica como a Suméria, Egípcia, Babilónica, ou Grega e Romana.



constituído por anjos, mas a temática é bastante diferente, embora ali figurem quatro anjos músicos¹¹. De salientar ainda o janelão da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães, que, embora bastante degradado, testemunha um vasto e ambicioso projecto, no que diz respeito a este universo iconográfico.

Os anjos músicos de Santa Maria de Belém

No monumental portal sul do mosteiro de Santa Maria de Belém, terminado em finais do ano de 1518 (DIAS 1993: 23), regista-se a presença de anjos músicos em duas localizações distintas: uma em torno da figura da Virgem com o Menino, em frente ao janelão, e outra na primeira arquivolta do intradorso do arco da porta, como que formando um firmamento celeste, evocação da harmonia cósmica a que os fiéis são convidados a aceder, ao entrarem no templo.

Porque associados à arquitectura de um espaço de culto, parece-nos pertinente referir a dimensão simbólica do próprio templo cristão, prefiguração da *Jerusalém Celeste*¹², de acordo com Honorius de Autun (1080 - c.1151). Na obra *De gemma animae, Lib. I*, obra do primeiro terço do século XII, Honorius apresenta a sua teoria em que concede à própria arquitectura dos templos cristãos um estatuto divinizado, como um pequeno universo onde se manifesta a presença de Deus e onde o crente pode procurar captar a harmonia superior, que rege todo o Universo. Nesse texto, o autor reflecte sobre o significado simbólico que cada uma das partes assume na construção de um todo como

¹¹ Sobre este portal ver SOUSA 2011: 335- 338.

¹² *Templum autem quod populus in patria cum pace possidebat, praefert templum gloriae de vivis lapidibus in coelesti Hierusalem constructum, in quo Ecclesia perenni pace exsultat. Hoc enim in duo dividitur; quia templum supernae curiae in angelorum et hominum differentia discernitur. In quo altare aureum est Christus gloria sanctorum. In hoc templo omnes electi sacerdotes et cantatores erunt; ipsi et vasa pretiosa in camino tribulationis examinata, ut sol fulgebunt veste salutis, et indumento justitiae splendent* (*De gemma animae*, P.L., vol. 172, cap. CXXV).



«entidade» complexa e significativa, da qual fazem parte variadas representações figuradas.

Espaço ritual que é, assumidamente, o local de culto convoca os diversos elementos que lhe podem conferir esse estatuto: elementos iconográficos, ornamentais, acústicos, olfactivos e outros que, de acordo com o sentido por Bruno Astensis (c.1047-1143), bispo de Segni e abade de Montecassino:

Quando vero spei ornamentum manifestatur, tunc tota in contemplationem erigitur, et a terrenis ad coelestia sublimatur, ut, quamvis corpore in mundo sit, confidenter dicere audeat: «Nostra conversatio in coelis est (Philip. III, 20)»¹³

Espaço eclesial e dinâmico, a localização das representações figuradas contribuem para o seu entendimento ao mesmo tempo que a *imagem-lugar*, como a designa Jérôme Baschet, estrutura o próprio espaço (BASCHET 2008: 67).

Santa Maria de Belém com o Menino e anjos músicos

Sobre o grande empreendimento que consistiu o Mosteiro de Santa Maria de Belém, conhecido como Mosteiro dos Jerónimos, e da vontade do rei ali se tumular, dá-nos conta Damião de Góis, na primeira parte da Crónica de D. Manuel, como o testemunha uma passagem do texto: «A terceira causa foi pera no mesmo mosteiro faer jazigo, & sepultura da sua real pessoa, & da rainha dõna Maria sua molher, & filhos, posto que naquelle tempo ainda não tevesse nenhum» (GÓIS 1949: 125); o cronista adianta ainda alguma informação acerca dos portais da dita igreja, nomeadamente sobre um pormenor iconográfico:

¹³ *Sententiarum libro secundus de ornamentis ecclesiae*, in Migne, PL, vol. 165, col.941; Jérôme Baschet refere a passagem citada e tradu-la resumidamente como: «toda a Igreja se eleva num estado de contemplação e se ergue do mundo terrestre para o reino Celeste» cf. BASCHET 2008: 68.



«Ha igreja deste mosteiro tem duas portas das quaes ha da travessa, que esta contra ha praia, he ha mór, & mais sumptuosa, na qual mãdou poer em pe, na columna do meo da porta, ha imagem do Infante Dom Henrique primeiro autor destas navegações, talhada de vulto, em pedra, armado, com cota darmas, & ha espada nua na mão, alevantada pera riba, do qual modo se afegurã todollos Reis, & Principes que em pessoa se acharã em feitos de guerra, & nelles forão vencedores» (GÓIS 1949: 125).

A porta que impressionou Damião de Góis é, como o próprio registou, a que se encontra voltada para a praia, para sul, de facto um projecto bastante complexo do ponto de vista construtivo e iconográfico¹⁴. No universo que nos propomos estudar, a iconografia musical, este portal apresenta, em duas localizações distintas, um total de catorze anjos músicos. O primeiro grupo de anjos, seis, encontra-se associado ao tema de maior destaque no conjunto: A Virgem com o Menino e Anjos músicos (fig. 1), que surge em frente e em torno do janelão que se encontra em localização central, relativamente ao extraordinário conjunto.

Tratando-se de um templo dedicado à Virgem, este núcleo, formado pela figura de Maria rodeada de anjos músicos, embora integrado no vastíssimo programa iconográfico do portal, assume particular significado. A figura principal, Maria, representada em vulto, surge destacada em frente ao janelão, ocupando o centro geométrico de todo o portal. Os anjos surgem em volta da figura de Nossa Senhora, como elementos da Sua corte celestial, mostrando-se ao observador, como os portadores da harmonia dos céus¹⁵.

¹⁴ A monumentalidade deste portal contou com o contributo de um grupo significativo de artistas pertencentes à companhia de João de Castilho, que ali trabalharam por volta de 1517/19, sendo o desenho principal daquele mestre, segundo Pedro Dias (2002: 35). Não faremos aqui uma leitura global do portal, em termos iconográficos, pois não se enquadra nos nossos objectivos e esta já foi já realizada por Pedro Dias cf. DIAS 1993.

¹⁵ Relativamente à simbologia da Virgem, neste contexto, assim como das restantes personagens que se dispõem em seu redor, remetemos para o referido estudo de Pedro Dias; cf. DIAS 1993.



Fig.1 - A *Virgem com o Menino e anjos músicos*. Portal sul da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém

É interessante a disposição deste conjunto de seis anjos e a simbologia dos instrumentos que foram escolhidos para ali figurarem. Assim, na localização superior e no interior do arco da janela, inseridos em nichos com mísula e baldaquino, surgem os dois anjos com trombetas, símbolos de poder, como acontece noutros contextos ou temáticas, nomeadamente de carácter escatológico.

Mensageiros divinos, por isso aparecem no alto, em lugar de destaque e, simbolicamente, num registo superior, tal como noutras obras coevas, como a Custódia de Belém, por exemplo, conferem e contribuem para a construção de uma imagem de majestade e domínio (fig. 1A e 1B). Os instrumentos representados são muito simples: tubo recto, sem orifícios para digitação, ligeiramente cónico, apresentando um bocal onde o instrumentista apoia os lábios. A imagem pretendida é, inequivocamente, a de dois aerofones tipo trombetas, como as que é comum encontrarem-se nos temas apocalípticos.



Fig. 1A e 1B). - Pormenor dos anjos músicos com trombetas.



Num plano inferior, mas ainda no interior da moldura da janela, a ladear a figura da Virgem, outras duas personagens da corte celestial: dois anjos músicos com harpas (fig. 1C e 1D). Instrumento de corte, a harpa é ao mesmo tempo o mais significativo símbolo de harmonia celestial, figuração de um conceito Antigo de Música retomado pelo pensamento medieval, tal como o acolhe, por exemplo, a figura de David em distintos temas. Os dois cordofones aqui presentes estão representados com pouco rigor organológico, sendo, no entanto, suficientes os elementos que os identificam sobretudo o formato triangular que lhes é comum.



Fig. 1C e 1D – Pormenor dos anjos músicos com harpas.

Por fim, numa localização mais exterior, relativamente às anteriores, a citação de instrumentos da época, referentes da música instrumental tardo-medieval e renascentista: uma viola de arco (?) e um cordofone de mão (fig. 1E e 1F). Não são fixados pormenores que permitam a sua identificação com mais segurança; no caso da viola de arco, pode observar-se, precisamente, o arco com que o anjo a executa, assim como a posição em que se encontra; parte do braço, no entanto, apresenta uma configuração curiosa, diríamos mesmo errada, pois forma um ângulo quase recto com a caixa harmónica e com outra parte do mesmo braço. Poderemos pensar numa dificuldade ou constrangimento técnico, relativamente



ao material esculpido. O cordofone de mão também apresenta uma feitura muito simplificada. A caixa harmónica é rectangular, forma invulgar em instrumentos deste tipo, não se identificando o número de cordas ou abertura no tampo superior. São visíveis cravelhas inseridas lateralmente.



Fig. 1E e 1F - anjos músicos com viola de arco e cordofone de mão (?).

Apesar de se tratarem sempre de anjos músicos, a diferenciação instrumental sugere ter havido uma deliberada intenção de hierarquizar os elementos musicais referidos. As trombetas como símbolos de poder, instrumentos divinos, prescritos a Moisés (Nm 10, 1-10), surgem no registo mais elevado, as harpas e restantes cordofones, convocados como forma de expressão de louvor e meio de visualizar um universo musical teórico, a perfeita harmonia do mundo celestial, segundo o conceito de «música das esferas», surgem em registos mais próximos do terreno. Nos três pares de anjos, as representações dos instrumentos não seguem modelos rigorosos, como vimos, figurando apenas os elementos necessários para que se identifiquem, inequivocamente, como instrumentos de determinada tipologia.



Os anjos músicos do portal dos Jerónimos

Eu sou a porta. Se alguém entrar por mim
estará salvo (Jo 10, 9)

No segundo grupo de anjos músicos, sobre a porta de entrada, no intradorso do arco da porta, encontra-se um grupo mais numeroso e com uma variedade organológica mais rica. Segundo uma orientação da esquerda para a direita, os anjos tocam respectivamente¹⁶: 1- sarronca (?); 2- trompete; 3 - harpa; 4 - rebec; 5 - alaúde (figura central); 7 - trombeta; 8 - sanfona e 9 - aerofone (?).

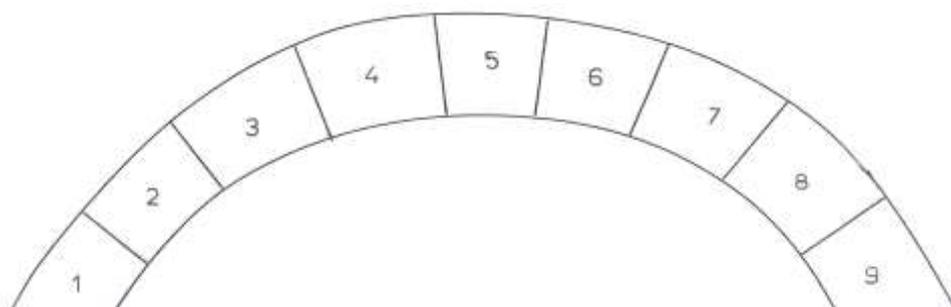


Fig. 2 - Distribuição dos anjos músicos no portal sul dos Jerónimos

A identificação de alguns dos instrumentos é problemática, devido à ausência de elementos organológicos e formais suficientes, pois a qualidade da escultura, no que diz respeito a estas figuras, revela um tratamento plástico pouco cuidado. O primeiro caso surge logo no anjo que se encontra à esquerda, no arranque do arco (fig. 2, n.º1)¹⁷. A figura apenas se encontra representada a meio-corpo e, como tal, o instrumento também é apenas parcialmente representado. Pelos elementos disponíveis parece tratar-se de um uma espécie de vaso onde se insere uma vareta que o anjo segura, ou fricciona, com a mão

¹⁶ A numeração é referente ao esquema apresentado, para melhor visualização da distribuição dos anjos músicos. Na aduela a que atribuímos o número 6, não se encontra um anjo músico mas uma figura fantasiosa, decerto resultado de substituição posterior.

¹⁷ Nesta descrição seguimos a ordem numérica que inscrevemos na fig. 2 para identificação dos anjos músicos.

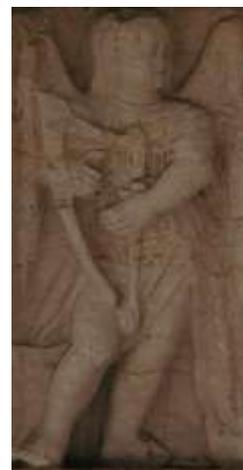
direita; não se regista qualquer indício que aponte para um instrumento de cordas e o modo como o anjo segura a vareta não parece ser para percutir o instrumento, pelo que também não deverá tratar-se de um membranofone; assim, apesar de persistirem bastantes dúvidas, a nossa proposta é que se trata de uma sarronca, ou ronca, um membranofone de fricção, bastante popular em algumas regiões de Portugal e usado sobretudo durante o ciclo do Natal (OLIVEIRA 2000: 286). Regista-se ainda a presença de outro instrumento popular neste conjunto, a sanfona¹⁸, como referido atrás (fig. 2, n.º 8). Este cordofone friccionado gozou, é certo, de prestígio durante alguns séculos, sendo usada nos meios aristocratas, pelo menos até ao século XIII, conforme podemos testemunhar, por exemplo, numa das iluminuras das Cantigas de Santa Maria, de Afonso X (Escorial, Codex E, iluminura da cantiga 160), mas a partir do século XIV surge mais frequentemente relacionado a contextos populares, muitas vezes associado a mendigos e cegos (OLIVEIRA 2000: 215).



1 - anjo com sarronca (?)



2 - Anjo com trompete



3 - Anjo com harpa

¹⁸ Na mesma família do *organistrum*, um instrumento de maiores dimensões, que exigia dois executantes, como se pode testemunhar, por exemplo, no Pórtico de Glória de Santiago de Compostela, este foi um instrumento de uso monástico já no século X, sendo gradualmente substituído pelo órgão no século XIII, cf. SACHS, 2003: 317-318.



Os restantes instrumentos são recorrentemente associados aos anjos, como referentes do conceito de harmonia ou símbolos de poder, como no caso das trombetas. Uma delas apresenta uma configuração fantasiosa (fig. 2, n.º 7), mas que não deixa de ser reconhecida como um instrumento desta tipologia, talvez a procura de evocar instrumentos antigos ou simplesmente para conferir variedade total, uma vez que todos são distintos. O segundo anjo toca uma trompete (fig. 2, n.º 2) segundo um modelo que se terá fixado nas primeiras décadas do século XV, no qual o tubo se encontra já enrolado como nos instrumentos modernos deste tipo (SACHS 2003: 385), conforme no-lo apresenta já um tratado de Sebastian Virdung de 1511¹⁹.



4 Anjo com rebec



5 - Anjo com alaúde



7 - Anjo com trombeta

¹⁹ *Musica getutscht und angezogen*, Basel.



8 - Anjo com sanfona



9 - Anjo com aerofone (?)

A localização é um dos aspectos que se revelam fundamentais para a leitura iconográfica deste conjunto; aqui, no local de entrada e passagem dos fiéis em direcção ao interior do templo, lugar de grande simbolismo, imagem, à dimensão terrena, do macrocosmos onde habita Deus²⁰. Lembramos as palavras que se proferem aquando da sagração de uma igreja: «*Hic domus Dei est et porta caeli...*» (Gn 28, 17)²¹, as palavras de Jacob em Bethel, após despertar do seu sonho, no qual havia visto uma escada que subia até Deus, no céu, pela qual desciam e subiam anjos. Assim, o percurso para o seu interior é também uma caminhada simbólica, uma via de acesso, «porta» para o encontro com a divindade (CONNOLLY 1993: 52).

A entrada é ao mesmo tempo um local de chegada e uma primeira etapa na contemplação da obra divina, uma representação destinada a maravilhar o observador, a provocar um certo êxtase, ao confrontar o esplendor da obra construída, ao mesmo tempo que convida a entrar num local muito especial, indo ao encontro de Deus. Sobre a porta, diz-nos Honorius Augustodunensis,

²⁰ Conforme sublinhado de Esteban Lorente (2002: 177)

²¹ “*Aqui é a casa de Deus, aqui é a porta do céu*”.



que impede a passagem, ou oferece-se aberta. É um obstáculo aos inimigos, oferecendo-se aberta aos que acolhem Cristo²².

Fazendo parte de um discurso mais amplo, as representações de anjos músicos a tocarem os seus instrumentos, conferem uma dimensão sonora, ainda que inaudível, a este vasto cenário de pedra, celebração gloriosa da entrada no templo, uma elaboração ideológica que concebe esta «Entrada Triunfal» como sinal de vitória do reino celeste sobre os poderes do mundo (SPATZ, 2005: 303), sublinhando assim o significado simbólico-teológico de todo aquele espaço. Ao passar pelo pórtico de uma igreja, ao integrar o coro celeste dos anjos ou anciãos com os seus instrumentos, para o fiel representava a passagem da música triste, da tristeza da alma, para o mundo da alegria divina; da canção da confusa Babilónia para a de Jerusalém Celeste (CONNOLLY 1993: 77). É de sublinhar a localização central do anjo que toca alaúde. Além do cordofone se poder instituir como um referente de harmonia, a sua posição central, funcionando como eixo de simetria relativamente aos restantes, pode ser entendida como um factor de equilíbrio e ordem.

²² *De gemma animae*, Lib. I, cap. CXXXVIII.



BIBLIOGRAFIA e FONTES

BASCHET Jérôme (2008) - *L'Iconographie médiévale*. Paris : Éditions Gallimard.

CONNOLLY, Thomas (1993) - «Entrando por la alegría del Señor: simbolismo musical en los pórticos de las iglesias», in *Los Instrumentos del Pórtico de la Gloria*, 2 vols., coord. de José Lopez-Calo, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de La Maza Conde de Fenosa, p.51-77.

Denys L'Aréopagite (1970) - *La Hiérarchie Céleste*. Introdução de René Roques. Paris: Les Éditions du Cerf.

DIAS, Pedro (1993) - *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*. Coimbra: Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

- IDEM - (2002) - «A influência da escultura nórdica na escultura portuguesa da Época Manuelina», in *Da Flandres e do Oriente, escultura importada. Coleção Miguel Pinto*, Catálogo, coord. de Alexandra Curvelo, M.^a Antónia P. Matos e M.^a João V. Carvalho, Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Instituto Português de Museus, p. 22-39.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston, PASTOUREAU, Michel (1994) - *La Bible et les Saints – Guide Iconographique*. Paris: Flammarion.

ESTEBAN LORENTE, Juan F. (2002) - *Tratado de Iconografía*. Madrid: ISTMO.

Francesc Eiximenis, *La natura angélica*, Burgos: Fadrique de Basileia, 1516.

GÓIS, Damião de (1949) - *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*. Parte I. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis.



Guillaume Durand de Mende, *Rationale divinatorum officiorum*, Moguncia, 1459.

LE GOFF, Jacques (2000) - *Un Moyen Âge en Images*. Paris: Éditions Hazan.

LEMAÎTRE, Nicole, et alii (1999) - *Dicionário cultural do Cristianismo*. trad. José David Antunes. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de (2000) - *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia.

SACHS, Curt (2003) - *Storia degli Strumenti Musicali*. Milão: Mondadori Editore.

SANTOS OTERO, Aurelio (1984) - «Libro de los secretos de Henoc (esl)», in *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. IV, dir. Alejandro Diez Macho, Madrid: Ediciones Cristandad, p.147-202.

Sebastian Virdung, *Musica getutscht und angezogen*. Basel, 1511.

SOUSA, Luís (2011) - *Speculum Musicae - Iconografia Musical na Arte do final da Idade Média em Portugal*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte Medieval (policopiado). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas /NOVA.

SPATZ, Nancy (2005) - «Church porches and the Liturgy in Twelfth-century Rome», in *The Liturgy of the Medieval Church*, Edited by Thomas J. Heffernan and E. Ann Matter Kalamazoo, Michigan: Western Michigan University, p. 295-331.

TARR, Edward (1977) - *La trompette. Son histoire de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Editions Payot Lausanne.

Vicente de Burgos, *De Proprietatibus rerum (De las propiedades de las cosas*; trad. espanhola). Toulouse: Henricus Mayer, 18 Setembro de 1494.



Imagens de música na pintura Quinhentista portuguesa e luso-flamenga: a oficina hieronimita de Évora

SÓNIA DUARTE

CESEM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA
Conservatório de Música da Jobra, Aveiro

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

1. A oficina de pintura quinhentista hieronimita de Évora

A quatro quilómetros de Évora, na aba duma lomba de terreno, eleva-se o convento hieronimita do Espinheiro. À sua roda estende-se a campia verdejante e na sua frente recorta-se no céu a silhueta esbelta da cidade, por vezes iluminada pelos clarões cor de opala dos deslumbrantes poentes alentejanos¹.

¹ João Couto, *A pintura flamenga em Évora no século XVI: variedade de estilos e de técnicas na obra atribuída a Frei Carlos*. Conferência no Salão Nobre da Câmara Municipal de Évora no dia 3 de Janeiro de 1943; Virgílio Correia (1928), em *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, pp. 97-98, refere que a profissão de Frei Carlos está assinalada com a data de 12 de Abril de 1517 e a actividade documentada até 1539.



Fig. 1 - Convento de Espinheiro, Évora, Portugal. (fot. de Sónia Duarte, 2011).

Évora é, na primeira metade do século XVI, a segunda cidade do Reino, por onde a corte faz largas estadias. Aqui trabalha o luso-flamengo hieronimita Frei Carlos; o castelhano Mateus d'Aranda, mestre capela da Sé, compositor e autor de livros de música teórica impressos em Lisboa pelo francês German Galharde; o teórico e músico Gonçalo de Baena autor d' *Arte para tanger*, datado de 1540 e dedicado a João III; ou o português Pedro Escobar (Pêro do Porto), mestre capela, cantor e compositor que viveu em Évora, onde teve casa, «*pessoa de feitio difícil, indisciplinado por natureza*» (ALEGRIA 1985). É também aqui que trabalham os hieronimitas, no Convento do Espinheiro, num ambiente anónimo, gremial e, não raro, em trabalho de parceria entre oficinas (SERRÃO 1983). Trabalham para o Rei e Rainha, para a cidade/município, Sé, igrejas, capelas, bispos, marqueses ou duques. Vejamos.



1.1 Os ambientes de Quinhentos em Portugal

Das primeiras décadas do século XVI, período correspondente ao reinado d'O Venturoso (1495-1521), tradicionalmente designado por «boa época» e um dos capítulos mais brilhantes da história da arte em Portugal, quer pela quantidade, quer pela qualidade, são várias as fontes primárias que integram o *corpus* de pintura a óleo com iconografia musical².

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

A análise multidisciplinar da documentação tem revelado o uso da pintura como iconologia do poder do comitente que agrupamos em três núcleos:

- Figuras da corte tais como D. Manuel I ou a rainha D. Leonor, viúva de D. João II, ou a rainha D. Maria, segunda mulher de D. Manuel, figuras estas que se fazem retratar ou tornar visíveis os seus atributos e símbolos;
- A nobreza abastada (ligada à corte) que se faz retratar como doadora em algumas pinturas, pinturas estas que encomenda para adornar os seus oratórios e capelas privadas, ou para as oferecer a conventos locais e igrejas sob a sua alçada;

² Ver, entre outros trabalhos, Sónia Duarte (2011), e «Não desapareceu e está em sítio digno: a extinção das ordens religiosas e a redescoberta da tábua quinhentista atribuída a Gregório Lopes, outrora no convento de Santo António da Piedade», in Actas do Colóquio *O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a Atualidade*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal (no prelo).

- O alto clero (geralmente nobreza abastada ligada à corte) representado em figuras como D. João Camelo Madureira (Bispo de Lamego), D. Fernando Gonçalves de Miranda (Bispo de Viseu) ou D. Afonso Portugal (Bispo de Évora), que mandam renovar os espaços de culto com pintura didáctica concordante com a *devotio moderna*³.

Importa sublinhar que é também em redor destes comitentes que se localiza o centro nevrálgico da polifonia musical em Portugal. A título de exemplo, vide o importante caso de Évora (ALEGRIA 1997) ou Santa Cruz de Coimbra, com avultados rendimentos.

A análise de fontes documentais tem levado a concluir que, apesar da condição de *creados*, os artistas músicos e pintores beneficiavam, por parte dos comitentes, de grandes partidos e que D. Manuel I lhes garantia ordenados, com os quais se mantinham honradamente, e outras mercês. Tais condições podem ter 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»). D. Leonor dispunha igualmente de afamados músicos, tais como Diogo Gonçalves e Fernão Rodrigues (VITERBO 1907), e faz-se retratar como doadora no *Panorama de Jerusalém*, tábua oferecida pelo imperador Maximiliano I e que faz parte da colecção do Museu Nacional do Azulejo; ou o cardeal infante D. Afonso, comitente de três retábulos para Ferreirim, que teve ao seu dispor, a partir de 1521, o afamado compositor, cantor, mestre de capela Pedro Escobar. Para além disso, a música fazia parte da

³ A pintura assume um carácter didáctico, na medida em que ao contemplá-la o menos instruído podia ler nas imagens das paredes aquilo que não era capaz de ler nos livros, fazendo desta forma emergir uma *devotio moderna* que vem romper com o período anterior. O valor didáctico dado à imagem já aparece claramente nas duas cartas de Carlos Magno, datadas de 599-600, ao Bispo Sereno de Marselha, onde critica a destruição das imagens na diocese de Marselha.



educação e formação dos infantes e consortes destacando-se, por exemplo, D. Leonor, terceira consorte de D. Manuel I, filha de Filipe o Bom e de Joana a Louca e irmã de Carlos V, identificada como mulher de rara cultura que cantava e tocava alaúde e clavicórdio. No seguimento do que acabamos de escrever, convém sublinhar muito bem que para além das capelas nas Sés que exigiam um vultuoso investimento, alguns destes bispos mais abastados (Lamego, Évora, Viseu...) dispunham de capelas privadas bem organizadas e apetrechadas de mestres afamados, moços de coro, adultos cantores e organistas contratados e financiados, que se constituíam como autênticas escolas de música separadas das Sés (conhecendo-se, no entanto, a mobilidade de alguns músicos) (FERREIRA 2009).

Estes novos ritmos entre Portugal e o mundo externo que temos vindo sumariamente a enunciar seriam propícios, claro está, à comercialização de produtos insulares, como o «ouro branco», escravos, marfim e especiarias do Oriente (a partir de 1494), sendo de salientar o decisivo papel das feitorias, primeiro em Bruges e depois em Antuérpia que, como tal, impulsionaria abastados comerciantes a adquirir obras de arte. Outro benefício seria, por cá, a presença e estadia prolongada de flamengos e outros estrangeiros, alguns dos mais activos pintores e músicos à época e, por lá, a presença de portugueses, em aprendizagem, por infortúnio pouco documentados. No caso da pintura, evidenciou-se por cá «o melhor pintor que havia no seu tempo» (VITERBO 1903-11), Francisco Henriques, logo seguido de outros documentados como Frei Carlos ou o ignoto Mestre da Lourinhã, panorama confirmado pela célebre frase do bispo de Viseu (1505-1519), D. Fernando Gonçalves de Miranda, em 1500, «da Flandres se faria melhor e mais barato» (VITERBO 1903-11). E, no campo da música, podíamos salientar que esta euforia na renovação do panorama musical iria igualmente verificar-se na importação de tangedores e cantores e

no investimento feito nas capelas privadas e na própria Capela Real, tida como uma das melhores da Europa.

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

E se no reinado de D. Manuel a arte é utilizada como meio de propaganda política através da exuberância representada, não ficará nada atrás, apesar das rupturas com o período anterior, o brilho na arte no reinado d' *O Piedoso* (1521-57) a quem *El Maestro* de Luís Milán, o primeiro livro conhecido para havia de ser dedicado e sabendo-se que tinha ao seu dispor vários pintores e músicos estrangeiros como o organista alemão João de Bergomão, Gonçalo de Baena ou Hernando de Jaén.

Desconhecemos muitos dos pormenores acerca da formação dos pintores de óleo, mas a documentação – directa e indirectamente –, evidencia as relações destes «servis mecânicos» com os literatos cortesãos, seus comitentes e testemunhas. Mas se as relações de trabalho eram próximas, as origens, a educação e formação parecem estar muito distantes. As possibilidades de alguns destes pintores haverem adquirido conhecimentos musicais parecem-nos remotas, face à sua condição de «mecânico» que se opunha às artes liberais ensinadas nas Universidades organizadas em sistemas do *Trivium* e do *Quadrivium*, cuja cátedra de teoria e prática musical havia sido criada em 1323. Ainda por cima, se atentarmos que os próprios clérigos, nos séculos XV e XVI, tinham ao dispor uma formação que, em termos musicais práticos, deixava muito a desejar, sendo muito poucas as fontes que sobreviveram à voragem do



tempo revelando «a quase absoluta inexistência de manuscritos contendo tratados musicais [baseados em Boécio], antes de 1500, parece indicativa de generalizada anemia teórica e deixa adivinhar o grande peso da oralidade no ensino» (FERREIRA 2009: 55-56).

No seguimento desta questão há uma outra que interessa evidenciar. Trata-se do facto de muitos destes *creados* se dedicarem a várias tarefas em simultâneo, sendo de acreditar que muitos pudessem ter conhecimentos interdisciplinares, para além do célebre caso de Damião de Góis, humanista, historiador, compositor de pelo menos três motetes, que tangia cistro e instrumentos de tecla. E esta evidência está patente quer no campo da música, quer no campo da pintura. Salientemos um dos casos mais importantes e documentados no tempo de D. Manuel I, o caso de Jorge Afonso, que está documentado como pintor de retábulos a óleo (que incluem alguns bons exemplos de iconografia musical), dourador e estofador de imaginária, ou o de Francisco Henriques, pintor a óleo e pintor de vitrais e, já no tempo de D. João III, o caso de Cristóvão de Figueiredo, que era vedor, examinador, debuxador de quadros e tapeçaria. Se, por um lado, estes três exemplos vêm revelar a polivalência dos *creados*, por outro, revelam a inserção destes Mestres num ambiente de trabalho corporativo, de parcerias entre artistas, não poucas vezes entre oficinas, e que só viria a ser revisto no tempo de D. Sebastião (SERRÃO 1983).

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

quer de índole profana, quer religiosa, e que integravam os momentos de representação).

Neste ambiente oficial, a historiografia da arte tem revelado o uso de fontes como gravura importada utilizada pelas oficinas e seus clientes, nomeadamente, gravuras de Albrecht Dürer (algumas oferecidas por ele mesmo a João Brandão e a Rui Fernandes de Almada), de Marcoantonio Raimondi, incunábulo ilustrado como o *Tratado de Confissom* de autor desconhecido, livros, tratadística de música e de perspectiva, estampas avulsas de Martin Schongauer, L. van Leyden, I. A. de Zwolle, entre outros, usados na íntegra como molde mas predominando o seu uso como elemento de citação. No campo da música há notícias deste intercâmbio cultural a partir da circulação em Portugal de composições religiosas de origem espanhola e franco-flamenga para além das portuguesas, nomeadamente, da *Ars novamente inventada pera aprender a tanger* de Gonzalo Baena, impressa em 1540, com obras de ilustres como Ockeghem, Obrecht, Agricola, Josquin des Près, Escobar ou Anchieta.

Para rematar deixemos alguns exemplos de modelos e moldes usados pelas oficinas de pintura já identificados pela historiografia da arte, devendo, para tal, citar-se o trabalho de Manuel Batoréo (2005) relativo à tábua *Apresentação da Virgem no Templo* (Museu Municipal Leonel Trindade) e a ligação à gravura homónima de Israel van Meckenem; ou a presença de *poncif* no painel *Virgem da Glória* no Museu de Évora, descoberto em recentes trabalhos multidisciplinares, orientados por Joaquim Oliveira Caetano (1996); ou nos estudos de Dalila Rodrigues (2000), na obra que D. Miguel da Silva - com dedicatória no *Il Libro del Cortegiano* - encomendou a Vasco Fernandes, *Cristo em casa de Marta*, pintado para o Paço Episcopal de Fontelo, com uma citação da *Melancolia I* e *Filho Pródigo*, ambas de Dürer. Nós próprios acabaríamos por



encontrar citações de instrumentos musicais dos gravados de Dürer, nomeadamente, na gaita-de-foles representada na *Natividade*, atribuída a Frei Carlos (como adiante explanaremos).

1.2 «Frey Carlos... framengo»: nota biográfica

Mandou tãobem o mesmo Rey fazer seo retábulo à Capella Mor, e colaterais, com pinturas do insigne Fr. Carlos, Monge professor deste Mosteyro... (COUTO, 1943: 7).

Frade hieronimita que chegou a Portugal em data incerta, havendo possibilidade de ter vindo na viagem de regresso do pintor régio Francisco Henriques⁴ da Flandres, incumbido que esteve, em 1512, de comprar materiais e contratar sete ou oito colaboradores. No *Livro de Profissões* do Convento de Santa Maria do Espinheiro, nas imediações de Évora, aparece documentada, em 1517, a sua profissão sendo referido como «*frey Carlos de Lisboa framengo*». Trabalhou para o próprio convento, criando e encabeçando uma oficina de produção monástica, e para outras casas religiosas da mesma Ordem, nomeadamente, em Guimarães e Alenquer. A historiografia da arte compara-o a flamengos como Fra Angelico, Quentin Metsys, Hans Memling, Jan Provost ou Gerard David e, recorrentemente, apontam o seu isolamento no mosteiro transtagano como decisor do apego à tradição medieval, alheando-se às influências italianas. Estão-lhe atribuídas *circa* de quarenta tábuas, três delas integrando o *corpus* de pintura com iconografia musical, nomeadamente, uma *Anunciação* e uma *Assunção*, do mesmo retábulo apeado e desmembrado (ambas

⁴ Francisco Henriques, pintor activo entre 1500-1508/09-1518, ano este em que morre de peste, durante a empreitada para o Limoeiro, onde funcionava o Tribunal da Relação de Lisboa. Nome aporuguesado do pintor régio de D. Manuel, flamengo radicado em Portugal e com oficina em Lisboa, designado, conforme nora de Sousa Viterbo «O Melhor oficial de pintura que naqueles tempos havia neste reino» (VITERBO 1903-1911).

no Museu Nacional de Arte Antiga) e uma *Natividade* que se expõe no Museu Évora, provavelmente do mesmo conjunto. Atribui-se, ainda, uma pintura de pequeno formato cujo assunto iconográfico é o *Casamento Místico de Santa Catarina* anteriormente na família O'Neil (Sintra, Portugal) tendo sido vendida em 1906 a Herbert Cook e, posteriormente, adquirida pela The National Gallery, em 1945, onde actualmente se expõe.

1.3 O *corpus* de Iconografia Musical na Pintura do hieronimita Frei Carlos

São três as pinturas com iconografia musical saídas da oficina hieronimita de Frei Carlos. A *Anunciação* está datada de 1523 e pertence à exposição permanente do Museu Nacional de Arte Antiga (Inv.º 677 Pint). Proveniente de uma pala de altar de uma das capelas laterais do Mosteiro de frades jerónimos de Santa Maria do Espinheiro, deverá ter integrado um políptico (hoje disperso) constituído, entre outros, por uma *Natividade*, *Aparição de Cristo à Virgem*,

Ascensão de Cristo e *Assunção da Virgem*⁵.



Fig. 2 – Frei Carlos, oficina do Espinheiro/Évora; *Anunciação*, 1523; óleo sobre madeira de carvalho; A. 197,5 x L. 198 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (fot. de Luís Pavão, 1990)

⁵ De acordo com proposta de Fernando António Baptista Pereira.



O painel, muito restaurado, representa o tema da *Anunciação*⁶. A Virgem, ajoelhada, diante uma estante-oratório e com um livro aberto numa passagem bíblica de Isaías (VII, 14) é subitamente interrompida pelo Anjo Gabriel, identificável pelos atributos habituais *in vestibus albis* (alva), estola e pluvial inscrevendo-se, nas fímbrias, a saudação «*Ave. Gratia plena. Dns [Dominus] tecum. [Benedicta] tu in mulieribus*» (Lc I, 28), «*Salvé, ó cheia de graça, bendita és tu entre as mulheres*») e a quem a Virgem responde «*Ecce ancilla domini fiat michi secundum verbum tuum*» (Lc I, 38), «*Eis a escrava do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra*»). O anjo segura na mão esquerda um bastão de mando e vem anunciar a Maria que Esta dará à luz o filho de Deus. Tendo em conta os estudos de Michael Baxandall sobre a condição espiritual e mental de Maria na *Anunciação*, é representada por Frei Carlos em *cogitatio*, ou seja, em expressão reflexiva (BAXANDALL, 1976: 49). Sobre a figura de Maria representa-se a pomba que evoca o Espírito Santo, a terceira pessoa da Santíssima Trindade, e a completar o espaço interior um jarro de cerâmica contendo três lírios e um pequeno painel com um episódio do Antigo Testamento, a visão de Moisés da sarça-ardente, símbolo da *inviolabile castitatis lilium* (virgindade depois da concepção) segundo S. Bernardo. No espaço exterior encontra-se um trio de anjos, dois tangendo cordofones dedilhados e um cantando a partir de uma folha da qual não restam vestígios de notação musical. O primeiro executa uma harpa, muito semelhante à harpa gótica diatónica representada no *Dodecakhordon* de Glareanus (1547) com consola curva. Instrumento de *música baixa* e timbre nasalado (MUNROW, 1976: 74), a harpa deveria ter, de acordo com a tratadística, *circa* de vinte e quatro cordas presas a cravelhas, hoje praticamente sumidas. O segundo anjo tange um alaúde, também um instrumento de *música baixa*, distinguível pelo seu timbre requintado e intimista, à época com vasto

⁶ Conforme descrição em Lc 1, 26-38 e os apócrifos *Proto Evangelho de Jacques* e *Evangelho da Natividade da Virgem*.

reportório, tanto para música religiosa, como para a de carácter profano. Associado, *par excellence*, à corte, o alaúde apresenta-se quer como solista, quer em duo, a dobrar a voz, ou em trio, como no caso; apresenta seis ordens dispostas sobre uma singular caixa-de-ressonância ovalada, em vez de periforme, como encontramos em algumas pinturas anteriores, saídas da escola aragonesa. Seja como for, os instrumentistas acompanham o anjo cantor que segura um pergaminho do qual não resta vestígio algum de notação musical na camada cromática, e que só uma análise do desenho subjacente poderá revelar mais pormenores (caso o desenho subjacente exista). Em síntese, o autor apresenta um conjunto nobre e prestigiado de *música baixa*, apropriada a um ambiente intimista de uma capela privada ou de um episódio cortesão, concordante com o tema iconográfico mariano em que se insere.

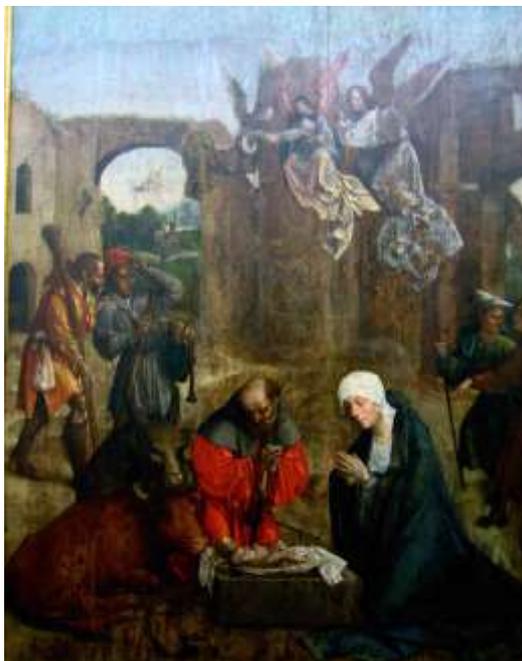


Fig. 3 - Frei Carlos, oficina do Espinheiro/Évora; *Anunciação* (pormenor de anjo harpista), 1523, óleo sobre madeira de carvalho; A. 1975 x L. 1980 cm; Lisboa, MNAA, (fot. de Sónia Duarte, 2011)



Fig. 4 - Frei Carlos, oficina do Espinheiro/Évora; *Anunciação* (pormenor de anjo alaudista), 1523, óleo sobre madeira de carvalho; A. 1975 x L. 1980 cm; Lisboa, MNAA (fot. de Sónia Duarte, 2011)

Pertença do Museu Nacional de Arte Antiga mas em depósito no Museu de Évora e, possivelmente, proveniente do mesmo retábulo, está a *Natividade* (Inv.º



ME 1525), uma pala de altar de uma das capelas laterais do Mosteiro hieronimita de Santa Maria do Espinheiro, Évora. Advertimos para o facto da tábua se apresentar muito desgastada e com ausência de camada cromática um pouco por toda a superfície.

Fig. 5 - Frei Carlos, oficina do Espinheiro/Évora; *Natividade*, circa 1525-30, óleo sobre madeira de carvalho; A. 150 x L. 117 cm; Lisboa, MNAA (em depósito no Museu de Évora), (fot. de Sónia Duarte, 2011)



Fig. 6 – Frei Carlos, oficina do Espinheiro/Évora; *Natividade* (pormenor de pegureiro com gaita-de-foles), circa 1525-30, óleo sobre madeira de carvalho; A. 150 x L. 117 cm; Lisboa, MNAA (em depósito no Museu de Évora) (fot. de Sónia Duarte, 2011)

Centrado na composição, e em primeiro plano, o Menino, deitado sobre uma manjedoura pétrea, é ladeado por S. José, pela Virgem e pelos tradicionais animais. Suspensos no ar, três anjos ostentam uma filactéria onde nenhum texto

é perceptível. Em segundo plano, aproximam-se dois grupos de pegureiros. No grupo à esquerda, um dos pegureiros traz uma gaita-de-foles, aerofone de elevado volume sonoro, que vem suspenso no corpo. Apesar do enorme desgaste de toda a camada cromática é perceptível da morfologia do instrumento o assoprete, a ponteira, dois bordões e o curioso fole com pêlo de animal (?), a avaliar pela cor branca e esverdeada que lhe foi empregue, invulgar quando comparado com os materiais descritos na tratadística, literatura e iconografia coevas que indicam que seria de pele de suíno curtida, de cordeiro, ou mesmo de bexiga de animal, devendo assumir uma cor mais clara e dentro dos ocres. A posição e características do instrumento e do pegureiro remeteu-nos para várias fontes coetâneas, nomeadamente, uma gravura de *circa* 1490-1528, de Albrecht Dürer, denominada *Anjo aparece a S. Joaquim*⁷.

Também proveniente da oficina de Santa Maria do Espinheiro, propriedade do Museu Nacional de Arte Antiga, é a *Assunção* (Inv.º 82 Pint). Fazendo parte com a referida *Anunciação* e, possivelmente, *Natividade*, contém os seguintes elementos musicais: representação de canto; um livro aberto cujo conteúdo não é visível, nem mesmo com recurso a reflectografia de infra-vermelhos; um órgão positivo; três charamelas; e uma sacabuxa. Trata-se igualmente de um painel proveniente de um convento hieronimita, fundado na segunda metade do século XV pelo bispo de Évora, D. Vasco Perdigão⁸; a pintura apresenta uma divisão em dois planos: no inferior, representa-se o sepulcro vazio ladeado pelos apóstolos; no superior, a representação da Virgem assumpta, Cristo e os anjos músicos. Do lado esquerdo, representa-se, primeiramente, um anjo tocador de órgão positivo, com apenas um manual, acompanhado de um

⁷ Cf DUARTE (2011), vol. II, p.47.

⁸ Foi um dos conventos extintos em 1834, por decreto de 30 de Maio, da responsabilidade do governo de então.



foleiro. Este aerofone de pequenas dimensões possui mecanismos laterais de transporte indicando que deve ter sido copiado de um instrumento original com função litúrgica, nomeadamente, em procissões. A par deste pormenor realista há outro completamente fantasioso e que diz respeito à presença de duas filas de tubos de formato circular! O órgão positivo possui apenas um manual e um ou dois foles na parte de trás accionados por outro anjo. Logo acima representa-se um duo de anjos cantores, o primeiro marcando o *tactus*, seguindo por um livro aberto voltado para os executantes. Do lado oposto, representa-se um quarteto de sopros constituído por uma charamela tiple, duas charamelas tenores e uma sacabuxa que é bastante recorrente, quer nas fontes



iconográficas, quer nas crónicas coetâneas. Deste quarteto, salienta-se o exagero dado ao comprimento do tubo seccionado da sacabuxa rematada por uma estranha campânula. Em síntese, a citação destes instrumentos nas fontes é frequente, sendo quase sempre referido em conjuntos e associado a ambientes litúrgicos ou privados. Quis Frei Carlos representar e definir um ambiente do seu tempo em Santa Maria do Espinheiro?

Fig. 7 - Frei Carlos, oficina do Espinheiro/Évora; *Assunção*, circa 1525-30, óleo sobre madeira de carvalho; A. 150 x L. 117 cm; Lisboa, MNAA, (fot. de Sónia Duarte, 2011)



Fig. 8 - Frei Carlos, oficina do Espinheiro/Évora; *Assunção* (pormenor do órgão positivo e duo de cantores), *circa* 1525-30, óleo sobre madeira de carvalho; A. 150 x L. 117 cm; Lisboa, MNAA (fot. de Sónia Duarte, 2011).



Fig. 9 - *Assunção* (pormenor do trio de charamelas e sacabuxa), *circa* 1525-30, Frei Carlos, oficina do Espinheiro/Évora; óleo sobre madeira de carvalho; A. 150 x L. 117 cm; Lisboa, MNAA, (fot. de Sónia Duarte, 2011).

Por fim, o painel *Casamento Místico de Santa Catarina de Alexandria*, tema iconográfico que representa a união da alma de Santa Catarina com Deus. Este painel pertenceu à família O'Neil, Portugal, possivelmente a partir da segunda metade do século XVIII, tendo sido posteriormente enviado a Londres, para venda, por George O'Neil, vindo a ser comprado, em 1906, por Herbert Cook, e finalmente adquirido, em 1945, pela The National Gallery. Encontra-se exposto numa das salas deste Museu estando atribuído a uma desconhecida oficina



portuguesa («*unknown portuguese artist*»). No suporte da pintura (reverso) encontra-se escrito pela mão do Sr. Herbert Cook - a avaliar pela correspondência encontrada na Biblioteca da The National Gallery - o seguinte: «*Early Portuguese School. circa 1500. / Bought by me 1906 from The O'Neil, Lisbon, Portugal. (Sent to Christies for sale) / who had it 150 years in his family. Supposed to be by Frei Carlos. Herbert Cook.*», não restando dúvidas tratar-se de um painel que transitou de Portugal para ali. Ainda assim, nada nos comprova que o painel tenha sido comprado em Portugal ou feito cá pela mão de Frei Carlos ou por um discípulo próximo para um local de devoção particular, a avaliar pelas pequenas dimensões que apresenta. Como é sabido, a família O'Neil possuía uma colecção de obras de arte considerável, adquirida nos quatro cantos do mundo. Relativamente à composição em análise, parece-nos notória a afinidade entre esta pintura e outras do Museu Nacional de Arte Antiga atribuídas a Frei Carlos, nomeadamente, no traço, nas modelações, nas carnações e na gestualidade dos anjos músicos da *Anunciação*. Seja como for, a composição desenvolve-se a partir da cerimónia mística do casamento de Santa Catarina com o Menino, ao colo da Virgem, num *hortus conclusus*. Mais recuados estão, à esquerda, S. José e, numa tribuna, vários anjos músicos. Os aspectos musicais aparecem miniaturais numa pintura já em si de muito reduzidas dimensões. No entanto, podemos apontar para a presença de instrumentos musicais associados a vários momentos distintos, nomeadamente, à liturgia e às descrições de banquete da nobreza abastada e da realeza, acentuando-se o carácter solene do tema iconográfico representado através dos instrumentos musicais e do canto: de um lado, um trio de cantores, uma harpa e um alaúde; do lado oposto, o que parece ser uma charamela tiple, instrumentário recorrente na pintura quinhentista portuguesa e luso-flamenga de que esta oficina hieronimita veio testemunhar.



Fig. 10 - Frei Carlos (atribuído); *Casamento Místico de Santa Catarina*, circa 1520-30, óleo e têmpera sobre madeira de carvalho; A. 330 x L. 257 cm; The National Gallery, London (Inv.º NG5594). (fot. gentilmente cedida pelo Museu, 2011).



Fig. 11 - Frei Carlos (atribuído); *Casamento Místico de Santa Catarina* (pormenor da tribuna com músicos em segundo plano), circa 1520-30, óleo e têmpera sobre madeira de carvalho; A. 330 x L. 257 cm; The National Gallery, London (Inv.º NG5594). (fot. gentilmente cedida pelo Museu, 2011).



Considerações finais

Sintetizando o que foi escrito, são variadas as fontes literárias e iconográficas que poderão ter servido a oficina hieronimita de Évora e os respectivos comitentes na exigência de um programa iconográfico. Se nas fontes literárias consultadas procuramos uma terminologia de época para com maior rigor identificar, descrever e classificar os aspectos musicais, para os modelos havia que procurar analisar a arqueologia dos instrumentos musicais e as gravuras e tratadística disseminada (entre outras, *Musica Getuscht* de Sebastian Virdung, Basle, 1511; *Musica instrumentalis deudsch*, Martin Agricola, Wittenberg, 1529-45; *Musica teutsch*, Hans Gerle, Nuremberg, 1532; *El Maestro*, Luis de Milan, Valencia, 1536; *Declaración de instrumentos musicales*, Juan Bermudo, Osuna, 1550; e tratados posteriores como «De Organographia» do *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius, Wolfenbüttel, 1619; e, finalmente, *Harmonie Universelle*, Marin Mersenne, Paris, 1636). As três pinturas da oficina hieronimita que integram um *corpus* de pintura quatrocentista e quinhentista levantado e apresentado em 2012 à Universidade Nova de Lisboa (e com estas duzentas e noventa e quatro figurações musicais), revelaram-se fontes inesgotáveis de informações fidedignas, mas também fantasiosas. Quanto aos elementos musicais mais representados, as charamelas tiple e tenores, geralmente figuradas em duo, trio, quarteto ou quinteto, são os instrumentos musicais que mais se repetem. São igualmente instrumentos muito referidos nas fontes literárias em vários momentos e contextos, como aclamações, embaixadas, banquetes, bodas, fazendo-se notar a relação entre fontes primárias e fontes secundárias. Logo a seguir, o canto que se associa a anjos cantores a anunciar o nascimento do Menino, ou moços e adultos de coro a definir um espaço de culto ou a inaugurar a cerimónia para a construção de um novo espaço de culto. Estes cantores seguem muitas vezes por livros abertos ou

pergaminhos com e sem notação musical, outras vezes, a executar, em simultâneo, um cordofone de mão que acompanha o canto. Se a charamela é o aerofone mais representado e um dos que predominam nas fontes literárias coetâneas, o cordofone que aparece mais vezes na pintura de assunto religioso é o alaúde, logo seguido da harpa, largamente associado ao Rei David, como atributo. Por outro lado, os instrumentos de percussão são os menos representados, e por sinal, dos menos referidos nas fontes literárias, com a exceção do tamboril e dos atabales. Uma análise *in loco* às tábuas que vieram integrar o *corpus* permitiu-nos igualmente redescobrir obra desmemoriada, localizar paradeiros de painéis tidos como desaparecidos, clarificar paradeiros, confirmar atribuições, impossibilitar atribuições e dar conta, por infortúnio, do desaparecimento de outras pinturas em mercados, incêndios e curto-circuitos. Outras, ainda, haveriam de ser mutiladas para caberem em espaços para os quais não tinham sido originalmente concebidas, revelando uma iconoclastia maquilhada; e, outras que continuam em paradeiro desconhecido. Apesar de algumas fontes apresentarem erros na morfologia dos instrumentos musicais e na representação de figuras musicais sobre os pentagramas devido ao desenho de memória, à interpretação errada das fontes, à estilização de certos pormenores musicais (para além dos repintes), a figuração dos instrumentos musicais, dos cantores e dos instrumentistas, afigura-se, muitas vezes, real e concreta mas também natural. Face aos factos revelados pelas fontes secundárias, relativas à presença da música nas capelas privadas, nas Sés, Igrejas ou Mosteiros, festividades religiosas como procissões, parece-nos evidente que os instrumentos musicais delimitam espaços, associando-se a diferentes momentos e programas iconográficos.



BIBLIOGRAFIA

ALEGRIA, J. (1985) - *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

ALEGRIA, J. A. (1997) - *O colégio dos moços do coro da Sé de Évora*. Lisboa: FCG.

BATORÉO, M. (2005) - *Moda, Modelo, Molde. A Gravura na Pintura Portuguesa do Renascimento (ca. 1500-1540)*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

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

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

CORREIA, V. (1928) - *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra.

COUTO, J. (1943). *A pintura flamenga em Évora no século XVI: variedade de estilos e de técnicas na obra atribuída a Frei Carlos*. Conferência no Salão Nobre da Câmara Municipal de Évora no dia 3 de Janeiro de 1943. Lisboa: Império, p. 7.

COUTO, J. (1955) - *A Oficina de Frei Carlos*. Lisboa: Artis.

DUARTE, S. M. S. (2011) - *O Contributo da Iconografia Musical na Pintura Quinhentista Portuguesa, Luso-Flamenga e Flamenga em Portugal para o Reconhecimento de Práticas Musicais da Época*. Dissertação de Mestrado em Musicologia Histórica, 2 vols. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (policopiado).

DUARTE, S. M. S. (2014) - «Não desapareceu e está em sítio digno: a extinção das ordens religiosas e a redescoberta da tábua quinhentista atribuída a Gregório Lopes, outrora no convento de Santo António da Piedade», in *Actas do Colóquio O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a Atualidade*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal (no prelo).

FERREIRA, M. P. (2009) - *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*. Volumes I e II. Lisboa: Arte das Musas/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

MUNROW, D. (1976) - *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.

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

SERRÃO, V. (1983). *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

VITERBO, S. (1907) - «Os Mestres da Capella nos reinados de D. João III e D. Sebastião», in *Separata do Archivo Historico Portuguez*. Volume IV. Lisboa.

VITERBO, S. (1903-11) - *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências de Lisboa. Volume I, pp. 56-64.



Teatralità del Barocco mistico: Gli effetti della musica sul corpo in estasi¹

CRISTINA SANTARELLI

Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Torino

Resumen / Abstract: El ensayo se configura como un recorrido a través del arte sacro italiano y español del siglo XVII, en el intento de analizar por un lado la influencia ejercida por el teatro musical y la retórica contrarreformista sobre la construcción de las escenas y la gestualidad de los personajes, y por otro la función de otro tipo de música – una música abstracta, de ascendencia pitagórico-platonica, que parece colorearse de nuevos matices en las páginas de los grandes místicos contemporáneos – en la representación visual del éxtasis de los santos.

Tutta la cultura del Barocco si caratterizza per l'emergere prepotente della dimensione empirica. La messa in obsolescenza dei vecchi meccanismi di spiegazione dei fenomeni naturali e antropologici conseguente alla scoperta della materialità e della meccanicità dell'universo conferisce un valore aggiunto all'esperienza diretta, non più condizionata da apriorismi ideologici o estetici ma permeabile e aperta con curiosità al mondo circostante. Visione che non esclude tuttavia l'approccio filosofico né quello fideistico: se da un lato, infatti, l'indagine si indirizza al di fuori del soggetto, misurando la realtà nella sua estensione concreta, inscritta nello spazio e nel

¹ Importa assinalar que este estudo é a versão italiana de um trabalho publicado recentemente pela autora, em língua espanhola: "Teatralidad del Barroco místico: los efectos de la música sobre el cuerpo en éxtasis", in *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*, a cura di Rafael García Mahiques e Sergi Doménech García, Universitat de València, 2015, p. 247-264.



tempo, dall'altra, per effetto della Controriforma, riscopre il valore dell'interiorità: nel profondo del cuore, nei suoi meandri sempre più bui e sconosciuti, l'uomo ricerca le tracce di una divinità che pare avere abbandonato il Cielo e il Libro per ritrarsi nelle pieghe più intime e misteriose della coscienza.

Centro e limite di questo duplice versante dell'esperienza è il corpo. Porte di comunicazione tra esterno e interno, la pelle e i sensi sono allo stesso tempo il punto di incontro, lo strumento e il criterio di indagine. Con i sensi il corpo barocco sprofonda nel mondo intelligibile, assaporandolo nella sua densità carnosa e interrogandone il significato fuggevole e apparente; con i sensi la cultura seicentesca si immerge negli abissi dell'inconscio a percepire il sentimento e la passione in tutte le loro sfumature e ambiguità, ma anche a sperimentare i segni del divino e i modi della sua presenza. I corpi dei santi sono percorsi dall'emozione dell'estasi; i corpi dei martiri sono esibiti nella loro nudità sofferente, mentre vengono feriti, lacerati e sottoposti ai più feroci supplizi². Il linguaggio figurativo e letterario del Seicento si presta a rappresentare questa rinnovata sensibilità, accentuando gli aspetti patetici dell'esperienza del sacro ma declinandone al tempo stesso tutte le risonanze sensuali. Mentre la pittura naturalistica di Caravaggio scandaglia con crudo realismo la bellezza e la caducità dei corpi, indulgiando sulle pieghe della pelle e sul disfacimento delle carni, la pittura classicista di Guido Reni evidenzia un'attenzione quasi maniacale per la luminosità degli incarnati, la compostezza delle forme e il linguaggio silenzioso dei gesti, coniugando iconologia antica e istanze religiose.

² Tra gli studi più recenti sull'argomento segnaliamo BONANNO 2010.



L'idea di corpo che emerge dalla letteratura e dalla pittura barocca è quella di un'entità in movimento oppure colta nel momento della metamorfosi: è come se la carne fosse immersa nella realtà e da essa attraversata in entrambe le direzioni (dentro/fuori). Si attiva così un'inedita percezione del mondo in cui tutti i sensi vengono a confluire e a sovrapporsi in una sorta di sinestesia: una dimensione in cui «vicino» e «lontano» non sono più concetti reali, ma appartenengono a un luogo geometrico virtuale pur conservando la rilevanza di spazi fisici. Più precisamente, questa idea del corpo si presenta come un intreccio tra attività e passività: attività di indagine sul mondo e passività delle sensazioni. Tale connubio raggiunge il suo apice nel rapporto amoroso, anche in quello sublimato della metacultura teologica. Immagini icastiche di questo intercambio complesso tra le due sfere dell'interiorità e dell'esteriorità sono l'epidermide scoperta e indifesa con cui si fa esperienza del piacere e del dolore, ma soprattutto la ferita e lo svisceramento, temi che già possedevano una tradizione ben definita all'interno dell'immaginario precedente e che ora il Barocco svolge e varia notomizzandoli in tutte le loro implicazioni. La ferita e lo svisceramento evocano una osmosi tra le due aree, un ambito di incertezza tra umano e inumano, tra angelico e animale, la cui soglia è la sensazione intesa come passività e consunzione: l'uomo si assottiglia fino a farsi spazio mobile di attraversamento, inaugurando nuove modalità di interpretazione dell'umanesimo che caratterizzeranno a fondo l'età moderna.

Si cercano nella carne le testimonianze della Grazia: corpi che sperimentano il privilegio indicibile della *lactatio* - metafora dell'infusione *a divinis* della dottrina spirituale - ovvero la violenza dell'essere piagati e scorticati, secondo un'immagine già prefigurata nella gara musicale tra Apollo e Marsia. Corpi che l'irrompere del divino può vergare incidendo la pelle con inchiostro di sangue, come fossero pagine di un libro, o ricamare come stoffe per abbellirli e ornarli



di stigmate. Si tratta di corpi comunque resi docili dalla potenza dell'alterità e i cui effetti si riverberano sul fedele attraverso le azioni dell' «invadere», «bruciare», «ferire», «risanare». Una passività che giunge fino all'annichilimento, alla morte mistica come riassorbimento in Dio. E proprio il tema del nulla assume nel Barocco un'importanza senza precedenti: Dio sparisce dal cielo, scacciato dall'invenzione del cannocchiale e dal superamento del sistema tolemaico; sparisce dal mondo, sopraffatto dal progredire del pensiero laico e dalla nuova mentalità scientifica; sparisce dalla Bibbia, sottratta all'esegesi dei fedeli dai provvedimenti controriformisti. Si ritrae dunque nell'interiorità profonda, in quella *terra incognita* in cui non possono giungere né la coscienza, né la memoria, né la parola, e nella semioscurità di quella cripta della mente, illuminata da una luce sovranaturale, recupera tutta la potenza sensuale che la contingenza sembrava avergli rubato. Teresa d'Avila e Juan de la Cruz sono solo due punte di diamante del vasto mondo dei mistici vissuti nel Cinquecento, insieme con Filippo Neri, Ignazio di Loyola, Carlo Borromeo, Francesco di Sales, Pietro di Alcántara e Maria Maddalena dei Pazzi: la carica emotiva dei loro trascorsi influenzò decisamente il clima spirituale del tempo, poiché furono proprio queste esperienze eccezionali a conferire loro un'aura divina, a elevarli al rango di esempi da imitare insieme con le grandi figure dei mistici medievali, da Francesco d'Assisi a Caterina da Siena a Bernardo da Chiaravalle³.

In questo processo alchemico di spossessamento e alienazione, la metafora e le altre figure retoriche cessano di essere solo un mezzo per disporre efficacemente il testo sulla pagina o le immagini sulla tela e diventano una

³ Per quanto riguarda le diverse forme del misticismo del Seicento europeo, cf. DE CERTEAU 1987.



modalità di esperienza del mondo⁴. Attraverso l'elaborazione arguta e concettosa la percezione tattile, visiva, uditiva, olfattiva si confonde con il vissuto immaginario: il corpo pare liquefarsi nella realtà fattuale, allargando la sfera dell'interiorità a tutto lo spazio raggiunto dai sensi, e nel contempo si presta ad essere penetrato, trafitto e imbevuto dalle sensazioni⁵. Si inscrivono nei movimenti del corpo le emozioni, ricorda il Lomazzo nel *Trattato sull'arte della pittura*: i pittori del Seicento sono attenti a rappresentare la dinamica dei gesti per significare sentimenti e desideri, suscitando in chi osserva un loro prolungamento. L'azione dell'immagine, infatti, non si conchiude in sé, ma genera nel subconscio reazioni che si esprimono con moti di empatia. Svenuti, levitanti, impietriti o deliziati, i corpi parlano, incitano, turbano, seducono: sono ricettacolo di pensieri e affetti, natura ambivalente contesta di fisiologia e metafisica. Quasi un confessionale aperto, le opere barocche rendono manifesta un'idea dialettica ed esemplificativa della pittura, nella quale i momenti più intimi – il sonno, la paura, il deliquio – vengono offerti spudoratamente alla fruizione dell'osservatore. Dall'eloquenza delle immagini si genera in progresso di tempo un vero e proprio catalogo di atteggiamenti espressivi corrispondenti al ventaglio degli stati d'animo raffigurati⁶. L'arte secentesca finisce così per assumere una valenza melodrammatica: divenuti oggetto di curiosità scopica, santi, asceti e personaggi biblici si esprimono attraverso un patetismo eloquente e caricato, nella coscienza di esibirsi di fronte a una platea virtuale. Come se si trovassero in teatro, essi interpretano la loro parte all'insegna di una costante sottolineatura emotiva, dando vita a duetti o a brani solistici che rivelano

⁴ Sull'argomento di legga FUMAROLI 1980; ARDISSINO e SELMI 2009.

⁵ Tra gli studi più recenti sulla letteratura italiana del periodo, segnaliamo OSSOLA 1995.

⁶ Nel 1644 compare a Londra ad opera di John Bulwer un libro di incisioni, intitolato *Chirologia, or the natural language of the hand*, che codifica questo alfabeto sentimentale fin nelle minime variazioni di posa delle mani; altri studi importanti sono quelli di Giovanni Battista della Porta (*De Humana Physiognomia*, 1586), Giovanni Bonifacio (*L'arte dei cenni*, 1616), Charles Le Brun (*Conférence sur l'expression générale et particulière*, 1698).



affinità estetiche e di maniera con lo stile recitativo dei primi drammi per musica. Non sarà inutile ricordare che nel Seicento teatro non significa solo opera in musica, ma anche e soprattutto il teatro dei Gesuiti. Nei collegi dell'Ordine la pratica della recitazione, contemplata dal *cursus studiorum* come parte integrante della formazione classica, rientrava in una strategia educativa orientata a forgiare una figura di intellettuale intesa come sintesi di uomo pubblico e uomo etico-religioso: si trattava in sostanza di rendere il *delectare* funzionale al *prodesse*, nella piena adesione allo spirito della Controriforma. Nel programma didattico destinato agli aristocratici convittori dei *seminaria nobilium* anche la danza (purchè misurata e lontana dagli eccessi) figurava tra le materie di studio, in quanto arte che coniugando gestualità e temporalità insegna il dominio del corpo. Luogo privilegiato dell'allegoria, utilizzato come strumento di propaganda, il ballo riveste un'importanza capitale all'interno tanto del progetto pedagogico quanto della spettacolarità in senso stretto. Così come il melodramma era nato – per un singolare fraintendimento – con lo scopo di far rivivere la tragedia greca, gli intermezzi danzati del teatro didattico dei Gesuiti segnano un legame con il teatro antico, con l'evidente intento di riportarlo in auge mettendo però in scena nuovi ideali e nuovi eroi – quelli cristiani⁷.

La reazione della Chiesa al *vulnus* dello scisma luterano era stata straordinariamente energica e se in una prima fase lo sforzo si era concentrato sulla riaffermazione della dogmatica cattolica e sulla moralizzazione dei costumi, in una seconda fase prese il sopravvento il valore conferito alla

⁷ Una prova di questo legame è rappresentata dagli stessi trattati di retorica e pedagogia, le varie *Rationes discendi et docendi* prodotte dai professori delle scuole gesuitiche, dove spesso sono presenti ampi capitoli riguardanti i cori e i loro movimenti. Del resto l'attenzione alla formazione del perfetto *homo rhetoricus*, dell'*orator christianus* vero artista della propaganda e della persuasione, capace di convincere attraverso un minuzioso controllo e uso del linguaggio, della voce, dei movimenti, perfino del volto, non è esclusivo dei Gesuiti, bensì parte integrante della cultura barocca che, come si è visto, al corpo e al movimento dedica grande attenzione. Sull'argomento si veda SARDONI 1996: 303-328.



preghiera, alle opere di carità e al culto di Cristo, della Vergine e dei Santi. In quanto strumento capace di trasmettere contenuti simbolici e di agire a livello subliminale, l'arte si rivelò uno dei mezzi più efficaci per il trionfo della fede. Persuasione e Devozione sono i due imperativi categorici della Controriforma. Con la persuasione si vuole suggerire uno stile di vita, una *praxis* conforme ai principi dell'autorità; pertanto il fine dell'immagine devozionale non è suscitare la meraviglia, bensì fornire un modello di comportamento⁸. L'obiettivo è quello di attrarre e coinvolgere lo spettatore sollecitando con ogni mezzo i suoi riflessi e catturando visivamente il suo interesse attraverso i giochi di luce, la rifrazione degli sguardi, l'espressionismo degli atteggiamenti, la mimica del volto. Una vera e propria sapienza illusionistica, dunque, attraverso la quale ai miracoli, agli eventi meravigliosi, ai fenomeni soprannaturali è conferito un taglio compositivo molto particolare che rende plausibile l'affiancamento dell'osservatore al protagonista della scena. Temi agiografici come la gloria, l'estasi e le visioni si caratterizzano per l'uso innovativo di tutto un repertorio retorico di gesti e figure e per l'utilizzo mirato del riferimento musicale. Ed è proprio a partire dai primi anni del Seicento che la rappresentazione della musica trascende la tradizione iconografica dei secoli precedenti proponendosi di assolvere, oltre che una funzione figurativa, un ruolo di più ampia valenza iconologica di supporto del momento dipinto⁹.

⁸ Nel *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, edito a Bologna nel 1582, Gabriele Paleotti condannava l'astrazione formale del manierismo ancora dominante, affermando che l'arte doveva rispettare la storia e riprodurre in modo preciso, chiaro ed efficace i vari episodi scelti a scopo didattico affinché il credente potesse essere stimolato a tenere una condotta esemplare. Animato da intenti dichiaratamente normativi, il saggio indaga da un lato gli atteggiamenti morali e spirituali dei singoli artisti, dall'altro le potenzialità didattiche delle raffigurazioni, tornando più volte sui concetti di *verità* e di *sincerità*; nel far questo l'autore non si limita tuttavia a verificare la corrispondenza dei prodotti artistici rispetto all'assunto scritturale, ma entra nel dato specifico al punto da sollecitare una maggiore adesione al vero, sia in senso etico sia in senso comunicativo.

⁹ Per un inquadramento storico-artistico dei dipinti qui presentati si rimanda alla seguente bibliografia: FERINO-PAGDEN 2000; BINI et alii, 2000; MAHON, et alii, 2003; MORELLO 2004; ANDROSOV et alii, 2007. Si veda inoltre SANTARELLI 2007: 319-328.



Interpretata come ricompensa della perfetta conformità del santo a Cristo, l'estasi di San Francesco diviene, a partire dalla fine del Cinquecento, uno dei soggetti più emblematici dell'arte sacra post-tridentina. In particolare, il tema della consolazione attraverso la musica, fissato per la prima volta da un'incisione del senese Francesco Vanni e poi ripreso da Agostino Carracci, risulta essere tra i più diffusi nella pittura religiosa di ambito francescano della prima metà del Seicento¹⁰. Tommaso da Celano, nella *Vita Seconda* (1246-47, II, cap. 89, pp. 430-431) riporta che il santo di Assisi avvertiva così intensamente la potenza dell'arte dei suoni (da lui stesso definita «la divina tra le arti»), che quando si sentiva «ebbro d'amore e di compassione per Cristo» e «quando la dolcissima melodia dello spirito gli ferveva nel petto», ad imitazione di un giullare raccoglieva un pezzo di legno da terra e vi sfregava sopra un altro legno a mo' di archetto, quasi fosse una viella, cantando in francese le lodi del Signore. Nella *Leggenda maggiore* (1266, cap. VIII, p. 560) san Bonaventura scrive:

Una volta il Santo, prostrato da molte malattie insieme, sentì il desiderio di un po' di bella musica, che gli ridonasse la gioia dello spirito. Convenienza e decoro non permettevano che ciò avvenisse ad opera degli uomini, e allora intervennero gli Angeli compiacenti a realizzare il suo desiderio. Infatti, una notte, mentre vegliava in meditazione, improvvisamente sentì una cetra suonare con un'armonia meravigliosa e una melodia dolcissima. Non si vedeva nessuno, ma si avvertiva benissimo l'andare e venire del citaredo dal variare del suono, che ora proveniva da una parte ed ora dall'altra. Rapito in Dio, a quel canto melodioso, fu invaso da tanta dolcezza che credette di trovarsi nell'altro mondo.

¹⁰ Cfr. STRINATI e PROSPERI 1982.

Nel dipinto di Guido Reni (fig. 1) la scena si svolge all'entrata di una caverna: assorto nella meditazione, Francesco poggia la mano destra sul teschio – simbolo di impermanenza che a guisa di specchio riflette l'enigma aprendo la



mente alla gnosi – e con la sinistra sorregge il capo; un'argentea luce lunare pervade l'ambiente, attenuando la fisicità dei corpi, mentre la diagonale rosa dell'angelo violinista stabilisce il confine tra lo spazio terreno e quello divino.

Fig. 1 – Guido Reni, *San Francesco e l'angelo musicante*.
Bologna, Pinacoteca Nazionale

Altri pittori si discostano dal modello carraccesco, preferendo ritrarre il personaggio colto in un moto di reazione all'improvviso manifestarsi della musica. È il caso di un dipinto del Guercino di cui si conservano varie redazioni (fig. 2). Un giovane angelo violinista appare sulle nubi mentre Francesco è intento alla lettura, tra i ruderi di un tempio. La sublime melodia accompagna ed esalta l'estasi del santo, che sembra non tollerare, o forse pensa di non



meritare, il dono offertogli dal cielo: si spiega così il suo schermirsi, un gesto che sovente ritroviamo associato anche a San Girolamo.



Fig. 2 - Guercino (Francesco Barbieri detto), *Estasi di San Francesco*.
Varsavia, Muzeum Narodowe

Ma esiste un'altra possibile interpretazione di quell'atteggiamento, e cioè che la musica, anche quando prodotta dai divini messaggeri, mantenga tacitamente la sostanziale compromissione col mondo terreno: un'invincibile sollecitazione dei sensi, un'incancellabile promessa d'amore che l'eremita si sforza di non udire per non restarne emotivamente coinvolto. Se poi si tratta realmente di musica profana, e per di più interpretata da giovani donne elegantemente vestite come

quelle che San Girolamo crede di vedere nella *Tentazione* di Francisco de Zurbarán, allora il gesto del rifiuto assume una valenza paradigmatica (fig. 3). La figura dell'anziano e macilento anacoreta, illuminata da un vigoroso chiaroscuro, offre un esempio di forte realismo, in contrasto con le poco convincenti immagini delle pudiche cortigiane. Torneremo più avanti sul motivo della perniciosità della musica intesa come mero allettamento sensoriale e sui suoi risvolti nell'ambito della letteratura mistica¹¹.



Fig. 3 - Francisco de Zurbarán, *La tentazione di San Gerolamo*.
Guadalupe, Monasterio de S. Gerónimo

Come nell'agiografia di San Francesco, anche in quella di Gerolamo si fa cenno a una rivelazione divina sotto forma di musica celestiale che, nel momento in cui viene udita, ha il potere di scuotere i sensi e di schiudere una porta sulla vertigine. In sede pittorica quella inenarrabile epifania sonora viene solitamente trasposta nella figura di un angelo trombettiere che emerge dal buio di un antro

¹¹ Sulla pittura spagnola di età barocca si veda STOICHITA 1996.



o si disegna nell'inquieta luce del tramonto: così nelle varie versioni del tema proposte da José de Ribera, che replicano con persistente indagine anatomica l'icona dell'anziano eremita, il volto solcato da rughe profonde e le membra consunte che lasciano intuire le ossa (fig. 4).



Fig. 4 - José de Ribera, *San Gerolamo e l'angelo*.
Osuna, Museo Parroquial de la Colegiata

Altri pittori optano per una simbologia molto più sintetica, facendo sbucare in alto nella scena solo una bocca di tromba dorata: il resto è affidato all'espressione sorpresa e quasi spaventata del santo, che si raggomitola nel fondo della grotta ovvero alza le mani in atto di *Dimitto*, di sottomissione al volere divino, proprio come una Vergine Annunciata. Altrove l'erudito viene



sorpreso dall'angelo musicista durante lo studio: egli si distoglie allora dal tavolo di lavoro dove sta traducendo la *Vulgata* per accogliere ed esperire nell'estasi il senso recondito del testo biblico quale Dio lo ha rivelato ai profeti e agli evangelisti e quale dev'essere da lui trasferito nella lingua latina (fig. 5).



Fig. 5 – Guercino, *San Gerolamo*. Rimini, Museo della Città

L'improvviso stupore e la paurosa meraviglia traspaiono nel rapido volgere della testa e nel corpo proteso febbrilmente in avanti con le braccia spalancate, mentre il gesto di sospensione della penna stretta tra le dita manifesta il



distacco immediato dai libri e rende il senso dell'alterità dell'attimo. Soffiando nel suo strumento, l'angelo sembra ispirare direttamente all'udito interiore del santo i suoni del dettato divino.

Simbolo al tempo stesso di vanità e di resistenza alle tentazioni, Maddalena costituisce uno dei principali *topoi* della pittura seicentesca, nel quale trovano espressione i toni visionari della cultura religiosa controriformata¹². Secondo il racconto delle fonti apocrife, dopo la resurrezione di Cristo Maddalena vagò in eremitaggio fino in Francia nella zona di Sainte-Beaume e scelse di vivere in un paesaggio roccioso, macerandosi nel digiuno e meditando sull'esempio del maestro. La *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze (XCVI) ci tramanda l'immagine di un'anacoreta che gli angeli ogni giorno elevano in cielo affinché si nutra della musica divina:

Frattanto la beata Maria Maddalena, mai sazia di contemplare Dio, andò in un luogo solitario, preparatole dalla mano degli angeli, ove rimase incognita per trent'anni. Non c'erano corsi d'acqua, né c'erano alberi, o erba di cui giovarsi: e questo voleva significare che il nostro Redentore aveva deciso che Maddalena non si saziasse di cibo mortale, ma soltanto del banchetto celeste. Ogni giorno, alle sette ore canoniche era elevata al cielo dagli angeli, ove udiva il canto armonioso delle schiere celesti anche con le orecchie corporali: così ogni giorno si saziava di questi cibi deliziosi e poi, riportata dagli angeli nel suo luogo terreno non sentiva più alcun bisogno di alimenti materiali.

¹² Sebbene nei Vangeli non si faccia cenno alcuno alle sue presunte attitudini musicali, Maddalena compare in veste di danzatrice in alcuni testi teatrali tardo-medievali, inoltre in una celebre incisione di Luca da Leida dove tutti i particolari alludono a un tipo di vita cortigiana considerato sinonimo di dissolutezza. Sull'argomento si vedano HEARTZ, 1972: 52-67; SLIM, 1980: 470-473; idem, 1981: 816-824; idem, 1984: 51-73; NOLAN 1990; SANTARELLI 2012: 164-173.

Per completare il percorso ascetico e raggiungere il *locus amoenus* posto in cima al monte, si rende ancora necessaria da parte di Maddalena una prova d'amore: non più quello mercificato della prostituta, ma quello dell'innamorata che lava con le lacrime i piedi di Cristo, li asciuga con i suoi capelli, li bacia e li spalma di unguenti profumati; quello della donna in lutto che cerca disperatamente l'amato scomparso dal sepolcro; quello della sposa del *Cantico dei Cantici* che proclama senza reticenze «amore langueo». Nella tela di Marcantonio Franceschini la santa giace nell'estasi di un amore divino che, a dispetto del teschio e della croce, si configura inequivocabilmente come umanissimo trasporto negli occhi languidamente socchiusi, nella posa discinta, nell'esibizione dei seni sottolineata dall'andamento fluttuante delle chiome sparse in un antico gesto di sottomissione (fig. 6).



Fig. 6 - Marcantonio Franceschini, *Estasi di Maria Maddalena*. Bologna, collezione privata



Gli angeli, simulacri antropomorfi di un sentimento astratto e pertanto non rappresentabile, hanno rinunciato a sollevare in cielo la penitente e sono direttamente scesi a far musica nella solitudine montana per offrirle un saggio della condizione paradisiaca che l'attende: così facendo, essi preparano il rapimento dell'anima liberata dal peso della materia e pronta a dischiudersi all'appercezione del mistero. In perfetta armonia con l'idillio pastorale e il melodramma, l'autore riesce a convogliare nella scena istanze devozionali e sfinimenti sentimentali, *pathos* e sensualismo, cadenze musicali e saldezza compositiva facendo appello a una nuova sensibilità in cui il dolore e la passione non trovano mai accenti profondi ma appaiono come sublimati e, per così dire, addomesticati. Da *libido audiendi*, da mezzo di seduzione capace di condurre al vizio, la musica è divenuta simbolo dell'Amore virtuoso, *consolatio* per l'animo afflitto.

Veicolata anch'essa dalla musica, l'estasi di Santa Cecilia sembra richiamare a tratti quella della Maddalena, ma in questo caso non ci troviamo di fronte a una peccatrice contrita, bensì a una vergine disposta a recepire la parola divina sotto forma di ispirazione sonora, fino a confondersi con essa in una sorta di fecondazione *per aurem*¹³. Rinserrata nell'*hortus conclusus* di uno spazio inviolabile, sola o più spesso in compagnia di angeli scesi in terra in veste di assistenti, Cecilia sperimenta il gaudio supremo, raggiungendo l'unisono con le sublimi armonie celesti. Nello straordinario duetto di Carlo Saraceni, dominato dalle enormi ali dell'angelo e dalla diagonale del violone in primo piano che

¹³ L'assimilazione di Cecilia con la musica risale al primo Quattrocento ed è frutto di un errore di interpretazione di un brano della *Passio* riferentesi ai suoi sponsali con il nobile romano Valeriano. Tale testo venne incluso nell'antifona vespertina per la festa della martire con l'omissione di alcune parole e il passo così decurtato fece presumere un'autentica vocazione musicale della santa. Cospicua la letteratura sull'argomento; tra i contributi più significativi si leggano: MIRIMONDE, 1974; CONNOLLY, 1978: 3-38; Id., 1980: 3-44; Id., 1994; CAMIZ, 1985: 253-260; Id., 1996: 59-68; STAITI, 2001: 177-192; Id., 2002: 62-105; Id., 2002.



misurano tutto lo spazio del quadro, il gesto-chiave sembra essere quello dell'accordatura del liuto, mirante al conseguimento dell'ordine universale secondo un pensiero di matrice pitagorico-platonica (fig. 7).



Fig. 7 - Carlo Saraceni, *Santa Cecilia e l'angelo*.

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini



Giocato sull'antagonismo tra *musica mundana* e *musica instrumentalis* a suo tempo individuato da Boezio, il dipinto di Bartolomeo Cavarozzi rappresenta un'ulteriore tappa iconografica nell'evoluzione del tema ceciliano, mettendo in luce la capacità della santa di rifiutare il richiamo ingannevole della musica terrena - simboleggiato dagli strumenti abbandonati sul tavolo - per concentrarsi esclusivamente sulla musica divina (fig. 8).



Fig. 8 - Bartolomeo Cavarozzi, *Estasi di Santa Cecilia*, Milano, collezione privata

L'opera si colloca a metà strada fra la fase caravaggista e quella più propriamente classicista del pittore; nel taglio dell'inquadratura, nello schema della composizione e nella gestualità, essa mostra una cosciente adesione ai modelli iconografici elaborati nella seconda metà del primo decennio da Guido Reni, nel cui catalogo figurano numerosi ritratti di sante caratterizzati dagli occhi rivolti al cielo - segno inequivocabile di estasi, come da rigida

prescrizione del Ripa – e dal gesto devoto della mano sul cuore in segno di *caritas* verso Dio. Ricolma di affettuosa e intensa *pietas*, l'immagine femminile si riflette sullo spettatore come preclaro *exemplum virtutis*, secondo una rinnovata adesione alle norme tridentine.

Se l'estasi di San Paolo è soggetto relativamente poco frequentato dalla pittura del Seicento, gli amplessi mistici di Teresa d'Avila hanno suggestionato a più riprese la fantasia degli artisti barocchi. Nella chiesa romana di Santa Maria della Vittoria, la pala d'altare di Gherardo delle Notti che descrive l'ascensione dell'Apostolo delle Genti al terzo cielo tra un coro di angeli musicanti – secondo quanto narrato dall'autore stesso nella seconda epistola ai Corinzi¹⁴ – forma un emblematico contrappunto con il celebre gruppo statuario del Bernini¹⁵ (fig. 9), incentrato sull'episodio più noto di cui fu protagonista la monaca carmelitana, la cosiddetta «trasverberazione» o «transfixione» che, stando alle testimonianze, avrebbe lasciato segni evidenti nel cadavere serbatosi intatto dopo la sepoltura. Nella sua autobiografia leggiamo il racconto di quanto più volte le era accaduto, ripetuto anche negli atti del processo di canonizzazione:

[...] Piacque al Signore che a volte io contemplassi la visione che qui vi dico. Vedevo accanto a me, alla mia sinistra, un angelo in forma umana [...]. Nelle sue mani vidi una lunga lancia d'oro e in cima alla punta di

¹⁴ «Conosco un uomo in Cristo, il quale quattordici anni fa, se nel suo corpo o fuori del suo corpo non lo so, lo sa Iddio, fu rapito fino al terzo cielo. E so che quest'uomo, se nel suo corpo o fuori del suo corpo non lo so, Iddio lo sa, fu rapito in Paradiso e udì parole ineffabili, che non è dato all'uomo di poter esprimere» (12,2-4). Tale descrizione della modalità suprema del sapere viene commentata da Sant'Agostino, il quale individua quattro gradi di conoscenza: quella corporea, quella spirituale, quella della memoria e quella dell'intelletto. Prendendo spunto dalla visione paolina, San Bonaventura, nell'*Itinerarium mentis in Deum*, insiste sulla necessità di sospendere ogni giudizio razionale per consentire all'anima di trasfondersi completamente in Dio attraverso la pura fiamma dell'amore.

¹⁵ Su questo capolavoro si è stratificata una bibliografia tanto corposa e articolata che non basterebbe un volume intero a darne conto; tra i contributi più recenti segnaliamo Vittorio Casale, «Più accennarsi che esattamente descriversi»; *difficoltà e sperimentazioni nelle immagini di visioni ed estasi dell'arte romana tra Sei e Settecento*, in *Visioni ed Estasi*, cit., pp. 78-82.

ferro mi parve scorgere una lingua di fuoco. Con questa parve trapassarmi il cuore piu volte così che mi penetrò nelle viscere. Quando estrasse la lancia, sentii come se con essa me le strappasse e mi lasciò tutta infiammata da un grande amore di Dio [...]. Il dolore era così intenso da farmi gemere e così eccessiva era la soavità di quel dolore che non è possibile desiderarne la fine. Dolore spirituale e non corporale, sebbene il corpo non manchi di parteciparvi, e anche molto. (*Vida*, 29, 13).



Fig. 9 - Gianlorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa*. Roma, S. Maria della Vittoria

In quest'opera Bernini, mettendo a frutto la sua esperienza diretta di organizzatore di spettacoli teatrali, trasforma, in senso non metaforico ma letterale, lo spazio della cappella Cornaro in teatro. Per far ciò egli amplia innanzitutto la profondità del transetto; poi, aprendo sulla parete di fondo una finestra, si procura una fonte luminosa che agisce dall'alto come un riflettore e che conferisce credibilità all'irruzione sulla scena di un fascio di raggi in bronzo dorato, rafforzando la sensazione di provvisorietà dell'accadimento. L'elegante edicola nella quale Bernini colloca le statue funge da boccascena: essa mostra la figura della santa posata su una nuvola vaporosa che, come una macchina nascosta, la trasporta verso il cielo. La metamorfosi della cappella in teatro diventa definitiva con la



realizzazione, ai due lati del palcoscenico-altare, di "palchetti" nei quali sono raffigurati a mezzobusto i vari personaggi della famiglia del committente. L'evento privatissimo dell'estasi diviene in questo modo evento pubblico, al quale i nobili spettatori paiono assistere non già con trepido stupore e vivo trasporto devozionale, ma con mondano disincanto, cui non è estranea neppure una certa dose di voyeurismo¹⁶.

Il corpo posseduto si presenta come un campo di forze su cui insistono due pulsioni solo apparentemente antitetiche: il desiderio e quanto è indesiderabile per definizione, la sofferenza. Con tipico meccanismo masochistico, ciò che la santa non può sopportare non è il dolore, che coincide con il gaudio procurato dalla ferita celestiale e letificante, bensì la sua interruzione. La Teresa del Bernini è opera cruciale per comprendere la contiguità del secolo spagnolo con quello italiano: la bocca socchiusa comunica il senso dell'agitazione, gli occhi rovesciati accentuano la componente sessuale del momento estatico, mentre il drappeggio svolazzante dell'abito crea un effetto di ondeggiamento, di moto; le linee, spezzate e irregolari, hanno fatto parlare di «crepitio» delle vesti, e nel crepitio avvertiamo ancora l'immagine della fiamma d'amore. Ma la contrapposizione fra l'aspirazione al tormento e il suo rifiuto si rivela sin da subito falsa, artificiosa, e la rigida tonaca monacale non offre che una difesa pretestuosa alla freccia di fuoco vibrata dall'angelo. Come già rilevava Panofsky, il Seicento introduce una frattura fondamentale nella storia dello spirito, nel momento in cui l'io inizia a prendere coscienza di sé, imparando a guardarsi dal di fuori. In virtù di questo scenario dove non esiste più un vero

¹⁶ Si vedano gli studi di Adriano Prosperi sul modo in cui gli orientamenti dottrinari del clero maschile hanno manipolato in senso autoritario e paternalistico la rappresentazione del misticismo femminile e i rilievi dello storico spagnolo José Antonio Maravall sul Barocco come cultura dominata da una logica di potere che impiega gli strumenti visivi con precise finalità di controllo delle coscienze e di propaganda socio-politica; cfr., rispettivamente, PROSPERI 1996 e MARAVALL 1985.



assoluto, ma solo un assoluto di maniera – al più onestamente dissimulato – la metafora, figura topica della cultura barocca, è sempre destinata a debordare. Quasi un archetipo di quella moderna società dello spettacolo che proprio nel Seicento affonda le sue radici, la cappella romana si rivela un palcoscenico finalizzato a mostrare un'idea controriformata di santità, dove protagonisti sono la recita, la posa e l'obbligo di esibire ogni piega di un Io frammentario in conflitto tra spinte divergenti e dove anche il dolore, nella scenografica cognizione di sé medesimo, rischia continuamente di rovesciarsi nel suo contrario (CASALE, 1998: 279-292).



Fig. 10 – Caravaggio (Michelangelo Merisi detto), *Maddalena in estasi*.
Roma, collezione privata

La ventata di spiritualità spagnola lascia evidenti tracce non solo a Roma e ovviamente nel meridione d'Italia, ma anche a nord, tra i pittori di formazione lombarda. Nella spossatezza della posa, nelle labbra livide, nei capelli scarmigliati e nelle mani spasmodicamente congiunte, la caravaggesca Maddalena Klein – illuminata dal basso da una stoccata di luce chiaramente allusiva alla folgorazione che impone la penitenza – sembra avere acquisito conoscenza delle memorie autobiografiche di Teresa e in particolare di quei passi in cui la grande visionaria parla del desiderio e della mancanza del corpo

di Cristo, fondendo (o confondendo) la tensione spirituale con il rapimento erotico (fig. 10). Come nell'opera del Bernini, anche in questo caso non si scorgono tracce concrete di esecuzioni musicali: si tratta di un espediente altamente evocativo che consente di focalizzare l'attenzione sul carattere tutto interiore della chiamata, alludendo a una dimensione sovrasensibile di cui l'asceta ha fatto esperienza unicamente con gli occhi dell'anima. Una musica ultraterrena è quella che pervade Maddalena fin nelle sue più intime fibre, provocando un orgasmo dello spirito che sembra ancora riflettersi nella bocca ansimante e nelle membra voluttuosamente abbandonate; lo stesso si può dire per un'altra interpretazione ereticamente carnale della vicenda, quella di Ludovico Cagnacci, dove la meretrice pentita - dedita a pratiche autopunitive, testimoniate dal flagello nella mano destra - giace riversa sulla schiena, le carni soffuse da un vivido rossore e il teschio accomodato in grembo, quasi fosse una creatura appena partorita (fig. 11).



Fig. 11 - Guido Cagnacci, *Maddalena in estasi*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini

Nel suo significato di perfetta *sequela Christi*, l'unione mistica - vertice della vasta e temibile fenomenologia dell'esperienza religiosa - diviene così metafora della passione amorosa, vissuta con un'adesione fisica totalizzante, come atto di

superamento del limite per cui dolore estremo e godimento estremo vengono a coincidere fino all'annullamento totale del soggetto e alla sua identificazione con l'oggetto agognato. Un'assolutezza di cui troviamo eco nelle affermazioni di Maria Maddalena de' Pazzi («L'ultimo amore è morto, il quale non desidera, non vuole, non brama, non cerca nessuna cosa; perciò l'anima che possiede questo amore, per la morta rilassazione che ha fatto di sé in Dio, non desidera conoscerlo, intenderlo, ne gustarlo. Nulla vuole, nulla sa e nulla vuol potere vivendo al tutto come morta» (COLOSIO, 1927) e di Juan de la Cruz: «È cosa meravigliosa sentir crescere il dolore nel godimento»; «Più sano è l'amante quanto più è piagato, e la cura che fa l'amore è piagare e ferire sopra la piaga, fino a che la piaga sia così grande che tutta l'anima si risolva in piaga d'amore»). Ed è proprio al frate carmelitano, nella cui opera poetica il rapporto tra l'anima e Dio oscilla continuamente tra la violenza della ferita – o della piaga da ustione – e la dolcezza ristoratrice della carezza, che dobbiamo rivolgerci per comprendere la natura di quella musica transumana capace di imprimere una cicatrice infartuale nel cuore di Teresa o le stigmate nelle mani di Caterina da Siena (fig. 12) e di Francesco e al cui fascino irresistibile neppure Maddalena si sottrae, pur non rimanendone segnata fisicamente. Nel *Cantico espiritual entre el alma y Cristo su esposo*, una sorta di riscrittura del *Cantico dei Cantici*, Juan de la Cruz parla di «soledad sonora» e di «música callada»¹⁷:

Mi amado las montañas,/los valles solitarios nemorosos,/las insulas
extrañas/los ríos sonorosos,/ el silbo de los aires amorosos,/la noche
sosegada/en par de los levantes de la aurora,/la música callada,/, la
soledad sonora/, la cena que recrea y enamora.

¹⁷ REY, 2010: 104-131.



Fig. 12 – Francesco Cairo, *Estasi di Santa Caterina da Siena*.
Milano, Pinacoteca di Brera

I due ossimori «musica taciuta» e «solitudine sonora» formano un chiasmo che sfida la logica: se le valli sono solitarie, i fiumi fragorosi, i venti sibilanti e la notte placata, allo stesso modo la musica dovrebbe essere sonora e la solitudine silenziosa, ma così non è. Questo silenzio particolare è il contrassegno primario dello Sposo-Cristo, centro dell'universo da cui prendono significato tutte le creature che unite nella sua lode formano una specie di sinfonia cosmica infinitamente superiore a qualsiasi musica umanamente immaginabile, come spiega l'autore nella glossa:

En aquél silencio y sosiego de la noche ya dicha, y en aquella noticia de la luz diuina, echa de uer el alma vna admirable conueniencia y disposición de la Sabiduría en las diferencias de todas sus criaturas y obras, todas ellas y cada vna de ellas dotadas con cierta respondencia a Dios, de suerte que le parece una armonía de música subidísima que sobrepuja todos los



saraos y melodías del mundo. Y llama a esta música callada porque, como auemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces; y así se goça en ella la suauidad de la música y la quietud del silencio. Y así, dice que su Amado es esta música callada, porque en El se conoce y gusta esta armonía de música espiritual (764).

Juan de la Cruz è un innamorato del silenzio in ogni sua forma e lo considera condizione imprescindibile per raggiungere la cima del monte Carmelo, il *locus amoenus* abitato da un'armonia ineffabile, mentre la musica udibile – anche quella liturgica – è solo uno dei tanti elementi fuorvianti che possono far deviare colui il quale aspira alla perfezione dallo stretto sentiero del nulla. Lungi dal ridursi a semplice metafora, la *noche oscura* è un *camino*, un itinerario che prevede la mortificazione preliminare di tutti gli appetiti che nascono dai cinque sensi, ognuno dei quali deve essere oscurato nella sua potenza specifica per restituire all'anima la sua nudità originale. Nel commento al *Cantico*, Juan spiega il motivo di questo indebolimento della percezione: «[...] e così lo spirito in questa contemplazione sta nella solitudine di tutte le cose, privato di tutte quelle e come nudo, e non acconsente a sé niente altro che la solitudine in Dio». La notte è dunque immagine del farsi opaco della percezione delle cose, del loro scivolare verso l'inconsistenza di fronte all'emergere dell'Amato: da quel silenzio fantasmatico prorompe il rumore della sua voce – «voce immensa», «voce infinita» secondo le parole del commento – ma pure inarticolata e indistinta come il fragore delle acque fluviali o il sibilo dei venti. Il rapporto con il divino si consuma non nella luce chiara e trasparente del giorno – come un'esperienza razionalmente esprimibile – ma nella opacità della notte, nel silenzio solitario della contemplazione muta, in una dimensione sensoriale rarefatta e assoluta, pura e precedente ad ogni significato determinato, espressa attraverso l'immagine folgorante della «musica callada», compagna fedele di ogni mistico.



BIBLIOGRAFIA

ANDROSOV, Sergej (a cura di), BURANELLI, Francesco (a cura di) e GUDERZO, Mario (a cura di) (2007) - *Il Meraviglioso e la Gloria. Grandi Maestri del Seicento in Europa*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, 17 marzo - 10 giugno 2007. Milano: Skira.

ARDISSINO, Erminia e SELMI, Elisabetta (a cura di) (2009) - *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

BINI, Annalisa (a cura di), STRINATI, Claudio (a cura di) e VODRET, Rossella (a cura di) (2000) - *Colori della musica. Dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 15 dicembre 2000 - 28 febbraio 2001. Milano: Skira.

BONANNO, Giovanni (2010) - *Pittura, sacralità e carne nel Rinascimento e nel Barocco*. Milano: Electa.

CAMIZ, Franca Trincheri (1985) - *L'iconografia di Santa Cecilia e la musica*, in *Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, catalogo della mostra, Roma, Museo di Palazzo Venezia, 12 giugno - 30 luglio 1985. Napoli: Electa, p. 253- 260.

CAMIZ, Franca Trincheri (1996) - «Santa Cecilia: "cantatrice in terra... suonatrice al mondo" nel primo Seicento romano», in *Le immagini della musica*, a c. di Francesca Zannoni, Roma, Palombi, p. 59-68.

CASALE, Vittorio (1998) - «L'artificio barocco e il suo significato: (Borromini, Bernini, Pietro da Cortona)», in *Pietro da Cortona, Atti del convegno internazionale*, Roma-Firenze 12-15 novembre 1997. Martellago (Venezia): Electa, p. 279-292.



COLOSIO, Innocenzo (1927) - «I mistici italiani dalla fine del Trecento ai primi del Settecento», in *Il pensiero della rinascenza e della riforma (Protestantesimo e riforma cattolica)*. Milano: Marzorati (= Grande antologia filosofica, IX, p.2137-2350).

CONNOLLY, Thomas (1978) - «The Legend of St. Cecilia: I, The Origins of the Cult» in *Studi Musicali*, VII/1 (1978), p. 3-38.

- IDEM (1980) - «The Legend of St. Cecilia: II, Music and the Symbolism of Virginité», in *Studi Musicali*, IX/1, p. 3-44.

- IDEM (1994) - *Mourning into Joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia*. New Haven (Conn.): Yale University Press.

DE CERTEAU, Michel (1987) - *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*. Bologna: Il Mulino.

FERINO-PAGDEN, Sylvia (a cura di) (2000) - *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra, Cremona, Santa Maria della Pietà, 12 dicembre 2000 -18 marzo 2001. Milano: Skira.

FUMAROLI, Marc (1980) - *L'Âge de l'éloquence: Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Ginevra: Droz.

HEARTZ, Daniel (1972) - «Mary Magdalen, Lutenist», in *Journal of the Lute Society of America*, V, 1972, p. 52-67.

MAHON, Denis (a cura di), PULINI, Massimo (a cura di) e SGARBI, Vittorio (a cura di) (2003) - *Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 27 settembre 2003 - 18 gennaio 2004. Novara: De Agostini.

MARAVALL, José Antonio (1985) - *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*. Bologna: Il Mulino.

MIRIMONDE, Albert Pomme de (1974) - *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*, Genève, Minkoff.

MORELLO, Giovanni (a cura di) (2004) - *Visioni ed estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, catalogo della mostra, Genova, Galleria di Palazzo Franzoni, 14 febbraio - 16 maggio 2004. Milano: Skira.

NOLAN, Liesel (1990) - «*Is She Dancing? A New Reading of Lucas van Leyden's Dance of the Magdalene of 1519*», in J. Bolton Holloway (a cura di), *Equally in God's Image. Women in the Middle Ages*. New York: Peter Lang.

OSSOLA, Carlo (a cura di) (1995) - *L'anima in Barocco. Testi del Seicento italiano*. Torino: Scriptorium.

PROSPERI, Adriano (1996) - *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*. Torino: Einaudi.

REY, Juan José (2010) - «*La "música callada" de fray Juan de la Cruz: apuntes sobre el misticismo silencioso español*», in *El Libro de la 49ª Semana de Música Religiosa de Cuenca*. Cuenca: Fundación Patronato SMR.

SANTARELLI, Cristina (2007) - «*La musica celeste nella pittura devozionale della Controriforma*», in *Il Tempio Armonico. Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Saluzzo, Scuola di Alto Perfezionamento musicale, 8-10 ottobre 2004. Lucca: LIM.

SANTARELLI, Cristina (2012) - «*Dalla "musica instrumentis constituta" alla "musica mundana": tipologie della Maddalena penitente tra Cinque e Seicento*», in *La musica al*

tempo di Caravaggio, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, 29 settembre 2010. Roma: Gangemi, p.164-173.

SARDONI, Alessandra (1996) - «"Ut in voce sic in gestu". Danza e cultura barocca nei collegi gesuitici tra Roma e la Francia», in *Studi Musicali*, XXV, 1-2.

STOICHITA, Victor (1996) - *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza.

SLIM, H. Colin (1980) - «*Mary Magdalen Musician and Dancer*», in *Early Music*, VIII/4, 1980, p. 470-473;

- IDEM (1981) - «*Mary Magdalene, "mondaine musicale"*», in *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977, International Musicological Society*, Kassel, Bärenreiter, 1981, p. 816-824;

- IDEM (1984) - «*Painting of Lady Concerts and the Transmission of "Jouissance vous donneray"*», in *Imago Musicae*, I, 1984, p. 51-73;

STAITI, Nico (2001) «*L'estasi di Santa Cecilia e quattro santi di Raffaello Sanzio: riflessioni su musica e pittura*», in *Il Saggiatore Musicale*, VIII/2, p.177-192.

- IDEM (2002)- «*Tradizione e innovazione nell'immagine di Santa Cecilia dopo Raffaello Sanzio*», in *Il far musica, la scenografia, le feste. Scritti sull'iconografia musicale*, a c. di Francesca Zannoni. Roma: Nuova Argos, p. 62-105.

- IDEM (2002) - *La metamorfosi di Santa Cecilia*, Lucca, LIM.

STRINATI, Claudio (a cura di) e PROSPERI, Simonetta (a cura di) (1982) - *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra, Roma, Calcografia nazionale, 9 dicembre 1982 - 13 febbraio 1983. Roma: Quasar.



Iconografía musical y autos sacramentales en Sevilla¹

PEDRO LUENGO

Universidad de Sevilla

Resumen / Abstract: Recientes estudios sobre iconografía musical inciden en la importancia de encuadrar su significado en un marco cultural más general. Este trabajo pretende vincular las referencias musicales realizadas en los autos sacramentales barrocos españoles con la producción pictórica contemporánea. Para ello se han utilizado herramientas informáticas para la gestión de los textos literarios, y bases de datos específicas de patrimonio inmueble con apartados de iconografía musical. Todo esto permite encontrar relaciones claras entre ambas disciplinas, así como casos excepcionales que denotan un lógico nivel de independencia.

*[El Regocijo] Mis padres son la cítara y el psalterio,
El clavicordio y el arpa fueron mi abuela y abuelo,
Mis tías las chirimías, propia música del viento
Y mis primas las cornetas (peligroso parentesco)
Mis hermanitos menores son sonajas y panderos².*

El teatro y la pintura fueron dos importantes herramientas utilizadas por la Iglesia en el barroco andaluz. Con ellas se hacían más accesibles al público desde la hagiografía de un nuevo santo hasta la

¹ Esta investigación se desarrolla dentro del convenio de colaboración entre el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) y el Grupo de Iconografía Musical de la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

² Pedro Calderón de la Barca, *El Sacro Parnaso*, 1717, p. 16.

propia historia sagrada. Por ello, el estudio de los intercambios de modelos entre teatro y pintura durante el barroco tiene importantes precedentes desde que lo planteara Mâle en 1908 y en posteriores estudios (MÂLE 1961: 96-103) para la Edad Media, hasta su aplicación a la Edad Moderna por Francastel. Para el caso español cabe destacar los trabajos de Gállego (GÁLLEGO 1968: 188-232 y 1981) y ya más recientemente el de Cornejo (CORNEJO, 2005) entre otros muchos. A pesar de estos antecedentes, la iconografía musical en general no ha buscado soluciones entre estos intercambios, más allá de las representaciones de grupos musicales vinculados con la escena teatral (WINTERNITZ 1979). Este trabajo pretende en primer lugar demostrar el interés de este tipo de fuentes para entender mejor el sentido de la iconografía musical. No se centra en la verosimilitud de las agrupaciones basándose en informaciones del ámbito del teatro, sino en el sentido que tiene cada instrumento dentro de cada trama. Por ello, no se abordan aquí cuestiones de reciente discusión como las particularidades de los autos sacramentales como obras musicales (EGIDO 2004), o como ejemplos de un concepto particular de música teórica (SAGE 1956). Se trata de entender, en una disciplina diferente, el sentido de las referencias a iconografías musicales. Para mostrar todo esto más claramente se incorporan casos concretos, tanto teatrales como musicales, organizados por temas. Se aborda así la iconografía del rey David, la Adoración de los Pastores, los ángeles músicos en general o las escenas bélicas, por citar algunas de las más representativas. Por último se incorporan a la discusión otros temas generales donde no se da esta relación. Un caso claro es el de la *Anunciación*, que suele acompañarse musicalmente en los autos sacramentales, pero no presentan iconografía musical en los lienzos del momento.

Para alcanzar estos objetivos ha sido necesario contar con una metodología basada en las nuevas tecnologías. En el caso de las obras artísticas se han utilizado los resultados de varias bases de datos específicas, centradas



principalmente en el ámbito andaluz³. Así se han localizado los temas más comunes y los instrumentos más habituales en cada caso. Para el estudio de los referentes literarios se han seleccionado un centenar de autos sacramentales cuyos textos se encuentran digitalizados⁴. Se han descartado por el momento otro tipo de obras como las loas o los entremeses, también habituales en las fiestas religiosas. Igualmente no se han buscado relaciones con los sermones, y otros géneros literarios barrocos. Si no se incluyen en esta ocasión es por considerar que requieren de un estudio pormenorizado en el futuro. Por desgracia, el software de identificación textual para estas grafías históricas no está aún perfeccionado, y no ha podido utilizarse un *crawler*, por lo que ha sido necesario realizar las búsquedas de términos forma manual. El interés en esta metodología aumentará según se resuelvan este tipo de obstáculos técnicos actuales.

Se han tenido en cuenta autos de diferentes autores tales como Luis Vélez de Guevara (1579-1644), Félix Lope de Vega (1562-1635), Antonio Mira de Amescua (1577-1644), Felipe Godínez (1582-1659), Cosme Gómez de Tejada (1593-1648), Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), entre otros. Muchos de ellos tienen vinculación con el ámbito andaluz, lo que permite compararlos con la producción pictórica del ámbito sevillano, pero no se han localizado importantes diferencias en este sentido con el ámbito cortesano. Estos autores cubren la primera mitad del siglo XVII. En cuanto a los pintores, se ha contado con las obras de Pedro Villegas Marmolejo (1519-1577), Juan de Roelas (1570-1625), Juan Sánchez Cotán (1560-1627), Francisco Pacheco (1564-1644), Juan del Castillo (1590-1657), Francisco de Zurbarán (1598-1664) y Pablo Legot (1598-1671) lo que coincide

³ Se ha utilizado principalmente la Base de Datos de Patrimonio Mueble de Andalucía gestionada por el IAPH y el Catálogo del Portal de Museos de Andalucía.

⁴ Se han utilizado las digitalizaciones provistas por Google Books de versiones de los siglos XVII y XVIII.



fundamentalmente en fechas con los escritores citados (VALDIVIESO y SERRERA 1985).

Iconografía musical y Autos sacramentales

El papel de la música en las representaciones teatrales del barroco español ha sido una discusión con importantes aportaciones previas (PACHECO 2003) (MOLINA JIMÉNEZ 2008). De lo que no cabe duda es que las referencias musicales, de uno u otro tipo, eran habituales en este tipo de piezas. En el centenar de autos sacramentales seleccionados, una amplia mayoría incorpora a la música como un personaje más de la trama. Cuando esto, excepcionalmente, no ocurre, la música sigue presente como elemento necesario de ambientación, o para apoyar la interpretación de los protagonistas. Esto puede observarse no sólo en autos sacramentales de temática religiosa, sino también en otros de carácter más moralizante, historiador o mitológico. En muchos de ellos, los personajes religiosos aparecen, insistiendo en la imagen musical que ofrecían en otros autos. Por todo esto, para esta investigación no resulta especialmente relevante si estas obras teatrales eran representadas musicalmente o si eran exclusivamente recitadas (PASTOR COMÍN 2007). Sí que merece detenimiento la vinculación de algunos personajes o escenas con instrumentos, cantos o danzas, ya sea intervenciones de los músicos o bien formar parte del atrezzo. Por ello se abordarán varios casos significativos de forma más detenida.

Rey David arpista

La representación del rey David es una de las que más iconografía musical presenta en el marco establecido. Su vinculación con el arpa es de origen bíblico (1 Sm, 16: 23). Aparece también en calidad de salmista, pero

debieron ser los autos sacramentales los que fijaron este atributo instrumental. Así se hace referencia a David en algunas obras de Lope de Vega: «¿Ha de ser el rey del arpa, aquel que debe a una honda la mayor de sus hazañas?» y «Que como el arpa sonora de David dijo, el Sol su tabernáculo se ponga»⁵; «David al fin, a quien tu traje imita. En el arpa sonora cantó por ti»⁶; «Samuel, Saul, y el del arpa»⁷.

No es sólo Lope de Vega el que mantiene estas referencias sino que también lo hace Calderón en el *Primer y segundo Isaías* (Calderón de la Barca, 1717b: 336) o en *Las Órdenes Militares* (Calderón de la Barca, 1717: 121). Se renuncia de forma



habitual, tanto en pintura como en teatro, a referirse al rey bíblico con otros instrumentos como sí aparece en otras escuelas pictóricas. De hecho, como se puede observar en algunas de las citas, ni siquiera es necesario dar su nombre para que el público lo reconociese. Quizás por influencia mutua del teatro y la pintura, David dejó de lado otros atributos iconográficos como la honda o la figura de Goliat, por no decir otros instrumentos musicales (fig. 1). También se renuncia a iconografías musicales posibles como David bailando ante el Arca.

Fig. 1. Francisco Pacheco. *David*. 1613. Sevilla, Retablo de San Juan Bautista.

⁵ Lope de Vega, *El Nombre de Jesús*, 1644, p.9 y 16.

⁶ Lope de Vega, *El Niño Pastor*, 1644, p.116.

⁷ Lope de Vega, *De la Puente del Mundo*, 1644, p.141.

La Adoración de los Pastores

La Adoración de los Pastores es probablemente el tema con más referencias musicales en pintura y en teatro en este momento. Es además un tema muy extendido en la pintura del siglo XVII en España (GÁLLEGO, 1968: 215). Esto podría haber llevado a un amplio espectro de opciones diferentes y no a



una cierta homogeneidad no exenta de excepciones. La referencia teatral más habitual es la de los ángeles cantando el Gloria sobre el portal, solución que llega intacta hasta el siglo XVIII: «Suena música, y en un pesebre estará un niño, y la Virgen, y San José a los lados de rodillas, y Gil más atrás, y los ángeles en lo alto cantando el Gloria in Excelsis Deo» (Ansón y Maicas, 1740, s.f.). Más allá de si se cantaba, como queda expresamente indicado en algunas obras, o no, la organización de estos personajes en la escena quedó plasmada en pintura desde antiguo, haciendo difícil concretar el origen de este intercambio de modelos.

Fig. 2. Pablo Legot. *Adoración de los Pastores*. 1629-1637. Sevilla. Lebrija. Iglesia Mayor de Santa María de la Oliva. Retablo de Nuestra Señora de la Oliva.

Ciertamente son los autos los que hacen un mayor uso de las referencias musicales, muchas veces sin traslado a los lienzos. Por ejemplo, Francisco Godínez en *El Nacimiento de Cristo y Pastores de Belén*, donde aunque no se hacen referencias a instrumentos, la aparición del ángel viene precedida por la intervención de la Música (AA.VV. 1675: 93). De igual forma, Luis Vélez de Guevara (1579-1644), en la escena inicial de *El Nacimiento de Cristo* en la que los ángeles se aparecen a los pastores se indica: “Vuelven a tocar las campanillas y los instrumentos, y éntanse los que hacen los ángeles, y quédanse los pastores admirados” (AA.VV. 1675: 82). El tema del anuncio a los pastores es poco habitual en la pintura del momento, por lo que no puede hacerse una correlación concreta.



Fig. 3. Pablo Legot, *Adoración de los Pastores*. 1650. Cádiz. Espera. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de Gracia. Retablo de la Virgen de Gracia.

Poco después, en la misma obra de Vélez, es el personaje alado de la Nochebuena el que entra en escena tocando un arpa (AA.VV. 1675: 83). Se trata de una propuesta sin ejemplos pictóricos específicos. De hecho, la incorporación del arpa a estas escenas de la Natividad es muy excepcional, salvando el

ejemplo de Francisco de Zurbarán (1598-1664)⁸, mientras que era común en otros coros angelicales. Más fácil es vincular los momentos concretos de la Adoración con las obras pictóricas. Tras el anuncio, los pastores de la obra de Vélez van camino del portal, ya “tocando el instrumento que hubiere” (AA.VV. 1675: 85). Poco después aparece el pastor Berrueco con una flauta (AA.VV. 1675: 86). La escena se cierra finalmente con la siguiente indicación: «cúbrese el nacimiento con música, y tocando el tamboril y la flauta se vuelven todos» (AA.VV., 1675: 88). Muy similar despliegue aparece en el *Nacimiento de Nuestro Señor* de Mira de Amescua (AA.VV. 1675: 124) en el que se dice de los pastores que «éñtrase Gila, y ellos cantan, y bailan, tocando el tamboril, y flauta, y sonajas, y cantan». Aparecen aquí dos de los instrumentos más comunes en las representaciones de la Natividad: el tamboril y la flauta. Así aparece en las obras correspondientes de Pedro Villegas Marmolejo (1519-1596), Juan de Roelas (h. 1570-1625) y Pablo Legot (1598-1671) para los lienzos de Sevilla (fig. 5 y 2 respectivamente), Lebrija, Los Palacios o Espera (fig. 3), además de en un buen número de obras anónimas andaluzas (fig. 4).



Fig. 4. Anónimo. *Adoración de los Pastores*⁹. Granada. Convento de Santa Catalina de Siena.

⁸ Francisco de Zurbarán. *La Adoración de los Pastores*. Museo de Grenoble (1638).

⁹ Un caso similar puede encontrarse en la Catedral de la Encarnación de Málaga. Se trata de un lienzo anónimo con el título *La Adoración de los Pastores* datado en 1681.



Fig. 5. Pedro Villegas Marmolejo. *La Adoración de los Pastores* (detalle) 1570. Sevilla, Iglesia de Santa Ana. Retablo de San Francisco de Asís.

Otros autos de temática navideña como *El soldado* citan en boca del personaje de la Noche “Rómpase ya mi silencio [...] y mientras los aires peinan las celestiales escuadras, toca Pascual los albogues, tú Silvano las sonajas” (Gómez Tejada de los Reyes, 1661: 142). El albogue es un aerófono propio de la música popular, al igual que el adufe que se cita más adelante: “Yo toco el psalterio, Celia tocará su adufe, y albogues toque el buen Pascual” (Gómez Tejada de los Reyes, 1661: 149). De nuevo son los pastores los que se acercan al portal con instrumentos propios de la música popular. En este mismo auto se cita la guitarra en manos del personaje *Apetito*, quien interpreta en forma de *tono de ciego* (Gómez Tejada de los Reyes, 1661: 154-155). «Con varios instrumentos, guitarra, adufe, sonajas, tejuelas, morteruelo, como se usa en las aldeas, cada uno de por sí» (Gómez Tejada de los Reyes, 1661: 182). Este tipo de instrumentos populares también aparecen en pinturas, como las de Villegas Marmolejo para el Retablo de San Francisco de la iglesia de Santa Ana de Sevilla, donde uno de los pastores toca lo que podría interpretarse como un

rabel (fig. 5) (SERRERA 1975). Mucho más extrañas son las representaciones del resto de instrumentos de percusión, o incluso los de cuerda pulsada.

Ahí no quedan las opciones identificadas, ya que esta escena se convertía a veces en cierre de la obra, por lo que incorporaría referencias musicales diferentes a las anteriormente citadas. Así, Mira de Amescua en *El Nacimiento de Nuestro Señor* dice «tocan chirimías, y en lo alto se descubre un ángel San Gabriel, con otros ángeles cantando dentro con él» (AA.VV. 1675: 125). Es una solución más cercana a la de los coros angélicos de las apoteosis teatrales, al igual que las chirimías. Quizás este carácter excepcional explica la falta de referencia de este tipo en la pintura del momento.

Todos estos ejemplos clarifican las relaciones entre estas obras teatrales y pictóricas. En ambas disciplinas es el lugar habitual para incorporar referencias a instrumentos populares, e incluso también a danzas. Así aparecían los adufes en estos autos, y las gaitas en los cuadros. Cuando las obras eran más elevadas, estos instrumentos desaparecían o se simplificaban en referencias a un tambor y una flauta.

Ángeles músicos

Aunque los ángeles músicos no aparecen como un grupo independiente en los autos sacramentales analizados, sí que pueden identificarse en la descripción de las escenografías. Normalmente los ángeles aparecen en los cierres de escenas o en la apoteosis final. Suelen ir cantando, no tocando, aunque los músicos acompañan la escena en ese momento. La pintura parece haber mezclado todo esto en una solución más adecuada a sus características. Por desgracia los detalles sobre los instrumentos utilizados suelen ser escasos. Por ejemplo, al finalizar el auto *Del Gran Palacio* de Moreto se indica «ábrese la



Capilla con chirimías» (AA.VV. 1675: 36). Más allá de las habituales referencias a chirimías, o a música baja (CORNEJO 2005: 202), apenas hay más datos. Por ello cobran mayor importancia referencias específicas realizadas en boca de algunos de los personajes de estas obras:

Que albricias den vuestras dichas, haciendo en parabién de aquella amenazada esclavitud, que el salterio, la cítara, y el laúd saluden con su métrica veloz a Constantino¹⁰.



Fig. 6. Alonso Vázquez. *Ángeles Músicos* (lado derecho). 1594.

Sevilla. Catedral de Santa María la Mayor. Retablo de la Asunción.

El laúd, que no la cítara o el salterio, es un instrumento muy habitual en otros coros angélicos de escenas de apoteosis pictóricas. Otra vía para conocer estas agrupaciones de teatro es la documentación de archivo (CORNEJO 2005; BEJARANO 2013). Así, parece evidente que por *chirimías* debe entenderse más

¹⁰ Calderón de la Barca 1717d, *La lepra de Constantino*, p.86.

ampliamente la labor de los ministriles, es decir, la de una familia de aófonos de lengüeta contruidos en madera (BEJARANO 2013: 268). Aún así, se tiene constancia de la intervención de otros instrumentos como el arpa, la guitarra, el rabel o la vihuela para ocasiones específicas (BEJARANO 2013: 280-281), lo que enlaza en algunos con algunos casos ya expuestos. A todos estos habría que unir los coros profesionales de los que se tiene constancia (CORNEJO 2005: 198), responsables de ayudar a estos ángeles cantores.

Salvando algunas excepciones (LUENGO 2014), la presencia de estos ángeles intenta representar un grupo musical heterodoxo. Su función es subrayar la importancia de un pasaje, no servir de documento de la praxis contemporánea. Partiendo de la pintura, sería lógico pensar que la música de los autos sacramentales estaría íntimamente vinculada con el papel de los ángeles. Al contrario, es difícil encontrar referencias a estos coros angélicos entre los autos seleccionados. Uno de los escasos ejemplos lo facilita Lope de Vega:

Ea, cantores del cielo/A la tribuna de un vuelo/poned ese facistol /ande el mi, re, mi, fa, sol,/ pues desciende el sol al suelo. Que si baja el sol por mí, el mi desde el sol lo sube/ al sol con el la de un sí / de la Virgen, que es la nube / de este sol que encierra en sí. /Que el fa bien se ve que es claro, / pues factum est verbum caro,/ y el re que el hombre recibe / vida, pues por Cristo vive, / siendo esta misa su amparo¹¹.

Esta descripción, por otro lado excepcional, está vinculada con los coros de ángeles músicos desplegados por todo el templo lo que no es muy común (LUENGO 2014). Andalucía presenta varios ejemplos de templos con despliegues de iconografía musical a lo largo del edificio, con un sentido unitario. En la mayoría de estos ejemplos, como en Lope, la finalidad es hacer referencia a un

¹¹ Lope de Vega, *Del Misacantano*, 1644, p. 53.



espacio sonoro, y no a unas agrupaciones concretas, o planteamientos espaciales.

En este caso se trata de una escena desarrollada en una iglesia, por lo que no es el ámbito habitual de este tipo de referencias musicales en los autos. Sería más previsible encontrarlos cerrando un acto con el sonido de las chirimías. En el ámbito teatral esta música servía para subrayar una escena. En pintura estos instrumentos, rara vez chirimías, pasaban a manos de los ángeles como indica Calderón en *El Divino Jasón*.

Suena música, y córrese una cortina, y aparece encima del árbol un cordero corriendo sangre, un cáliz, y una hostia, y en lugar de manzanas, ángeles, y serafines¹².

Más relevante es el caso de San José en el *Nacimiento de Cristo* de Mira de Amescua en el que se dice: «recuéstase sobre una peña, y tocan chirimías, y se aparece un Ángel junto a él, por tramoya» y poco después «tocan chirimías, vase el Ángel, despierta turbado José»¹³.

Un caso de estas apariciones con ángeles músicos está representada por Juan Sánchez Cotán en la *Visión de San Francisco* (1620) realizado para el Convento de la Merced de Sevilla. Pero los coros de ángeles músicos tienen un papel principal en las escenas de apoteosis, ya sean dentro de las hagiografías o de temáticas marianas. Los instrumentos para desplegar estos momentos culminantes están vinculados genéricamente con los personajes claves y no tanto con casos concretos. De esta forma, la apoteosis de San Hermenegildo, la Ascensión o el Martirio de San Andrés podían recurrir a soluciones muy similares¹⁴. Aún así hay algunas relaciones directas que pueden establecerse.

¹² AA.VV., 1664, p. 25.

¹³ AA.VV. 1675, p. 118.

¹⁴ En el Museo de Bellas Artes de Sevilla pueden contemplarse sendas representaciones de Juan de Roelas y Juan de Castillo.

Por ejemplo, el caso del Dulce Nombre de Jesús aparece representado por Juan de Roelas (fig. 7) (VALDIVIESO y CANO, 2008) y de una forma similar, aunque invertida, en Lope:

Y en medio el Nombre de Jesús. En frente en otro medio carro se abrirán Cielo, tierra y infierno. En el cielo estén unos ángeles de rodillas. En la tierra los músicos. En el infierno el dudoso, y los que llevan chismes¹⁵.



Fig. 7. Sevilla. Iglesia de la Anunciación. Retablo del Dulce Nombre de Jesús. Juan de Roelas. *Circuncisión de Jesús*. 1604-1606.

¹⁵ Lope de Vega, *Del Nombre de Jesús*, 1644, p.16.



Mucho más habitual es la presencia musical en el final de los autos sacramentales donde solían incorporar una apoteosis en la que el sonido ayudaba a subrayar el carácter extraordinario de la escena. Así puede verse en la sucesión de apoteosis del final de *Las Pruebas de Cristo* de Mira de Amescua (AA.VV. 1675: 54-56), donde primero “*va subiendo la cruz [...] y las dos mujeres en los dos árboles [...] tocando chirimías*” para después indicar que “*canta la Caridad y sube*” y “*La Fe canta y sube*”. La pintura retomó el modelo tanto para representaciones de santos como para otras escenas como la Coronación de la Virgen o la Asunción o incluso de la Ascensión (fig. 9)⁵. Esta relación fue bien estudiada por Cornejo para el caso de San Hermenegildo (CORNEJO 2005: 179-186). Este autor planteaba la vinculación de la música con los momentos más señalados de la obra, y cómo este concepto se trasladó a las composiciones pictóricas.

Suenan las chirimías y ábrese un carro de nubarrones, y estrellas, y véese en él un trono de serafines, en que vendrá sentada una niña [...] con el Niño en brazos, y a sus lados dos ángeles, como que sustentan el trono, y cantando ellos, y respondiendo toda la música, bajan hasta quedar en el aire¹⁶.

Estas apoteosis, como se ha comentado, también se aplicaban a escenas marianas. Las representaciones de las diferentes escenas de la vida de la virgen suelen estar vinculadas con representaciones musicales. En especial la Asunción y muchas de sus apariciones suelen contar con ángeles músicos, aunque sin instrumentos definidos¹⁷. De entre los autos estudiados, uno de los marianos es *A María el Corazón* (Calderón de la Barca 1717a: 71-94). El auto está lleno de

¹⁶ *El Santo Rey San Fernando*, in Calderón de la Barca, 1717c, p.241.

¹⁷ Véase el ejemplo conservado en La Zubia (Granada). Pedro de Raxis. *Nuestra Señora de la Asunción*. Retablo de la Asunción de la Virgen. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. (1617). Otro ejemplo destacable aparece en un anónimo conservado en la Iglesia del Salvador de Sevilla, siguiendo modelos de la Coronación de la Virgen de Guido Reni.

referencias musicales, tanto cantadas como con instrumentos como la chirimía. Esto hace que sea difícil vincular los instrumentos con pasajes concretos. En otros autos de temática mariana la presencia de la música está menos clara. Así, en *Los obreros del Señor* de Francisco de Rojas (AA.VV. 1675: 80) se dice: “*Descúbrese la segunda nube, y en ella una María con un niño en los brazos, entre unas manadas de trigo*”. Aunque no se indique expresamente ninguna referencia musical, el primer personaje que interviene es la Música con el Gloria. Algo similar ocurre en *La Virgen de Guadalupe* de Felipe Godínez en la que se dice: “*tocan las chirimías, aparece la Virgen y el Ángel*” (AA.VV. 1675: 163). Estas continuas referencias dramáticas tienen su paralelo en muchas representaciones pictóricas marianas de esta generación, como puede observarse en la Virgen del Rosario de Juan del Castillo (1625) (fig. 8). A lo largo del siglo XVII el contenido musical en estas pinturas, que se harían más comunes, descendería hasta la desaparición.



Fig. 8. Juan del Castillo. *Nuestra Señora del Rosario*. 1625. Sevilla. Iglesia de Santa Ana. Retablo de Nuestra Señora del Rosario.

Como conclusión, puede decirse que los ángeles músicos y su relación general con escenas de clímax se da tanto en el teatro como en la pintura, siendo más común en la primera. Por el contrario, y a diferencia con lo que ocurre en otros temas, su configuración respecto a las familias de instrumentos seleccionados, es muy heterogénea. Todo esto lo convirtió en un recurso relativamente habitual y aplicable a temas diferentes dentro del teatro y la pintura de la época en Andalucía.



Fig. 9 - Pablo Legot. *Ascensión de Jesús*. 1650. Cádiz. Espera. Iglesia Parroquial Nuestra Señora de Gracia. Retablo de la Virgen de Gracia.

Otros temas sin reflejo en la iconografía musical.

Hasta este momento se han planteado temas que podrían servir para justificar un trasiego de influencias entre estas disciplinas barrocas pero para entenderlo con perspectiva es importante identificar casos contrarios claros, es decir, escenas de autos sacramentales con referencias musicales que al ser incluidas en lienzos pierden estos contenidos. Continuando con lo anteriormente expuesto, las apoteosis teatrales están vinculadas con las chirimías, pero tanto este instrumento como los de su familia son muy poco habituales en las escenas pictóricas. Como excepción a los instrumentos habituales en las apoteosis pictóricas cabe señalar el cuadro de la *Virgen del Rosario* (1625) de Juan del Castillo para Santa Ana de Sevilla en la que uno de los ángeles aparece con un sacabuche, junto con otros que llevan un arpa, una viola, un órgano, una trompeta natural o un laúd (fig. 8). Algo similar puede decirse de la *Inmaculada* (1640) del mismo autor conservada en Carmona. A estas excepciones habría que unir las representaciones del Juicio Final y de los cuadros de ánimas, con habituales inclusiones de ángeles trompeteros.

Hasta donde se ha podido localizar, los instrumentos de música alta son más comunes en temas festivos y especialmente bélicos como en *Inocencia y Malicia*. (Gómez Tejada de los Reyes 1661). El sonido de las cajas, acompañando normalmente a trompetas, trompas y clarines resulta necesario para ambientar debidamente la escena. Así aparece en *No hay ser padre siendo juez* (Manuel, 1600: 19)

Toquen clarines, suenen trompetas, admírense los Cielos de ver en la tierra de un rendido pecho la mayor fineza; al arma, al arma, guerra, guerra, toquen clarines, suenen trompetas.



O más tarde en diferentes obras de Calderón, de las que pueden seleccionarse algunos pasajes:

Cajas y trompetas, ¿Qué nuevo rumor de cajas, y trompas pudo romper, con Militares estruendos, el alegre sueño en que tan bien hallado me vía?” El Santo Rey Don Fernando (Calderón de la Barca, 1717c: 224); “Las cajas. Ya empieza a trabar la escaramuza la caballería ligera en pequeñas tropas¹⁸.

Cajas y trompetas, y pásanse a su lado. [Gedeón] No en vano, cuando de atroces a piadosos pasáis, digo, que cajas del enemigo rompen los vientos veloces¹⁹.

Con esta repetición de los tres, Música, Cajas y Trompetas, se entran haciendo reverencias: y vuelven Discordia y Guerra por puertas distintas²⁰.

Algo similar ocurre también en *La Devoción de la Misa* (Calderón de la Barca, 1717c: 269), en la *Torre de Babilonia* (Calderón de la Barca, 1717c: 398) o en *El Maestrazgo del Toisón* (Calderón de la Barca 1717c: 425).



Fig. 10. Granada. Camarín de la Virgen del Rosario. Segunda mitad del siglo XVIII. Detalle.

¹⁸ *El Santo Rey Don Fernando*, in Calderón de la Barca, 1717c, p.250.

¹⁹ *La piel de Gedeón*, in Calderón de la Barca, 1717c, p.95.

²⁰ *El Lirio y la Azucena*, in Calderón de la Barca, 1717c, p.149.



En el campo de la pintura no son tan comunes los temas bélicos, pero se abordan en iconografías tan comunes como la de Santiago en la Batalla de Clavijo²¹, San Millán en la Batalla de Simancas²², o incluso en otras menos habituales como la de la Batalla de los ángeles²³, o San Pio V en la Batalla de Lepanto²⁴. Frente a lo dicho para los autos, la mayoría de ellos no presentan iconografía musical. Cuando sí lo hacen, retoman los instrumentos indicados por los autos: principalmente las cajas y las trompetas. Algunos de estos casos excepcionales que sí insisten en representaciones organológicas se encuentran en el Camarín de la Virgen del Rosario en Granada, bajo la temática de la Guerra de Lepanto (fig. 10); el *Santiago de Priego de Córdoba*²⁵; o las representaciones de la Batalla de Chupas de Granada²⁶. En el primer caso, las cajas y trompetas naturales se incorporan a la decoración de la capilla tanto en varios detalles de las paredes como en el suelo del camarín. Por el contrario, los lienzos de temática bélica, tampoco incluyen iconografía musical.

Otro tema que suele incorporar ángeles músicos en los autos sacramentales es el de la Anunciación. Se trata de un tema recurrente al inicio de los autos de la Natividad. De la misma forma, es una escena común en la pintura del momento. Así, está precedida por el anuncio de las chirimías en el *Nacimiento de Nuestro Señor* de Mira de Amescua (AA.VV. 1675: 111), pero no se

²¹ Un ejemplo significativo es la obra de Juan de Roelas. *Santiago en la batalla de Clavijo*. 1609. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico-Base de Patrimonio Mueble de Andalucía (IAPH-PMA) Cód. 95745.

²² Para esta obra se ha localizado una obra anónima del ámbito sevillano datado en la segunda mitad del siglo XVII. IAPH-PMA. Cód.99369.

²³ Se trata de una obra anterior de Pedro de Campaña conservada en el retablo de San Nicolás de Bari en Córdoba, datada en 1556-1557. IAPH-PMA Cód. 63058.

²⁴ Estas representaciones papales pueden encontrarse en representaciones citadas como el Camarín de la Virgen del Rosario de Granada o en lienzos posteriores del siglo XVIII como el conservado en Córdoba. IAPH-PMA Cód. 66297.

²⁵ Arias Contreras, Manuel Francisco. *Santiago en la Batalla de Clavijo*. (1651-1675). IAPH-PMA, Cod. 205269.

²⁶ Anónimo. *Prolegómenos a la Batalla de Chupas y Batalla de Chupas*. (1600-1632). IAPH-PMA, Cod. 74103 y 73554.



han encontrado pinturas contemporáneas con esta representación. Todos estos temas plantean la independencia del teatro y la pintura barroca a la hora de recurrir a la cultura visual del momento. Parece más bien que se optó por una solución diferente para cada caso.

Conclusiones

A partir de estos ejemplos se ha mostrado un trasiego de influencias entre los autos sacramentales y la pintura con especial impacto en la representación de iconografía musical. Este intercambio, aunque fluido y específico en muchas ocasiones, no se da siempre ni de la misma manera. Futuros trabajos podrán arrojar luz sobre estas variantes, *a priori*, no vinculadas a personalidades concretas sino a propuestas de un momento determinado. También se ha concluido que los textos analizados muestran planteamientos similares para el ámbito cortesano y el hispalense, fijándose posteriormente en la pintura de ámbito andaluz. En próximos intentos será importante calibrar las diferencias de interpretación entre ambos centros culturales en caso de que las hubiera. Incluso, sería recomendable continuar con esta línea hacia centros con amplias referencias a la iconografía musical como es el escenario americano. Todo esto se realizará con mayor fiabilidad y rapidez si se da en paralelo un perfeccionamiento de las bases de datos de textos históricos, de las bases de catalogación de bienes muebles, y también de las herramientas de búsqueda de términos.

BIBLIOGRAFIA y FUENTES

Fuentes

AA. VV (1675) - *Autos sacramentales y al nacimiento de Christo, con sus loas y entremeses*. Madrid: Antonio Francisco de Zafra.

AA. VV. (1664) - *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España*. Madrid, José Fernández de Buendía.

Ansón y Malcas, Juan de (1740) - *El Mesías*.

Calderón de la Barca, Pedro (1717a) - *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga. Parte I.

Calderón de la Barca, Pedro (1717b) - *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga. Parte II.

Calderón de la Barca, Pedro (1717c) - *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga. Parte III.

Calderón de la Barca, Pedro (1717d) - *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga. Parte IV.

Calderón de la Barca, Pedro (1717e) - *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga. Parte V.

Calderón de la Barca, Pedro (1717f) - *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga. Parte VI.

Lope de Vega, Félix (1644) - *Fiestas del Santísimo Sacramento repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*. Zaragoza, Pedro Vergel.

Gómez Tejada de los Reyes, Cosme (1661) - *Noche Buena. Autos y villancicos a la Natividad del Hijo de Dios*. Madrid.

Manuel, Juan Francisco (1600) - *No ay ser padre siendo juez: auto sacramental*.



BIBLIOGRAFIA

ARELLANO, Ignacio (2007) - «Los autos sacramentales de Rojas Zorrilla», in *Rojas Zorrilla en su IV Centenario*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, p. 137-167.

BEJARANO PELLICER, Clara (2013) - *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

CORNEJO, Francisco J. (2005) - *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La "Sacra Monarquía"*. Sevilla: Fundación El Monte.

CORREA, Pedro. (2007) - «Valor de la escenografía en un auto de Mira de Amescua: *La mayor soberbia humana de Nabucodonosor*», in *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. 14.

EGIDO, Aurora (2004) - «La fábrica de un auto sacramental: *Los encantos de la culpa*», Introducción a *Los encantos de la culpa*. Pamplona/Kassel: Reichenberger, 2004, p. 7-106.

- IDEM (2009) - «Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca», in *Castilla. Estudios de Literatura*. 0, p.134-165.

GÁLLEGO, Julián (1968) - *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*. Paris: Klincksieck.

- IDEM (1984) - *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

- IDEM (1981) - «Calderón de la Barca y la integración de las artes», in *Goya*, 161, p. 274-281.

GRANJA, Agustín de (2009) - «Dramaturgos andaluces: Antonio de Mira Amescua (1577-1644)», in *Congreso Internacional Andalucía Barroca. III. Literatura, Música y Fiesta*. Sevilla: Junta de Andalucía, p. 75-84.

LUENGO, Pedro (2014) - «Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz. El caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitas Descalzos en Écija», in *Archivo Hispalense*, 97, p.295-314.

MÂLE, Emile (1961) - *L'art religieux du XII au XVIIIe siècle*. Paris: Colin.

MOLINA JIMÉNEZ, María Belén (2008) - *Literatura y Música en el Siglo de Oro Español: Interrelaciones en el Teatro Lírico*. Murcia, Tesis doctoral (Universidad de Murcia).

PACHECO, Alejandra (2003) - *La música para el auto sacramental de Calderón de la Barca "primero y segundo Isaac"*. Kassel/Pamplona: Reichenberger/Universidad de Pamplona.

PASTOR COMÍN, Juan José (2007) - «Psiquis y Cupido músicas desde un auto sacramental», in *Revista de Humanidades*, 22, p. 77-121.

SAGE, Jack (1956) - «Calderón y la música teatral», in *Bulletin Hispanique*, 58, p. 275-300.

SERRERA, Juan Miguel (1975) - *Pedro Villegas Marmolejo (1519-1596)*. Sevilla, Diputación de Sevilla.

VALDIVIESO, Enrique y CANO, Ignacio. (2008) - *Juan de Roelas, h. 1570-1625*. Sevilla, Junta de Andalucía.

VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel (1985) - *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII. Pacheco, De Roelas, Mohedano, Uceda, Varela, Legot, Del Castillo, Sánchez Cotán, de Esquivel*. Madrid: CSIC.

WINTERNITZ, Emanuel (1979) - *Musical instruments and Their Symbolism in Western Art*. New Haven: Yale University Press.



Música e ritual – A Irmandade da Misericórdia da Chamusca revista através da iconografia musical¹

LUZIA AURORA ROCHA²

CESEM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA
Universidade Lusíada de Lisboa

Resumo / Abstract: Este artigo debruça-se sobre aspectos típicos do ritual cristão em Portugal, em particular através da acção das Misericórdias. Instituições-chave a nível religioso e social, as Misericórdias difundiram-se por território nacional e em alguns territórios coloniais, como é o caso do Brasil. Desde a fundação da Santa Casa da Misericórdia na Chamusca que a música está presente no cerimonial ligado às actividades desta instituição, conforme comprovam registos ainda *in situ* e fontes iconográficas diversas. As manifestações cerimoniais, principalmente as do foro público, como é o caso das procissões, estão, desde tempos remotos, revestidas de contornos musicais. Serão analisadas fontes iconográficas inéditas de diferentes épocas, do acervo desta instituição, que permitem retirar conclusões relativamente às funções sociais da música contribuindo assim para a construção de estudos futuros que permitam a percepção, de uma maneira mais global, da preciosa acção musical que tiveram - e que ainda têm - as Irmandades das Misericórdias.

¹ A autora agradece à Santa Casa da Misericórdia da Chamusca, por toda a colaboração prestada para a elaboração deste artigo, nomeadamente ao seu Provedor, o Excelentíssimo Senhor Fernando Barreto.

² Em defesa da Língua Portuguesa, a autora deste artigo não adopta o chamado "Acordo Ortográfico" de 1990, por o considerar linguística e estruturalmente inconsistente, contrário à própria noção de Ortografia e incongruente com princípios fundamentais da Etimologia, da Semântica e da Fonética, um instrumento de promoção da iliteracia em publicações oficiais e privadas, na imprensa e na população em geral, e ainda por não resultar de uma discussão científica séria e por não reunir condições de vigência legal na ordem jurídica interna.

A história das Misericórdias em Portugal tem contornos ainda incertos, no que diz respeito à fundação e anos iniciais. É certo que a 15 de Agosto de 1498, em Lisboa, surgiu a primeira Misericórdia portuguesa em resultado da especial intervenção da rainha D. Leonor, rainha viúva de D. João II, com o total apoio do rei D. Manuel I. O desenvolvimento da expansão marítima, da atividade portuária e comercial favoreceu o afluxo de gente aos grandes centros urbanos. As condições de vida degradaram-se, para muitos dos que afluíam do país e das potências coloniais (note-se que o ano de 1498 marcou a chegada à Índia). As ruas transformaram-se em antros de promiscuidade e doença, aglomerando-se pedintes e enjeitados. Também os naufrágios e as batalhas originaram grande número de viúvas e órfãos e a situação dos encarcerados nas prisões do reino era aflitiva. A intervenção da rainha D. Leonor, neste contexto, terá sido decisiva, através da fundação da *Irmandade de Invocação a Nossa Senhora da Misericórdia*, na Sé de Lisboa, onde passou a ter sede.

A criação de inúmeras Misericórdias, nos séculos seguintes, por todo o reino e em territórios de além-mar, foi fomentada pela aprovação do Compromisso originário da Misericórdia de Lisboa, pelo rei D. Manuel I, e pela respectiva confirmação do Papa Alexandre VI. Não obstante a versão original ter desaparecido com o terramoto de 1755, inúmeras cópias, manuscritas e impressas, circularam por território nacional e colonial, possibilitando o aparecimento de instituições determinantes do ponto de vista social, moral e religioso.

Tendo como princípio orientador as catorze obras de Misericórdia, estas instituições atendiam a necessidades tanto físicas como espirituais. Sete das obras,



mais corporais ou materiais incluíam:

1. Remir os cativos e visitar os presos
2. Curar e assistir os doentes
3. Vestir os nus
4. Dar de comer a quem tem fome
5. Dar de beber a quem tem sede
6. Dar pousada aos peregrinos
7. Sepultar os mortos

As Sete obras mais espirituais, orientadas para questões morais e religiosas, incluíam:

1. Ensinar os simples
2. Dar bom conselho
3. Corrigir com caridade os que erram
4. Consolar os que sofrem
5. Perdoar os que nos ofendem
6. Sofrer as injúrias com paciência
7. Rezar a Deus pelos vivos e pelos mortos.

Na Chamusca, vila Ribatejana situada no centro do país, a Santa Casa da Misericórdia elegeu a sua primeira mesa administrativa a 2 de Junho de 1620 sendo o primeiro Compromisso (estatutos) datado de 1622. No meio deste período, em 1621, iniciou-se a construção da igreja da Misericórdia. Nove anos depois, em 1630, a igreja já estava pronta e apta para o culto, embora não possuísse ainda a casa do despacho nem a torre do lado sul (FONSECA 2001: 216). Nesta igreja existe uma imagem, o Senhor da Misericórdia, à qual está atribuído um milagre,

difundido por tradição oral³. A população é crente no milagre, ainda hoje referido em vários contextos e circunstâncias, principalmente aos que não são chamusquenses.

Ao longo dos séculos foram vários os momentos rituais onde a música teve (e ainda tem, no presente) papel determinante. A procissão de Quinta-Feira Santa, também chamada de Endoenças (do latim, *indulgentiae*⁴) realizou-se durante vários séculos na vila da Chamusca estando, actualmente, extinta.

A Quinta-Feira Santa marca o fim da Quaresma, tempo de renúncia, e inicia o Tríduo Pascal (do latim, *Triduum Paschal*) composto pela Quinta-Feira Santa, Sexta-Feira Santa e Vigília Pascal (véspera do Domingo de Páscoa). Na Quinta-Feira de Endoenças, Cristo ceou com seus apóstolos, seguindo a tradição judaica do *Sêder de*

³ Indica Manuel Guimarães: "Embora dos livros da Santa Casa não conste o relato do que foi o acontecimento máximo, de todos os tempos, da vida da Chamusca [...] um facto cuja existência não há que pôr em dúvida. [...] Justamente porque do MILAGRE não há relato oficial é que o vamos dar a conhecer como a tradição o perpetuou. No dia 23 de Outubro de 1807 as tropas francezas invadiram a Golegã. A Vila foi saqueada, as suas mulheres violadas e uma grande parte das suas casas incendiadas. [...] O inimigo dispunha-se a atravessar o rio e já alguns barcos carregados de soldados navegavam na sua direcção. Valer à Terra e ao seu povo, livrá-la do tormento que se avizinhava, só o Senhor Jesus da Misericórdia o podia fazer. À frente de uma multidão tomada de pânico, Manuel Ribeiro de Miranda encaminhou-se para a Igreja onde já o Provedor, o Escrivão e parte dos Mordomos se haviam refugiado com suas famílias. Vendo aquela multidão que não cabia no Templo, compreendendo o que se pretendia, os responsáveis pelo Governo da Santa Casa correram a retirar a Imagem, mas o Mordomo da Capela [...] não tinha com ele a chave do camarim. O momento não era para delongas. Com um pontapé o Provedor quebrou o cristal da porta e a Sagrada Imagem foi trazida para o adro nos braços do Escrivão. O grito que há dois séculos ressoava em noites de Quinta-Feira Santa, o grito de sempre, SENHOR DEUS MISERICÓRDIA! Fez-se ouvir em uníssono, e logo o repicar alegre do sino da Ermida de Nossa Senhora do Pranto poz em alvoroço toda a população. O Tejo enchera repentinamente; a sua corrente era tão forte e caudalosa que algumas das barcas com soldados naufragaram e outras foram arrastadas pelo caudal. O MILAGRE tinha-se operado [...]"; cf. GUIMARÃES s.d., 331-332; (texto policopiado).

⁴ Indulgência, ou Indulto, consiste na remissão completa ou parcial das penas inerentes aos pecados.



Pessach, já que, segundo esta, dever-se-ia ceiar-se um cordeiro puro; com o seu sangue, deveria ser marcada a porta em sinal de purificação; caso contrário, o anjo exterminador entraria na casa e mataria o primogénito dessa família (décima praga), segundo o relatado do Livro do Êxodo. Nesse mesmo livro pode ler-se que não houve uma única família de egípcios na qual não tenha morrido o primogénito, pelo que o faraó permitiu que os judeus abandonassem o Egipto. O faraó rapidamente se arrependeu de tê-los deixado sair, e mandou o seu exército em perseguição dos judeus, mas Deus não permitiu e, depois de os judeus terem passado o Mar Vermelho, fechou o canal que tinha criado, afogando os egípcios. Para os católicos, o Cordeiro Pascal de então, passou a ser o próprio Cristo, entregue em sacrifício pelos pecados da Humanidade, e dado como alimento por meio da hóstia. Na liturgia de Quinta-Feira de Endoenças há a Missa do Crisma ou Missa da Unidade. A Igreja celebra a instituição do Sacramento da Ordem e a bênção dos santos óleos usados nos sacramentos do Baptismo, do Crisma e da Unção dos Enfermos, e os sacerdotes renovam as suas promessas. De entre os ofícios do dia, adquire especial relevância simbólica o «lava-pés», realizado pelo sacerdote em memória do gesto de Cristo para com os seus apóstolos, antes da Última Ceia.

Na vila da Chamusca a procissão de Quinta-Feira de Endoenças remonta ao século XVI tendo sido inicialmente organizada pelas confrarias com capelas na Igreja Matriz de S. Brás. Passa, a partir do segundo quartel do século XVI, a ser organizada pela Confraria e Irmandade da Misericórdia. A procissão era nocturna e também designada por «Procissão dos Penitentes» ou «Procissão dos fogaréus», esta última devido aos archotes que se levavam e que eram a única iluminação

existente. O tipo de luz emanada por estes forgaréus conferia ao evento um carácter único. Manuel Carvão Guimarães refere:

Tinha esta procissão, nos seus tempos primitivos, tal como era ordenada no Compromisso Velho, qualquer coisa de macabro. Ruas que o clarão dos archotes iluminava por momentos para logo caírem em completa escuridão; um povo inteiro vestido de luto no recolhimento da fé; o cântico lúgubre das ladainhas cortado pelos gritos dos disciplinantes, eis o que seriam as noites de Quinta Feira Santa na Chamusca nos meados do século de seiscentos [...]. (GUIMARÃES s.d.: 167)

No seu Compromisso, datado de 1622, já é possível encontrar diversas indicações sobre a mesma, sendo uma obrigação explícita dos irmãos:

[...] Serão obrigados a vir a Misericórdia quinta feira de endoenças a tardi para acompanharem a procissão dos penitentes que aquelle dia se faz em memória da Paixão de Christo e Redemptor nosso, e visitarão o santo sepulcro da Igreja Matris. [...] (SAMOUCO 2001: 251)

Existe um capítulo do Compromisso, o décimo, totalmente dedicado à Procissão das Endoenças onde é explicado não só a sua organização, como também percurso, principais intervenientes sendo também fornecidas indicações importantes sobre as práticas musicais de então:

[...] Quinta feira de Endoenças he costume muy antigo fazerem as misericórdias hua procissão e com ella visitar o sepulcro onde esta o Sanctissimo Sacramento e com esta demonstração exterior espertar o pouo



cristão ao deuido sentimento da paixão de Christo, que a igreja celebra neste santo tempo (...). Saira a procissão da Igreja da Misericórdia, como se acabar i officio das treuas, em ordem, diante ira a bandeira da Misericórdia, a qual lauara hum irmão nobre e as ilhargas da bandeira ira hum irmão nobri com hua vara preta na mão, e **hum homem de azul diante com sua campainha; e de trás da bandeira ira hum Padri cantando as ladainhas, parecendo aos irmãos que não estrouara as que se cantarem ao couçe**, depois se seguirão por interualos e espaço acomodado as insignias da paixão de Christo, as quaes leuarão os irmãos tanto nobres commo officiaes de maneira que na derradeira va hum irmão nobre da bandeira da irmandadi ate a primeira insignia irão as pessoas que por sua deuação quiserem ir nesta procição ; [...]; diante do Crucifixo ira o Prouedor soo com sua vara, e de tras irão os padres assim os que forem irmãos, como os que ouer na terra, que por sua deuação quiserem ir na procição e o cappellão da caza, cantando as ladainhas (...) que tudo va como conuem com muita veneração. (FONSECA 2001: 278-279)

A nível musical, é explícito que existem três tipos de agentes: a «campainha» ou seja, uma sineta⁵, o canto das Ladainhas, pelo Padre que está no início do cortejo (logo após a bandeira da Misericórdia), e as ladainhas, cantadas pelo capelão da terra, sendo clara a indicação de que não deve haver confusão musical entre o canto do padre que vai à frente e dos que seguem no «couçe», ou seja, no final da procissão.

Através dos livros de despesa da Irmandade chegamos a mais factos relativamente

⁵ Este instrumento musical, com a designação corrente de «campainha», indica uma pequena sineta com cabo de madeira ou metal. Portanto, um instrumento pequeno, portátil, adequado às funções de quem caminha. A sua função remete para os instrumentos de sinal, podendo dar alertas, efectuar chamadas (dos fiéis), anunciar etc..

à presença da música. Em 1635 gastava-se «[...] na muzica das endoenças 300 reis [...]»; em 1647 «[...] pelas endoensas na muzica e azeite e outras cousas necessárias 1420 reis[...]; em 1653 «[...] da cantoria da procissão de quinta feira de endoenças 500 reis [...]».

É curioso que, no ano de 1641, encontramos um relato extraordinário da prática musical celebrativa em todo o seu esplendor. Pela Restauração da Independência de Portugal, nesse ano, a procissão de Quinta-Feira de Endoenças foi acompanhada por chameleiros a quem se pagaram 800 reis, com vinho incluso.

A mais antiga representação iconográfica da procissão dos fogaréus que se conhece encontra-se na igreja da Santa Casa da Misericórdia da Bahia, no Brasil. São painéis de azulejos portugueses, datados de 1722. A música está presente nesta

representação, onde aparece o andador tocando uma pequena sineta (campainha)⁶. Este registo iconográfico é único e precioso, dado que não se conhece nenhum similar em território português.



Fig. 1 - Anónimo. *Procissão de Endoenças com andador tocando campainha (sineta)*. Painéis de azulejos, 1722, Santa Casa da Misericórdia da Bahia, Brasil⁷

⁶ A procissão dos fogaréus em Salvador da Bahia poderá ser a mais antiga em território brasileiro. A Irmandade da Misericórdia da Bahia foi fundada em 1549 e existem registo escritos que remontam ao ano de 1618 a referida procissão: “(...) Foram os missionários jesuítas que, em plena época da catequese, instituíram no Brasil, na aldeia de Sancti Spiritur, na Bahia, a primeira procissão de Fogaréus, de que temos notícia. Assim nos conta o Pe. Fernão Cardim: ‘a procissão foi devotíssima, com muitos fachos e fogos, disciplinando-se a maior parte dos índios que dão em si cruelmente. Levaram na procissão muitas bandeiras e um principal velho levava um devoto crucifixo debaixo do pálio’. (...) Na Bahia tinha curso desde 1618. (...)”, cf. PIO 1977: 34-35.

⁷ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yKf4zONv1PU> (captura de ecrã); consulta a 22 Out. 2015.



Uma grande mudança na prática musical desta procissão de Endoenças, na Chamusca, ocorreu no ano de 1786. Pela primeira vez tocou uma banda de música. Era formada por músicos negros que ganharam pelo seu serviço 6.000 reis. Infelizmente, nada mais é acrescentado não nos permitindo descortinar que instrumentos fariam parte desta banda de música. A presença de músicos negros é muito interessante, visto estes serem profissionais de música contratados por confrarias de todo o país. É exemplo a Confraria da Igreja da Merceana cujos registos e contas mostram a sua presença nas festas, peditórios e outras colectas da confraria, como também testemunham os painéis de azulejos, ainda *in situ* na sacristia, que os representam tocando trombetas em diversas situações (ROCHA 2015: 151-158). Ou então o caso da pintura de Joaquim Marques, *O Cais do Sodré em 1785*⁸ onde estão representados músicos negros tocando tambor, pandeiretas e guitarra realizando uma colecta de confraria (HENRIQUES 2009: 118-119). A Irmandade da Misericórdia da Chamusca, deste modo, enquadra-se dentro do padrão de contratação de músicos negros em vigência por todo o país durante vários séculos.

As práticas musicais em contexto ritual processional seriam, eventualmente, ainda mais ricas e complexas do que as aqui enunciadas. Autos, representações, danças e folias poderiam ocorrer. Na Chamusca há registo do uso de túnicas e barbas para figurantes encarnarem os profetas. Relativamente à música, muito ainda poderá estar por estudar e saber. Para esta suposição é determinante a provisão emitida em Junho de 1859 por Sua Eminência, o Senhor Cardeal Patriarca D. Manuel Bento Rodrigues, que indica:

⁸ A pintura faz parte das colecções do Museu Nacional de Arte Antiga.

[...] Quarto: Renovamos a proibição das procissões nouturnas, incluindo nella a das endoenças vulgarmente chamada dos fogareos [...]. Quinto: Prohibimos [...] toda a sorte de autos e representações ainda que seja ao divino, e assim mesmo as danças e folias que costumavão fazer-se ou ir nas procissões [...] (GUIMARÃES s.d.: 171)

Mais tardiamente, já relativamente ao século XX e ao ano de 1912, Manuel Carvão Guimarães indica que foi a Banda Filarmónica Chamusquense a tocar na procissão⁹ (GUIMARÃES s.d.: 173). É uma novidade, nesta época, a introdução da Banda Filarmónica na procissão de Endoenças da Chamusca, mas não se pode esquecer que, já desde o século XIX, as Bandas Filarmónicas estavam plenamente instituídas na sociedade portuguesa, quer na militar quer civil.

Mas a procissão de Quinta-Feira de Endoenças não era a única procissão importante na história da Santa Casa da Misericórdia da Chamusca. Havia também a procissão de Sexta-Feira Santa. A sua instituição foi decidida em assembleia de 6 de Dezembro de 1716 (CUMBRE 1976: 157). Curiosamente, foi esta a procissão que subsistiu até ao presente tendo-se perdido a de Quinta-Feira de Endoenças¹⁰. No Livro de Inventário da Misericórdia (1760-1863)¹¹ está indicado «[...] O que pertence a porçisão dos Passos – a vestimenta do trombeta, ca mesma

⁹ Desconhece-se a data de formação da Filarmónica da Chamusca. Relativamente ao século XIX há notícia da banda ter tocado no dia 17 de Fevereiro de 1873 na bênção solene do cemitério de Pinheiro Grande (aldeia do concelho) e que promoveu, a 8 de Julho de 1883, uma festa em honra de Santa Luzia. As notícias não são exactas, mas a Filarmónica terá sido extinta na década de 30 do século XX; *vide* FONSECA 2008: 17-20.

¹⁰ De acordo com o actual provedor da Santa Casa da Misericórdia da Chamusca não se sabe o porquê do desaparecimento da procissão de Quinta-Feira de Endoenças.

¹¹ Documento XXVIII A.S.C.M.C. fol. 13v.



trombeta [...]». A figura musical do andador, com a sua sineta, foi substituída pelo tocador de matraca¹² que, por volta das oito da noite, sai à rua executando o instrumento musical, vestido com capa da confraria, para convocar os fiéis para a procissão nocturna.



Fig. 2 - Andador a tocar matraca. Procissão de Sexta-feira Santa, Chamusca, Portugal.
© Victor Gago Photography

As ladainhas (cânticos religiosos) ainda são interpretados, estando a cargo do coro paroquial, que se insere no cortejo, em lugar privilegiado, próximo do pároco que dirige a cerimónia. Os crentes que acompanham a procissão entoam os cânticos em conjunto com o coro paroquial. O papel musical de toda a cerimónia está centrado na Banda Filarmónica, que executa marchas graves. De acordo com informações da actual Mesa da Santa Casa da Misericórdia da Chamusca, só por uma vez esteve presente a banda do concelho vizinho, a Banda de Alpiarça, tendo estado sempre a música a cabo da única banda do concelho, a Sociedade de Instrução e Recreio Carregueirense «Vitória» (Carregueira, Chamusca). A Banda é o último elemento que integra o cortejo, fazendo a separação entre os fiéis e elementos ligados à estrutura da Igreja.

¹² A matraca é um idiofone de percussão indirecta usado por todo o país nas cerimónias religiosas da Semana Santa. Tem forma e tamanho variáveis mas consiste, basicamente, numa tábua com peças metálicas incrustadas, em ferro, semelhantes a batedores de portas. O instrumentista, ao agitar a tábua, provoca um movimento indirecto das peças de ferro que, por sua vez, a percutem. O som é violento e claramente audível.



Fig. 3 Banda da Sociedade Filarmónica de Instrução e Recreio Carregueirense «Vitória». Procissão de Sexta-feira Santa, Chamusca, Portugal. © Victor Gago Photography



Fig. 4 Banda da Sociedade Filarmónica de Instrução e Recreio Carregueirense «Vitória». Procissão de Sexta-feira Santa, Chamusca, Portugal. © Victor Gago Photography



Informações dispersas comprovam o uso da música em outras funções rituais da Irmandade da Santa Casa da Misericórdia da Chamusca. É o caso do Documento XXVIII do Arquivo (A.S.C.M.C.), correspondente ao livro de inventário dos anos 1760-1863, que indica no fólio 13, verso - «O que pertence as funsoins das festas e missas cantadas» - a existência de «Quatro estantes de coro, hua grande e tres pequenas». No mesmo documento, em «O que pertence aos enterros da Irmandade e do comum», «Hua campainha [sineta] com cabo de pau pintado de preto».

No ano de 1950 foi organizado um cortejo singular com uma participação musical igualmente única: o Cortejo das Oferendas. Tratou-se de uma angariação de fundos para o Hospital da Misericórdia numa época de crise da instituição. Participaram colectividades e grupos artísticos de todo o concelho, representantes de classes sociais de trabalhadores (como os campinos), juntas de freguesia, empresários da região, entre outros. Este evento foi rico em música existindo iconografia única, nos arquivos da Santa Casa. Abriram o cortejo os corneteiros da Escola Prática de Cavalaria para dar entrada ao primeiro carro alegórico, o da Irmandade da Santa Casa, carro este que homenageava a fundação das Misericórdias. Aí figuravam crianças trajadas de pajens que recitavam poesia de Maria de Carvalho enaltecendo as obras da rainha D. Leonor. O carro que encerrava o cortejo estava a cargo do Grupo Dramático Musical e homenageava a rainha S. Isabel. O carro estava decorado com uma lira (símbolo de Apolo, numa genérica alusão à música) e nele estavam músicos que tocaram durante o desfile. É possível observar, pela iconografia apresentada, a presença de saxofone, clarinete, trompete, fliscorne (?) e sousafone.



Fig. 5 *Carro Alegórico Grupo Dramático Musical com Lira decorativa.* Cortejo das Oferendas, Chamusca, Portugal. © Santa Casa da Misericórdia da Chamusca



Fig. 6 *Carro Alegórico Grupo Dramático Musical com os seus músicos.* Cortejo das Oferendas, Chamusca, Portugal. © Santa Casa da Misericórdia da Chamusca

Há notícia da participação do Rancho Camponês Chamusquense neste evento (FONSECA 2007: 124). Possivelmente a iconografia abaixo apresentada corresponde a este grupo. Vemos, dentro de um dos carros, um grupo de homens e mulheres com trajes populares domingueiros. Um deles segura um acordeão. Esta prática musical popular teria implícito, por certo, o canto.



Fig. 7 Carro Alegórico Rancho Camponês Chamusquense. Cortejo das Oferendas, Chamusca, Portugal.
© Santa Casa da Misericórdia da Chamusca

Da aldeia da Carregueira há registo da participação de dois grupos musicais: o Grupo dos Unidos (possivelmente o que se apresenta na fig. 8) e a Sociedade Filarmónica de Instrução e Recreio Carregueirense «Vitória». Na imagem que poderá corresponder ao Grupo dos Unidos vemos uma formação instrumental com cerca de 12 músicos. Os instrumentos musicais, da esquerda para a direita, são: eufónio, trombone, clarinete, saxofone, (?), bombo/pratos, violino, violino, (?),

(?), clarinete e, novamente, clarinete. Temos a presença de dois violinos, cordofone friccionada que não é de todo usual nestes agrupamentos. Talvez pelo facto de, em meios populares, a «rabeca», ou violino, ter estado bastante em voga, no século XIX e inícios do XX. Os músicos são antecidos por cerca de 40 jovens. As mulheres, numa fila única, de um dos lados, o mesmo sucedendo com os homens, do lado oposto. Todos cantam. Os homens, ao centro, serão, possivelmente, o director do grupo (junto aos jovens) e o maestro (junto aos músicos). A banda filarmónica «Vitória» aparece identificada pelo seu estandarte. A fotografia não deixa ver o grupo completo mas a organização dos músicos é claramente a de uma arruada. Da esquerda para a direita vemos um sousafone, e logo atrás um trombone (de pistões, de acordo com a organologia da época) e eufónio. Os saxofones estariam na formação, logo de seguida mas o ângulo da fotografia não permite vê-los. Logo atrás do estandarte segue a percussão (caixa, bombo). Possivelmente seguir-se-ia os pratos e um segundo caixa, na fila da percussão. Finalizam a formação dois trompetes (mais à esquerda) e seis clarinetes.



Fig. 8 Grupo dos Unidos, Carregueira. Cortejo das Oferendas, Chamusca, Portugal. © Santa Casa da Misericórdia da Chamusca



Fig. 9 Banda da Sociedade Filarmónica de Instrução e Recreio Carregueirense «Vitória». Cortejo das Oferendas, Chamusca, Portugal. © Santa Casa da Misericórdia da Chamusca

Curiosa é a presença de um grupo de seis instrumentistas tocando harmónica (vulgarmente conhecida como gaita-de-beiços) com um cantor. Trajam à moda do Ribatejo, com traje domingueiro e barrete de campino.

Não obstante os problemas conceptuais que envolvem a definição de ritual (GOODY 1961) pode-se entendê-lo, de forma mais simplificada, como um conjunto de acções às quais de atribui um valor simbólico. Estas estão intimamente ligadas a uma determinada crença, religião, tradição ou a comunidades regidas por leis (por exemplo, num sistema político). O uso do ritual advém da eficácia que unanimemente se depreende ser resultante dessas mesmas acções. Essa eficácia

pode contemplar distintos propósitos; por exemplo, louvor, purificação, devoção, educação, mobilização, etc..



Fig. 10 Grupo de «Gaitas-de-beiços». Cortejo das Oferendas, Chamusca, Portugal. © Santa Casa da Misericórdia da Chamusca

As acções rituais raramente têm, por um lado, limites impostos. Mas têm, por outro, uma série de convenções plenamente instituídas e aceites que são uma base comum e repetida a vários níveis. É possível exemplificar a recitação de textos, o uso de gestos e palavras, a música, a dança (ou ambas), actos processionais, o consumo de alimentos e bebida, etc.

A música é um dos recursos mais eficazes associados ao ritual. Não descartando o facto de a música e respectivos sistemas musicais associados serem bastantes



distintos no mundo (por exemplo, o Ocidental do Oriental) é comumente aceite o facto da participação musical ser universal. Fora do registo da linguagem falada, a comunicação sonora através da música existe em todas as sociedades do planeta. A música tem efeitos observáveis em quem a faz e em quem a escuta. Contribui de forma inequívoca para a passagem de informação subjacente ao ritual. As experiências emocionais que advêm da música em contexto ritual são, contudo, difíceis de descrever e têm resistido a explicações filosóficas, psicológicas e até de cariz vernáculo.

Desde o som de altura indefinida da matraca e da sineta do andador (sons de alerta, mas também entendidos como curadores e exorcistas), o canto (dos sacerdotes ou da assembleia), as marchas fúnebres e graves tocadas pelas filarmónicas. São aspectos musicais rituais próprios das cerimónias das Irmandades portuguesas, observadas neste artigo pelo estudo de caso da Irmandade da Santa Casa da Misericórdia da Chamusca. O artigo termina com a citação de Robert Jourdain:

[...] Music sets up anticipations and then satisfies them. It can withhold its resolutions, and heighten anticipation by doing so, then to satisfy the anticipation in a great gush of resolution. When music goes out of its way to violate the very expectations that it sets up, we call it 'expressive.' Musicians breathe 'feeling' into a piece by introducing minute deviations in timing and loudness. And composers build expression into their compositions by purposely violating anticipations they have established [...]¹³.

¹³ Vide, JOURDAIN 1997: 312.



BIBLIOGRAFIA

ALVES, M. (1952) - *A Santa Casa da Misericórdia e a sua Igreja*. Salvador da Bahia: s.e.

CUMBRE, José Mário (1973) - *Subsídios para a História da Santa Casa da Misericórdia da Chamusca (1620-1820)*. Dissertação de Licenciatura em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

DISSANAYAKE, Ellen (1988) - *What is Art For?* Seattle: University of Washington Press.

DISSANAYAKE, Ellen (1995) - *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. Seattle: University of Washington Press.

DISSANAYAKE, Ellen (2006) - «Ritual and Ritualization: Musical means of conveying and shaping emotion in humans and other animals». In *Music and manipulation: on the social uses and social controlo f music*. Oxford and New York: Berghahn Books (2006) 31-56.

FELD, S. (1984) - «Sound structure as social structure», in *Ethnomusicology* 28 (1984) 383-409.

FUBINI, E. (1990) - *The History of Music Aesthetics*. London: Macmillan.

FONSECA, João José Samouco da (2008) - *Chamusca e Chamusquenses*, vol. I e IV. Chamusca: Zaina Editores.

GOODY, J. (1961) - «Religion and ritual: The definitional problem.» *British Journal of Sociology* 12 (1961) 142-164.

GUIMARÃES, Manuel José Carvão (s.d.) - *O Concelho da Chamusca*. 3 vols. (policopiado)



HENRIQUES, Isabel (2009) - *A Herança Africana em Portugal*. Lisboa: Clube do Coleccionador dos Correios/CTT.

JOURDAIN, R. (1997) - *Music, the Brain, and Ecstasy: How Music Captures Our Imagination*. New York: Morrow.

PIO, Fernando (1977) - *Imagens, arte sacra e outras histórias*. Recife: Museu Franciscano de Arte Sacra.

ROCHA, Luzia (2015) - *Cantate Dominum. Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco*. Lisboa: Colibri/CESEM.

S.a. (s.d.) - «Santa Casa da Misericórdia de Lisboa: cinco séculos de história. Séculos XV e XVI». Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. [Em linha]. Disponível em <http://www.scml.pt/pt-PT/scml/5_seculos_de_historia/seculos_xv_e_xvi/> (Consulta a 25 de Set. de 2015).

VOLPE, Maria Alice (2015) - «Irmandades e ritual em Minas Gerais durante o período colonial. Etnografia histórica do Triunfo Eucarístico de 1733». In *Glosas*. Lisboa: MPMP. pp. 24-28.



Visual appropriation or biased negotiations?

On devouring the others in Brazil-related music iconography

PABLO SOTUYO BLANCO AND ALEJANDRA HERNÁNDEZ MUÑOZ

Universidade Federal da Bahia

Abstract: According to Jorge Amado the “discovery” of America can be diversely understood according to the many peoples who arrived at its shores. Thus, the official list of historical names such as Columbus, Vespucci, da Gama, and Magellan only serves to portray the Italian-Iberian part of its history. By way of teasing the cultural milieu, Amado described how the “Turks” (in fact, mainly Syrian and Lebanese Arabs that escaped the crumbling Ottoman Empire) arrived in southern Bahia (Brazil) during the turn of the twentieth century, and depicted a complex multicultural canvas in which music and dance necessarily takes on a polysemic dimension.

Taking Amado’s creation as a provocative starting point, this presentation will discuss many levels of negotiation surrounding the process of shaping the Brazilian image (and the related music iconography), from perspectives of selfness (autochthonous) to otherness (the exotic), mainly questioning how music iconography related to Brazil reflects in some way a “devouring of the other” as if the “Anthropophagical Manifesto” by Oswald de Andrade (1928) were only merging intercultural (and eventually multicultural) pre-existing and everlasting processes that could be tracked back to Hans Staden’s engravings depicting his experience among the *Tupinambás* cannibals in the 1550s, and might thus be identified in recent examples of this somehow biased trend.

Introduction

The discovery of America by the Turks is a short narrative published in 1992 (occasion of the 5th centennial of Columbus arrival to our



continent) about the contribution of Arab descendants in Brazilian cocoa boom, during the time when colonels and gunmen fought the virgin lands of the region of Ilheus (Bahia - Brazil). The Lebanese Raduan Murad and the Syrian Jamil Bichara discovered America together: they came in the same immigrants' vessel and landed in Bahia in 1903. Jamil settled in the village of Itaguassu, where he opened a small business. Raduan preferred to remain in Itabuna, where he became a frequent presence at poker tables, taverns, cabarets and brothels. *The discovery of America by the Turks* (in fact, mainly Syrian and Lebanese Arabs that escaped the crumbling Ottoman Empire) is a compliment of the mixing of Arabic and Bahian bloods, in its elements of brotherhood, joy and eroticism.

Through a very light narrative full of cultural crossroads, Jorge Amado, humourously teasing the cultural milieu, depicts a story that connects the Brazilian self to the foreign other, resulting in a very complex canvas of multicultural nature. His narrative combines different aspects and details in a picture in which music, dance, poetry reciting (along with many other cultural aspects and human activities) has their necessary polysemic dimension, thus building a social characters' net through otherness.

Taking Amado's creation as a provocative starting point, we will discuss how Brazilian iconography reflects a sort of «devouring the other» result; as if the *Anthropophagus Manifesto*, by Oswald de Andrade (1928) were only merging intercultural (and eventually multicultural) pre-existing process of construction of the cultural self. According to Herkenhoff, in Brazilian cultural evolving process anthropophagy was much more an attitude that take certain parameters, such as acceptance and embodiment of differences to transform



them into its own language. [...] our culture is filiated to western culture, however with tensions, differences and singularities¹.

The Anthropophagus Manifesto

The *Anthropophagus Manifesto* (fig. 1) was written in 1928 by Oswald de Andrade, one of the major cultural activists of early Brazilian Modernism, published the same year at the *Revista de Antropofagia*. Although it has a higher political tone and more radical statements than his previous manifesto *Poesia Pau-Brasil*, it transcended the literary milieu with the inclusion of Tarsila do Amaral's drawing of *Abaporu*, an iconic work usually related to Andrade's Manifesto influence in visual arts, which oil on canvas version dates from that

same year and which name, in Tupi language, means «man eats people» (fig. 2).



Fig. 1 – Anthropophagus Manifesto fac-simile²

¹ Paulo Herkenhoff: Interview to *Folha de S. Paulo* (July 1998).

² *Revista de Antropofagia*, I, n.1 (1928), p.3 e 7



Fig. 2 - Tarsila do Amaral, *Abaporu* (Oil on canvas, 1928). Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA

Even shaping its embedded ideas accordingly with those of Breton, Marx and even Rousseau, its primitivism dictates (in a very original manner) a sort of «cannibalistic» way to digest the cultural heritage of any (foreign or native) «other». Its text defines that very clearly.

Only the Anthropophagy unites us. Socially. Economically. Philosophically.

World's only law. Masked expression of all individualisms, of all collectivisms. Of all religions. Of all treaties of peace.

Tupi or not *tupi*, that is the question.

[...]

Only what is not mine interests me. Man's law. Anthropophagus's law³.

The Anthropophagus Manifesto was not proposing a harmonious and spontaneous assimilation of polarized or opposed elements (as it was exposed in 1924's *Pau-Brasil* Manifesto) but a metabolizing one. This non-systemic process would be able to distinguish the positive elements of civilization, eliminating the debris and promoting, at the end, the «*Caraíba* Revolution» and

³ Oswald de Andrade, «Manifesto Antropófago» in *Revista de Antropofagia*, I, n.1, 1928.



its 'technical barbaric new man'. It is generally observed as a turning-point in Brazilian Modernism (mainly because of its inherent non-linear display of social and collective concerning subjects), and can also be seen as a direct cultural-political consequence of the escalate in radicalism among the sequence of manifestos and ideology schools from both left and right wings of modernism, during the beginning of the 20th century in Brazil⁴.

Nevertheless, the process in itself, the so-called «devouring the other» (among the visual arts in general and music related visual sources in particular) was not as original and *sui generis* as it initially seemed, considering the historical process of a multicultural country like Brazil, where the perception of otherness is as common as it is deeply rooted and complexly negotiated, depending on the referential system in use.

According to Castro (2002) Brazilian practices of anthropophagy were of ritualistic nature and can be grouped into warlike-sociological practices. As 16th century chronicles informs, prisoners were not eaten immediately (CASTRO 2002: 457-472). They were kept alive and very well treated and fed until the day of the ritual feast, when the executioner gained the right to add to himself a name and a flesh incision for everyone to see (and recognize) his courage and valor. Through those rituals the victorious tribe would acquire the enemy's power, knowledge and qualities.

⁴ According to Teles, after 1922's Modern Art Week in São Paulo, that presented the basis of Brazilian Modernism, and two years of agitation through *Revista Klaxon*, Oswald de Andrade published his *Pau-Brasil Poetry* manifesto which was highly criticized by the *verde-amarelo* (green-yellow - main colors of Brazilian national flag) movement (also called *Escola da Anta*). In 1926 a Recife based group headed by Gilberto Freire launched the *Regionalist* manifesto, claiming that Brazil is much more than its major capitals (Rio and São Paulo) thus, devoted to attend regional interests. The following year (1927) in a quite different place - Cataguases, inland of Minas Gerais, the *Revista Verde* published its own manifesto, politically and ideologically independent. In this ideological scenario, the Anthropophagus manifesto from 1928 rapidly gained supporters and critics. Among the latter group, the *verde-amarelo* movement presented in 1929 the *Nhengaçu Verde-Amarelo*, proposing a kind of nationalism highly identified with fascist ideologies; cf. TELES 1977.



As many authors did compare multicultural societies with melting pots, salad bowls, or even simmering cauldrons, where many different more or less complex cultural «meals» can be «prepared» and diversely «spiced», so adding i.e. color, excitement, pungency, among many other possible seasoning manners, we are about to confirm that, allegorically speaking, to «digest» (or even culturally devour) somebody, regardless if raw or cooked – Lévi-Strauss *dixit*) we need to look around and choose the other, deal with the other, and thus, finally to make the other a part of ourselves, in which process devouring the other is not a mere intersection or negotiation but a (ritually or not) biased cultural way to process both the other and ourselves.

Considering that Brazilian colonization process was, as any colony from any renaissance European power, following an exploitation and production of commodities model to ensure the welfare of the metropolis, we can agree with bell hooks that

The commodification of Otherness has been so successful, because it is offered as a new delight, more intense, more satisfying than normal ways of doing and feeling. Within commodity culture, ethnicity becomes spice, seasoning that can liven up the dull dish that is mainstream white culture⁵.

Thus, if we observe it as a cultural-gastronomical process, the victorious «tribe» identifies (looks and choose), capture and fed (spice) the «prisoners» and kill to eat (devour) its opponents to finally be branded with their qualities. We can, then, consider that in a multicultural country like Brazil, the Anthropophagus Manifesto envisioned the building of a Brazilian own art as a never-ending way to overcome foreign dominant cultural discourses, being at the same time a clear result of the historical construction of the image of the

⁵ Cf. HOOKS 1992: 21.

Brazilian self. Following hooks idea, we must follow the tracks of historical visual construction of Brazil, remembering that its first choices and spices began within the eyes and hands from European mainstream culture.

From looking to spicing the iconographical otherness

One of the earliest iconographical representation of Brazilian natives by non-american people dates back to 1505. Johann Froschauer's engraving known as *Image of the New World*, illustrated the first edition of *Mundus Novus* (Augsburg, 1505), which text was attributed to Americo Vespucci. (fig. 3)

Although Froschauer failed in representing what Vespucci depicted in his letter, according to Chicangana-Bayona (2010), it is clear that he composed the image negotiating European's iconographical tradition (particularly concerning the naked bodies and the beardless faces depicted in Vespucci's text) with what might be seen as impossible of negotiation due to a lack of cultural parameters to relate with (specially the anthropophagical feast)⁶.



Fig. 3 - Johann Froschauer. *Imagem do Novo Mundo*. Hand watercolored engraving. 22 x 33 cm. (*Mundus Novus*, Augsburg, 1505)

⁶ Cf. CHINCANGANA-BAYONA 2010: 35-53.



According to Mikhail Bakhtine's ideas on otherness, we look to others to understand our real exterior.

[...] our real exterior can be seen and understood only by other people, because they are located outside us in space, and because they are *others*. In the realm of culture, outsideness is a most powerful factor in understanding. It is only in the eyes of *another* culture that foreign culture reveals itself fully and profoundly⁷.

Thus, following Savenhago's interpretation of Bakhtine approach upon self-contemplation,

When looking in the mirror, every man sees himself as others see him, since what he sees in a mirror is not himself but a reflection. As it is impossible to see the whole self from his exterior, man projects on his own body and his own eyes that watch the mirror, the body and the gaze of one another, and shall judge the image according to the criteria established by the relation with the world of whom contemplates the reflection. Accordingly, for Bakhtin and his circle, one is never alone before the mirror. There is always another participant involved in the act of self-contemplation. So look in the mirror is to see himself, or his reflection, with the eyes of others. It is to be offered as a shelter, be "inhabited" by the set of relations that have been established throughout life and that the bias of self-contemplation determine how the world will be seen, analyzed and enjoyed (SAVENHAGO 2011: 7-8).

So, when Oswald de Andrade (unaware of the existence of Froschauer's engraving or consciously ignoring it) has chosen one of the De Bry's engravings to compose the first cover of the *Revista de Antropofagia* (fig. 4), apart from the self-evident relations with his ideas, he was probably performing a sort of self-contemplation act, mainly because it was through Hans Staden's account on the

⁷ Vide BAKHTINE 1986: 7.



anthropophagical rituals performed by the *tupinambas* in Portuguese America, and its extensive dissemination in modern Brazil – particularly through Monteiro Lobato’s *As Aventuras de Hans Staden* (The Hans Staden’s adventures) from 1927 – that western civilized Brazilian modernists widely remembered them, taking the attitude to look at them (and into themselves) once more, in many ways.

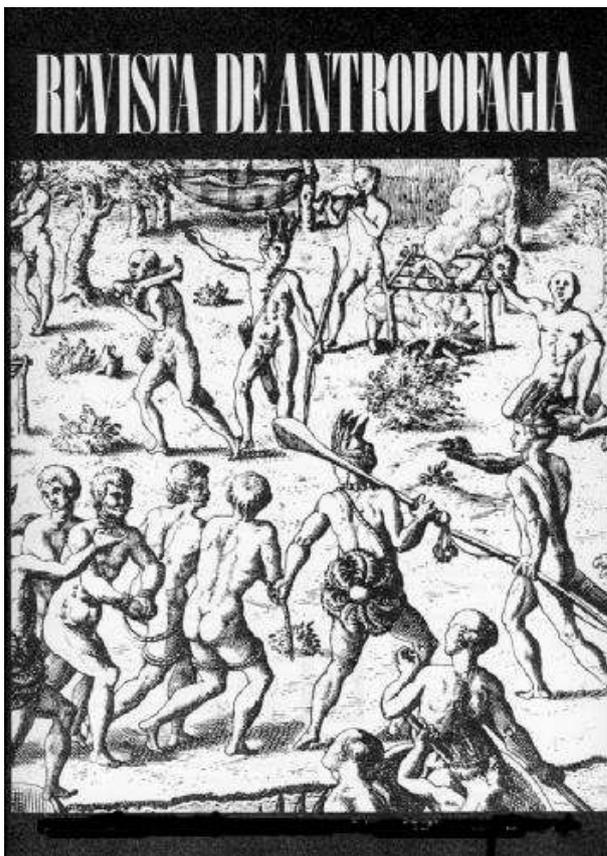


Fig. 4 – Cover of the *Revista de Antropofagia* first issue (1928). Engraving by De Bry (1592)

Even if De Bry’s engraving «spiced» the original raw Staden engravings, producing a technically more sophisticated and better finished visual sources of the European look over *tupinamba* otherness (fig. 5 and 6), Brazilian indigenous people were a quite common subject in visual sources during the 16th century, among those who, one way or another, dealt with them, sometimes as a sign of



power and dominion boundaries (fig. 7), other times to distinguish differences between indigenous otherness, using the cannibalistic details (fig. 8a & 8b) as an advising alert between potentially friendly or dangerous otherness.



Fig. 5 - Hans Staden. *Tupinamba* women dance. (engraving, 1552)⁸



Fig.6 - Theodore De Bry. Hans Staden in the middle of the women dance at the Ubatuba village (engraving, 1592)

⁸ Cf. Johann Ludwig Gottfried: *Neue Welt und Americanische Historien*, 1631.



Fig. 7 - «Brazilian Festival and Triumphal Entry over the River», from the *Relation de l'entrée de Henri II, roi de France, à Rouen, le 1er octobre, 1550* (vellum, Bibliotheque Municipale, Rouen, France, BM, f. 62.)



Fig. 8a & 8b - Albert Eckhout, *Tapuya Woman* (Oil on canvas, 1641) and *Tupinamba Woman* (Oil on canvas, 1641). National Museum. Copenhagen



This sort of initial link with the indigenous aspect of native culture, as complex as it can appear, worked for Oswald de Andrade as a general reminder not only of who the other to be devoured might be but who we are as anthropophagus cultural beings. After all, according to Neusa Gusmão, we are who creates, builds and put to work the images of the other, defining our own self in the process (GUSMÃO 1999). Thus, the image of Brazilian indigenous people (including their dancing visual) served as the initial otherness to be spot and apprehend in the iconographical building of Brazilian self-identity, even if that responsibility fell into non-indigenous artistic hands (fig. 9).



Fig. 9 - Victor Meirelles (1832–1903) *Primeira Missa no Brasil* (Oil on canvas, 1860).
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro⁹

⁹ Cf. Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM; http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/06/PrimeiraMissaBR_VictorMeirelles.jpg

Following that line of thinking, and remembering that during early colonial times the building of the iconographical image of Brazil was a task taken by non-autochthonous painters (mainly of German, English, French or Dutch origin), during the 17th and 18th century, mainly due to the strength in Portuguese dominion over their American possessions, other social groups began to make part of that ethnically spiced visual construction. That was the case of slave black people that slow but firmly pointed a change of compositional background. With early examples by Zacharias Wagener (i.e. *Negertanz*, 17th century)¹⁰, it was mostly by the hands of Carlos Julião (Turin, 1740 - Rio de Janeiro, 1811) that this new characters firm their presence in our growing system of iconographic otherness (fig. 10 to 12). The selected depicted characters and their composition (with its lack of environmental or background representation) advance a certain flare for early postcards that will be followed in early 19th century by Joaquim Cândido Guillobel (Lisbon, 1787 - Rio de Janeiro, 1859).



Fig. 10 - Carlos Julião. *Coroação de uma rainha negra na Festa de Reis* (watercolor, c.1776). Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro¹¹.

¹⁰ Cf. Mercedes Reis Pequeno: *Três séculos de iconografia da música no Brasil*, 1974, plate 13.

¹¹ According to Moura, it calls the attention the different wardrobe of the characters, as well as the musical instruments, all of black African cultural matrix; cf. MOURA 2000: 297.



Fig. 11 - Carlos Julião. *Cortejo da rainha negra na Festa de Reis* (watercolor, c.1776). Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro¹²



Fig. 12 - Carlos Julião. *Coroação de um rei negro no festejo de Reis no Rio de Janeiro*, (watercolor, c.1776). Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro¹³

According to Ferrez (2000) Joaquim Cândido Guillobel (Lisbon, 1787 - Rio de Janeiro, 1859) production (fig. 13 and 14) served as iconographical model

¹² In this example musical instruments are not only from a black-African matrix but from Europe as well; cf. MOURA 2000: 296.

¹³ Apart from the European and African instruments and wardrobe, this watercolor includes dancing details of some of the characters depicted; cf. MOURA 2000: 299.

to many other travelling artists such as Thomas Ender (1793 - 1875) and Henry Chamberlain (1796 - 1844) (FERREZ 2000). Their extent even achieved the well-deserved acknowledgement for their importance to Jean Baptiste Debret watercolors and engravings¹⁴.



J.C. Guillobel - Negro vendedor ambulante tocando berimbau, 1814

J.C. Guillobel - Negra vendedora de galinhas, 1814

Fig. 13 - Joaquim Cândido Guillobel. Negro vendedor ambulante tocando berimbau, (watercolor, 1814). Coleção Cândido Guinle de Paula Machado, Rio



Fig. 14 - Joaquim Cândido Guillobel. Moleque com Berimbau de Quatro Cordas e Cesto na Cabeça (watercolor, ca. 1814). Coleção Cândido Guinle de Paula Machado, Rio de Janeiro

¹⁴ According to Naves, «Debret was the first foreign painter to be aware of what there were of false and devious in simply applying a pre-established formal system - i.e. the neoclassicism - to the representation of Brazilian reality.» vide NAVES 1996: 44.



Following the same socio-historical (sometimes non-linear) path, during the first half of 19th century, visiting artists such as Debret and Rugendas, continue to build the image of black slaves related social groups, such as *mestiços*, sometimes without deeper distinction between them (fig. 15 to 17).



Fig. 15 - Jean-Baptiste Debret. *Coleta para a manutenção da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Porto Alegre* (Oil on canvas, 1828)¹⁵



Fig. 16 - Johann Moritz Rugendas. *Fete de Ste. Rosalie, Patrone des negres* (Festival of Our Lady of the Rosary, patron [saint] of the blacks); (engraving, c. 1835)¹⁶

¹⁵ Note the musicians playing on the left side; cf. AGUILLAR 2000: 239.

¹⁶ The groups composed by Rugendas are generally larger than those of Debret; cf. RUGENDAS 1989.



Fig. 17 - Johann Moritz Rugendas. *Danse landu*. (Lithography by Monthelier after original by Rugendas, 1835)¹⁷

Considering the composition licenses somehow traditional in what is not expected to be taken as a literal ethnographic visual reproduction (COTTA 2011: 222-244), those «new» ways to look at the continuously evolving social web, not only allowed the somehow spicy humour depictions but helped to introduce, and gradually firm, the direct or indirect presence of the social masters and authorities in ways that goes from their obvious depiction (fig. 18 and 19) to their embodiment by lower social groups (fig. 20).

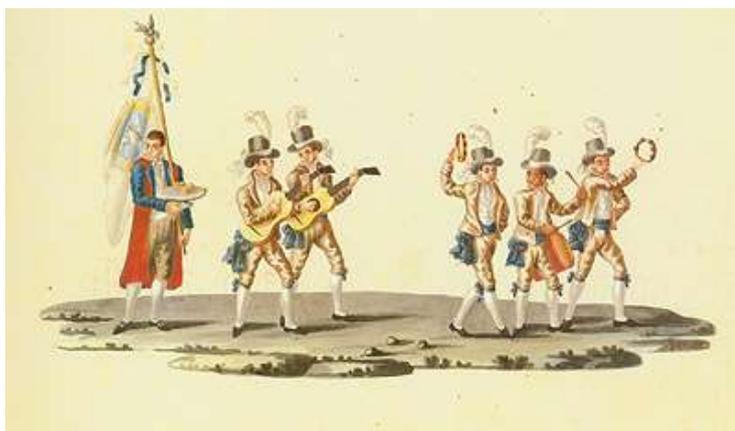


Fig. 18 - Joaquim Cândido Guillobel. *Bandeira do Espírito Santo - Irmão Pedinte com a Bandeira e Salva para Esmolas, com duas Guitarras, dois Pandeiros e um Tambor* (watercolor, ca. 1814). Coleção Candido Guinle de Paula Machado, Rio de Janeiro

¹⁷ Johann M. Rugendas, *Voyage pittoresque dans le Brésil.*, 1835, Planche 18.

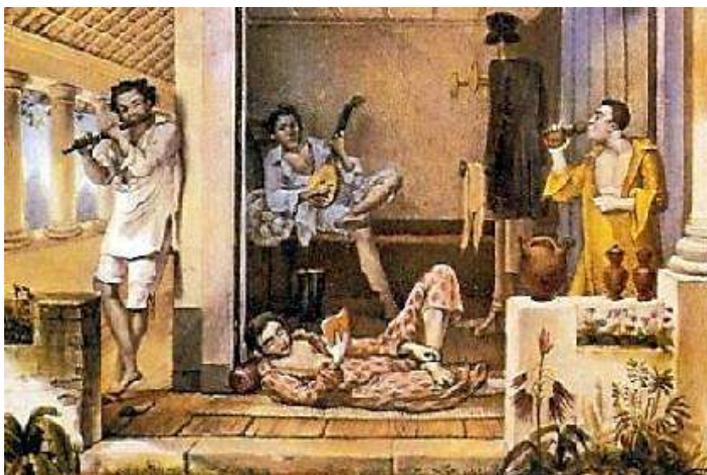


Fig. 19 – Jean-Baptiste Debret. *Les Délassements d'une après diner* (Engraving, 1826). Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro¹⁸



Fig. 20 – Jean Baptiste Debret. *Marimba (passeio de domingo à tarde)*. Engraving, 1826. Museu Castro Maya - IPHAN/MinC - MEA 0223.

In the middle of that emerging mainstream of foreign artists, since the end of 18th century, many native artists, such as José Teófilo de Jesus (Salvador, 1758-1847) and Manoel da Costa Ataide (Mariana, 1762-1830) – among others began to express themselves spicing the image of those ethnic groups through religious means, much more to «sanctify» them than to depict them in traditional religious brotherhoods' activities and clothes (fig. 21 to 23).

¹⁸ Cf. Jean Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, v. 2, 1835, Pl. 8.



Fig.21 - Manuel da Costa Ataíde. *Assunção de Nossa Senhora* or *Coroação de Nossa Senhora da Porciúncula* (oil on wood, 1801-1812). Ceiling of the *São Francisco de Assis* church, Ouro Preto, MG



Fig. 22 – Manuel da Costa Ataíde. *Assunção de Nossa Senhora* (or *Coroação de Nossa Senhora da Porciúncula*), detail



Fig. 23 - Manuel da Costa Ataíde. *Assunção de Nossa Senhora* (or *Coroação de Nossa Senhora da Porciúncula*), detail of the musician angels.

This new way of spicing the aforementioned «sanctified» visual construction, in due time, achieved allegorical levels according to a different political and ideological situation (fig. 24).



Fig. 24 – Pedro Américo (1843–1903). *Libertação dos Escravos (estudo)* (oil on canvas, 1889). Acervo do Palácio dos Bandeirantes, São Paulo

Along with the social process of transforming an empire into a republic, the choice fell onto more «republican» social subjects (from wealthy to humble social groups – fig. 25 to 28), including exotic subjects (fig. 29).

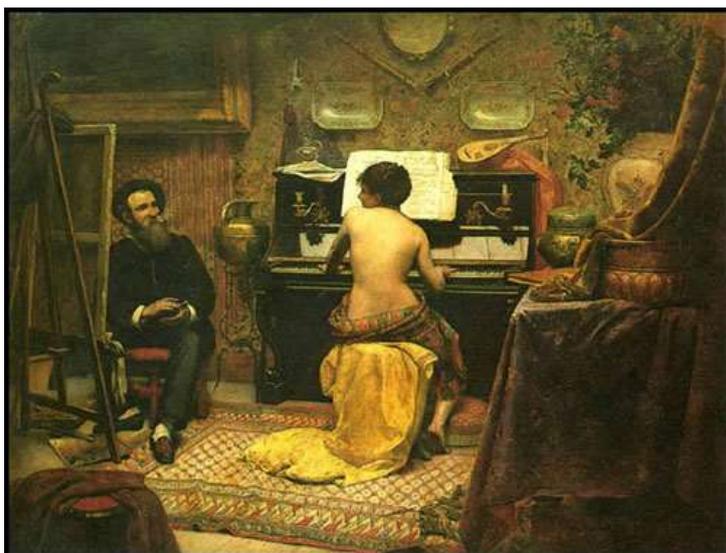


Fig. 25 – Almeida Júnior. *Descanso do Modelo*, oil on canvas, 1882, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fig. 26 – Almeida Júnior. *Família de Adolfo Pinto* (Oil on canvas, 1891), Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fig. 27 – Manoel Lopes Rodrigues (1860–1917) *Orquestra ambulante* (Oil on canvas, 1898). Museu de Arte da Bahia, Salvador



Fig. 28 – Almeida Júnior (São Paulo, 1850-1899). *O Violeiro* (Oil on canvas 1899). Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fig. 29 – Pedro Américo (1843–1903) *A rabequista árabe* (Oil on canvas, 1884). Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Dinner's ready: devouring the iconographical otherness

Once the Brazilian modernists realized that the selected and spiced set of iconographical (ethnic and musical) otherness (with all their technical and thematic variety) was at disposal to be disputed and devoured to finally allow Brazilian people to be branded with the qualities so acquired, the Anthropophagus Manifesto came to naturally assume the announcement of the ritual to be consciously performed. In the artistic production that followed, both ethnic traces and music related aspects became gradually more symbolic (or allegorical) than ethnographical, regardless if black (fig. 30 to 32), native (Figure 33), Caucasian, Mediterranean, Anglo-Saxon or any kind of *mestiço*.



Fig. 30 - Emiliano Di Cavalcanti. *Serenata*. (oil on canvas, 1925)¹⁹

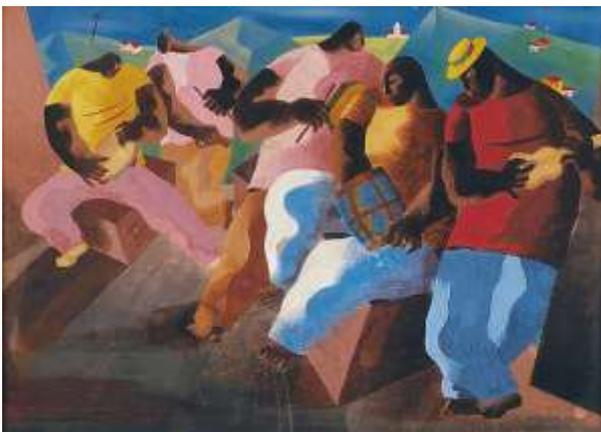


Fig. 31 - Augusto Rodrigues, *Samba* . (Oil on card, 1942). Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna - MAM, Rio de Janeiro.

¹⁹ Cf. Emiliano di Cavalcanti. *Catálogo Geral de Obras. Década de 20*. <http://www.dicavalcanti.com.br/anos20/obras_20/serenata.htm>.

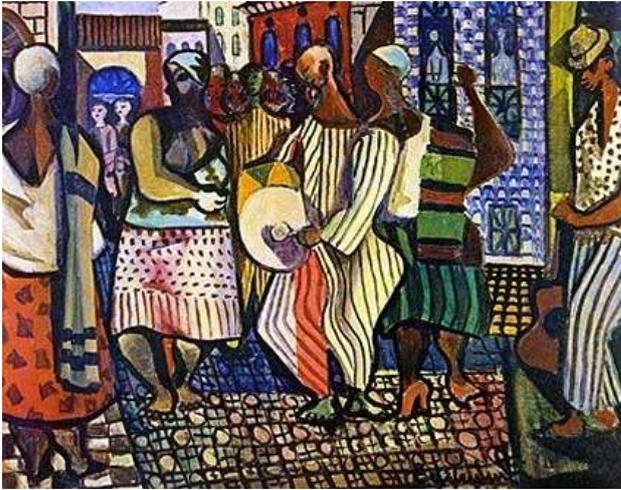


Fig. 32 – Emiliano Di Cavalcanti, *Carnaval* (oil on canvas, 1960)²⁰



Fig. 33 – Abelardo da Hora, *Danças Brasileiras de Carnaval* (ink drawing, 1962). Instituto Abelardo da Hora. Recife, Pernambuco, Brasil.

Starting from their own cultural creative self, seeking to transform reality that surrounds them, Brazilian modernists, aware that it would be useless to define Brazilian self-identity through dominant discourse approaches, following anthropophagus manifesto metabolically transformed otherness into selfness, gradually looking into their own diversity, so assimilating not only their musical practices (fig. 34 to 36) but also integrating outcast types such as outlaws and prostitutes (fig. 37 and 38), among others.

²⁰ Cf. E. di Cavalcanti. *Catálogo Geral de Obras*, <http://www.dicavalcanti.com.br/anos6070/obras_60_70/carnaval.htm>



Fig. 34 - Cândido Portinari. *Músicos* (oil on canvas, 1956). CR: 3820. Museu Casa de Portinari. Brodowski, São Paulo, Brasil



Fig. 35 - Cândido Portinari. *Frevo* (oil on canvas, 1956). Série Cenas Brasileiras. CR: 3787. Museu Casa de Portinari. Brodowski, São Paulo, Brasil



Fig. 36 - Afrânio Pessoa Castelo Branco, *A Pianista* (oil on canvas, 1976). Museu do Piauí Odilon Nunes, Teresina.



Fig. 37 - Hansen Bahia (Karl Heinz Hansen). *Cangaceiros*. (woodcut printed on paper, 1970). Fundação Hansen Bahia. Cachoeira, Bahia, Brasil.



Fig. 38 - Hansen Bahia (Karl Heinz Hansen). *Dona Flor* (woodcut printed on paper, 1973). Fundação Hansen Bahia. Cachoeira, Bahia, Brasil.

According to Magalhães-Castro (2011), visual identity construction processes based on iconographical discourses need to consider not only the manners by which artists translate or interpret local realities, but also the intrinsic ethical distance in their constructions (MAGALHÃES-CASTRO 2011: 245-267). However, the aforementioned otherness concept (with its multiple net of



relative origins and relations) within the ethnical seasonings, when applied the anthropophagical approach, blurs the ethic-emic boundaries and, in time, gradually shortens the distance between the others and one self. As Todorov said twenty years ago, «one can discover the others in himself, and perceive that he is not a homogeneous substance, and radically different of everything that is not himself; myself is one other. But each one of the others is myself too, subject like me» (TODOROV 1993: 13). Thus self-identity construction depends much more on a subjective perception of external reality, also defined by others. «I can conceive the others as an abstraction, like an instance of the psychic configuration of all individuals, as the Other»²¹.

Thus, converging with Larrosa & Lara, the images we build and the ways how they work, classifying and excluding, need to be processed. From time to time we need to subvert the gaze and comprehend «the image of the other not as the image we look, but the image that watch us and questions us» (LARROSA & LARA 1998: 8). As we could see through the examples here included (among many more available), gazes and faces (that part of our bodies culturally taken to somehow define our visual identity), became more and more simplified and abstract. After all, as Carybé used to depict in his art, we all are subject to become artistic faceless *mestiços* characters of profound Brazilian musical characteristics (fig. 39 and 40).



Fig. 39 – Hector Bernabó Carybé (1911-1997). *Os músicos*. (serigraphy, n.d.a.). Fundação Carybé. Salvador, Bahia, Brasil.

²¹ Idem, *Ibidem*.



Fig. 40 – Hector Bernabó Carybé. *Músicos*. (serigraphy, n.d.a.).
Fundação Carybé. Salvador, Bahia, Brasil.



BIBLIOGRAPHY

AGUILLAR, Nelson (org.) (2000) - *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

BAKHTINE, Mikhail Mikhailovitch (1986) - *Speech genres and other late essays*. Transl. Vern W. McGee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

CASTRO, Eduardo Viveiro de (2002) - «Xamanismo e sacrifício» in *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 457-472.

CHINCANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo (2010) - «Visões de terras, canibais e gentios prodigiosos», in *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12 n. 21, jul.-dez. 2010, p.35-53. Available at <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/y_bayona.pdf>. [18 apr. 2013]

COTTA, André Guerra (2011) - «Ouvir Debret» in 13th International RIdIM Conference & 1o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, “Enhancing Music Iconography research: considering the current, setting new trends” *Proceedings | Anais*. Salvador: PPGMUS-UFBA, RIdIM-Brasil, p. 222-244.

DE BRY, Theodore (1592) - *América Tertia pars...*, 3rd vol. of *Grands Voyages*, 13 vol. Frankfurt.

DEBRET, Jean Baptiste (1834-1839) - *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. 3 vols. Paris: Firmin Didot Frères.

FERREZ, Gilberto (2000) - *Iconografia do Rio de Janeiro, de 1530 a 1890*, 2 vols. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial.

GOTTFRIED, Johann Ludwig (1631) - *Neue Welt und Americanische Historien*. Frankfurt: Mattaeus Merian, Frankfurt.



GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de (1999) - «Linguagem, Cultura E Alteridade: Imagens Do Outro», in *Cadernos de Pesquisa*, 107, pp. 41-78, julho/1999.

Available at <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n107/n107a02.pdf>>. [20 Feb. 2013].

HERKENHOFF, Paulo (1998) - Interview to Folha de S. Paulo (July 1998). *24 Bienal Internacional de São Paulo*.

Available at <<http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/1998/>>. [20 May 2013].

HOOHS, Bell (1992) - «Eating the Other», in *Black looks: Race and representation*. Boston: South End Press p. 21-39.

LARROSA, Jorge & LARA, Nuria Pérez de (1998) - *Imagens do outro*. São Paulo: Vozes.

MAGALHÃES-CASTRO, Beatriz (2011) - «Três séculos de Iconografia da Música no Brasil de Mercedes Reis Pequeno: visualidade e construção de identidades na prática musical brasileira», in 13th International RIDIM Conference & 1o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, “Enhancing Music Iconography research: considering the current, setting new trends” Proceedings | Anais. Salvador: PPGMUS-UFBA, RIDIM-Brasil, p. 245-267.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (2000) - *A travessia da calunga grande. Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil*. São Paulo, Edusp.

NAVES, Rodrigo (1996) - *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática.

PEQUENO, Mercedes Reis (1974) - *Três séculos de iconografia da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação.

RUGENDAS, Johann Moritz (1835) - *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Paris: Engelmann.



- IDEM (1989) - *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo.

SAVENHAGO, Igor José Siquieri (2011) - «Bakhtin e o espelho: um esboço sobre a alteridade pelo viés da autocontemplação», in *VÉRTICES*, Campos dos Goytacazes/RJ, v.13, n. 1, jan./abr. 2011. p.7-23.

Available at <<http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/vertices/article/view/1218/0>>. [18 apr. 2013].

TELES, Gilberto Mendonça (1977) - *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petropolis (RJ): Vozes.

TODOROV, Tzvetan (1993) - *A Conquista da América. A Questão do Outro*. Transl. Beatriz Perrone Moi. 2nd ed. São Paulo: Martins Fontes.



Sê, para que tudo seja (o som abstracto)

RODRIGO SOBRAL CUNHA
IADE / Universidade Europeia

Inayat Kahn é um *sufi* do nosso tempo, para quem a Música é a essência do Universo. A Palavra faz parte dessa Música, como mostram os seus dons altamente poéticos e misteriosos. Entretanto, coube-lhe a perfeita compreensão das religiões do Livro, como durante vários séculos sucedeu em Portugal, onde os reis portugueses foram «reis das religiões do Livro». No coração do *sufi* encontram-se assim unidas a Palavra e a Música, oferecendo-nos uma escuta do Universo tão nova quanto antiga.



© Tiago Sobral Cunha



Nótula

Harmonizar Oriente e Ocidente pela música» foi a tarefa que generosamente aceitou Hazrat Inayat Khan, «cujas nações, o local de nascimento, o mundo, a religião, todas as religiões e o trabalho, o serviço de Deus e a humanidade», como dele próprio disse. E ele mesmo caracterizou essa tarefa como «a mais difícil que poderia alguma vez imaginar», ainda que a música, no sentido em que a entendia, fosse a própria essência do universo. A escala ideal da actuação magistral de Inayat Khan é dada no seu objectivo de «sintonizar as esferas interiores dos países num tom de vibração mais alto». Foi praticamente há um século que esse *sufi* pisou o solo do Ocidente e o eco dos seus passos de paz pode escutar-se ainda com uma surpreendente nitidez.

Anotou ele num registo autobiográfico: «Fui transportado pelo destino do mundo da lírica e da poesia para o mundo da indústria e do comércio, a 13 de Setembro de 1910. Despedi-me da minha terra-mãe, o solo da Índia, a terra do sol, para a América, a terra do meu futuro, interrogando: ‘talvez eu regresso um dia’, e contudo não sabia quanto tempo passaria até voltar. O oceano que tinha de atravessar pareceu-me um golfo entre a vida passada e a vida que ia começar. Passei os meus momentos no barco a olhar para a subida e a descida das ondas e vendo aí reflectida a imagem da vida, a vida dos indivíduos, das nações, das raças, e do mundo». Logo nos primeiros títulos das obras que publicou no Oeste, aliás num inglês de uma notável claridade, transparecem os aspectos perenes do horizonte contemplado: *A Message of Spiritual Liberty, Pearls from the Ocean Unseen*. Mas era no exemplo pessoal e no contacto directo que



especialmente se empenhava¹ e raramente será encontrável algo de semelhante ao modo como Inayat Khan conjugou os pólos interior e exterior do fenómeno religioso; já que, conforme entendia, «a religião é a fundação de toda a vida no mundo e enquanto não se estabelecer um entendimento entre os seguidores de todas as diferentes religiões, será sempre difícil esperar por melhores condições». Ciente da magnitude da causa a que se dedicara e procurando sempre transcender todas as limitações, até para melhor conhecer o ilimitado, podia assim observar: «quanto mais se alarga o ponto de vista, maior é a alma».

A figura e a obra de Hazrat Inayat Khan transmitem a poderosa impressão de uma realização completa em todos os domínios do ser. É daí que derivam, por exemplo, o rigor e a veracidade ou a consumada beleza da sua mística, em contraste com a qual a ciência de tipo moderno ou a «filosofia transcendental» de Kant ou o «sentido estético» da época, aparecem com uma restrita tonalidade subjectiva, quase simplesmente temporal. É portanto compreensível a esperança a que Inayat Khan alude de que um dia a ciência moderna, atingindo a plenitude do seu desenvolvimento, seja completada pela mística. No entanto, para dar uma ideia do que implica um tal «desenvolvimento», bastam as seguintes palavras dele: «O progresso moderno tem uma finalidade oposta à dos tempos antigos, cujo desígnio era atingir o homem ideal. Hoje, o objectivo é tocar o homem comum». «Quando uma alma não tem nada para onde elevar o olhar, larga as suas asas e o que era para ser uma ave, fica um animal.» «Nenhum progresso, seja em que área for, dará a um homem a satisfação pela qual a sua alma anseia, excepto esta arte que é a arte da vida, a arte do ser, que é a procura da sua alma. Para servir a reconstrução

¹ Para dar um só exemplo, conta um discípulo de Inayat Khan que em certos momentos de meditação «ele afinava e elevava a minha consciência a um grau tão alto de vibração que eu dificilmente suportava. A potência de vibração – é este o único modo de descrever – era tão fantástica que era quase demasiado poderosa para mim e eu ansiava por regressar à segurança limitada da minha personalidade onde podia continuar a viver no meu próprio ritmo!» (Sirkan Von Stolk).



do mundo, a única coisa possível e a única coisa necessária é aprender a arte do ser, a arte da vida, por si mesmo e ser-se um exemplo antes de tentar servir a humanidade».

Como disse dele mesmo, o seu coração esteve inteiramente tomado pela necessidade de uma fraternidade universal no mundo. Especialmente à magia da música caberia porventura essa união. Pois, se para Inayat Khan o universo é musical, aquilo que poderíamos designar o princípio sinfónico da sua metafísica estende-se a todas as dimensões; cada indivíduo é um tom do ser, desde que se saiba escutar o fundo de harmonia comum a tudo, assim como «a verdade única que todas as religiões contêm, como vasos diferentes contêm o mesmo vinho.» À «grande lei do ritmo que está escondida na natureza», segundo ele, «deve-se cada forma e condição de manifestação.» Ritmicamente se move o mundo, sucedem-se as estações, as árvores respiram, voam os pássaros e caminhamos nós, que, conforme a delicada observação do *sufi*, ritmicamente acenamos ao amigo que parte para o mantermos rítmico em todos os planos da vida. Na raiz do universo, a protofonia do Verbo, que antecede a visão e a luz, é o som do eterno e o nome de Deus de que fala Inayat Khan, recordando que em toda a natureza ecoa um e o mesmo som primordial. Deste ponto de vista, aliás, saber se Inayat Khan foi um músico metafísico ou um metafísico músico é uma questão de caracterologia que pode interessar ao tipo de curiosidade mais ou menos ocidental, mas que rescende de outro modo na tradição *sufi* que ele representou ao mais alto nível, tradição essa onde o sentido sinfónico do universo e a liberdade espiritual convergem para o mesmo centro comum; do qual, de resto, promanam também. Foi o ritmo deste duplo movimento «dialéctico» (para nos socorrermos de um termo consagrado pela tradição platónica), tornado especialmente síncrono, que harmonicamente dinamizou o vivo pensamento, a arte e a acção admiráveis de Inayat Khan.



Identificado com o princípio das religiões, transcendia a relatividade do espaço e do tempo e sem se perder em pormenores nem em superstições, ia direito ao essencial de cada culto, pois a sua inteligência tudo penetrava. Preocupava-se assim menos em saber se Deus preferiria o latim ou o árabe, do que em saber, antes, como se exprime Deus nas diferentes línguas (posto não haver língua sem Deus). Num certo sentido, poderia dizer-se de Inayat Khan que a sua religião era a da harmonia, pois sendo o universo harmonia e a palavra música (compreendendo nesta o silêncio), assim - para nos exprimirmos com liberdade - na harmonia consistiria a religião do próprio universo.

Era isto o mínimo que nos cumpria dizer para dar uma remota ideia do autor do texto que o leitor pode a seguir atravessar. Respeitámos na tradução completamente a terminologia rigorosa e o fôlego amplo de Inayat Khan tal como aparecem nesse texto meditativo intitulado *Be, and All Became (the Abstract Sound)*, integrado na obra *The Music of Life. The Inner Nature and Effects of Sound*². Os casos em que sacrificámos ao idioma vão indicados em nota. Passos há de escritos sacros que o *sufi* cita de cor no essencial e que naturalmente traduzimos conforme os cita ele. Como a excepção faz a regra, de uma conversa com o nosso Amigo António Telmo saiu a sua sugestão de sabor joanino para a tradução livre do título do texto de Inayat Khan.

Rodrigo Sobral Cunha

² Hazrat Inayat Khan, *The Music of Life. The Inner Nature and Effects of Sound*, United States of America, Omega Publications, 2005, p. 25-30.



C. D. Friedrich

SÊ, PARA QUE TUDO SEJA
(O SOM ABSTRACTO)

O som abstracto é chamado *saut-e sarmad* pelos *sufis*; todo o espaço está cheio dele. As vibrações deste som são demasiado finas para ser audíveis ou visíveis aos ouvidos e aos olhos materiais, uma vez que é até difícil para os olhos ver a forma e a cor das vibrações etéreas no plano externo. Foi o *saut-e sarmad*, o som do plano abstracto, que Muhammad ouviu na cova de Ghar-e Hira quando se perdeu no seu ideal divino. O Alcorão refere-se a este som nas palavras «Sê! e tudo veio a ser». Moisés escutou este mesmo som no monte Sinai, quando em comunhão com Deus; e a mesma palavra foi audível para Cristo, quando absorto no seu Pai celestial no deserto. Shiva ouviu o mesmo *anahad nada* durante o seu *samadhi* numa gruta dos Himalaias.

A flauta de Krishna é simbólica do mesmo som. Este som é a fonte de toda a revelação para os mestres, a quem é interiormente revelado. É por causa disto que eles sabem e ensinam uma e a mesma verdade.

O *sufi* conhece o passado, o presente e o futuro e todas as coisas da vida, uma vez capaz de conhecer a direcção do som. Todos os aspectos do ser de



alguém em que se manifesta som têm um efeito peculiar sobre a vida, pois a actividade das vibrações tem um efeito especial em todas as direcções. O conhecedor do mistério do som conhece o mistério de todo o universo. Quem alguma vez seguiu os acordes deste som esqueceu todas as distinções e diferenças terrenas e alcançou aquela meta da verdade onde se unem os bem-aventurados de Deus. O espaço está tanto dentro como fora do corpo; por outras palavras, o corpo está no espaço e o espaço está no corpo.

Sendo este o caso, o som do abstracto está sempre a acontecer dentro, à volta e sobre o homem. Em regra não se ouve porque a consciência está completamente centrada na existência material. A pessoa torna-se tão absorvida na sua própria experiência do mundo exterior por meio do corpo físico que o espaço, com todas as suas maravilhas de luz e som, se torna invisível.

Isto pode ser facilmente entendido estudando a natureza da cor.

Há muitas cores completamente distintas em si mesmas e no entanto quando misturadas com outras mais brilhantes eclipsam-se todas; até as cores brilhantes bordadas com ouro, prata, diamantes, ou pérolas, servem apenas de fundo ao deslumbrante bordado. Assim é com o som abstracto comparado com os sons do mundo exterior. O limitado volume dos sons terrenos é tão concreto que diminui o efeito do som do abstracto para o sentido da audição, embora em comparação com ele os sons da terra sejam como um assobio para um tambor. Quando o som abstracto é audível, todos os outros sons se tornam indistintos para o místico.

O som do abstracto é chamado *anahad* nos Vedas, significando som ilimitado. O nome dos *sufis* é *sarmad*, o que sugere a ideia de intoxicação. A palavra «intoxicação» é aqui usada para significar elevação, a liberdade da alma dos seus limites terrestres. Aqueles que são capazes de escutar o *saut-e sarmad* e nele meditar são libertos de todas as preocupações, ansiedades, tristezas, medos e doenças; e a alma é libertada do cativo nos sentidos e no corpo físico. A



alma do ouvinte torna-se a consciência que tudo penetra, e o seu espírito torna-se o motor que mantém todo o universo em movimento.

Alguns treinam-se para ouvir o *saut-e sarmad* na solidão à beira-mar, na margem de um rio e entre montes e vales; outros atingem-no sentados nas cavernas das montanhas ou firmemente caminhando pelas florestas e desertos, mantendo-se na imensidão desabitada pelos homens. Yoguis e ascetas sopram o *sing* (um corno) ou o *shankha* (um búzio³), que desperta neles este tom interior. Os Dervishes tocam *nai* ou *algosa* (uma flauta dupla) com o mesmo fim. O sentido dos sinos e dos gongos nas igrejas e nos templos é sugerir ao pensador o mesmo som sagrado e assim conduzi-lo rumo à vida interior.

Este som desenvolve-se através de dez aspectos diferentes por causa da sua manifestação através de dez diferentes canais do corpo. Soa como o trovão, como o rugido do mar, o tocar dos sinos, água a correr, o zumbido das abelhas, o chilrear dos pardais, a *vina*, o assobio, ou o som de *shankha* até finalmente se tornar *hu*, o mais sagrado de todos os sons.

Este som *hu* é o princípio e fim de todos os sons, sejam eles de homem, ave, animal ou coisa. Um estudo cuidadoso provará este facto, que se pode compreender escutando o som de uma máquina a vapor ou de um moinho, ao passo que o eco de sinos ou gongos ilustra tipicamente o som *hu*.

O Ser Supremo tem sido chamado por vários nomes em diferentes línguas, mas os místicos conhecem-no como *Hu*, o nome natural, não obra humana, o único nome do Inominado, que toda a natureza constantemente proclama. Sacratíssimo é o som *hu*. Os místicos chamaram-no *ism-e Azam*, o nome do Altíssimo, pois é a origem e fim de todos os sons, bem como o fundo de cada palavra. A palavra *hu* é o espírito de todos os sons e de todas as palavras, e esconde-se em todos eles, assim como o espírito está no corpo. Não pertence a nenhuma língua, mas nenhuma língua pode deixar de lhe pertencer.

³ (shell)



Só este é o verdadeiro nome de Deus, um nome que nenhum povo ou religião pode reclamar como seu. Esta palavra é não só proferida por seres humanos, mas é repetida por animais e aves. Todas as coisas e seres proclamam este nome do Senhor, pois toda a actividade da vida exprime distinta ou indistintamente este mesmo som. Esta é a palavra mencionada na Bíblia como existindo antes da luz: «No princípio era o verbo e o verbo estava em Deus e o verbo era Deus.»

O mistério do *hu* é revelado ao *sufi* que viaja pelo caminho da iniciação. A verdade, o conhecimento de Deus, é chamada por *haqq*. Se dividirmos a palavra *haqq* em duas partes, o seu som assonante vem a ser *hu ek*, significando *hu*, Deus ou verdade, e significando *ek*, em hindustani, *um*. Ambos, em conjunto, exprimem um Deus e uma verdade. *Haqiqat*, em arábico, significa a verdade essencial, *hákim* significa mestre, e *hakím* conhecedor, palavras que exprimem as características essenciais da vida.

Aluk é a palavra sagrada que os *vairagis*, os adeptos da Índia, usam como seu canto sagrado. Na palavra *aluk* estão expressas duas palavras: *al*, que significa «o», e *haqq*, «verdade», ambas as palavras juntas exprimindo a fonte da qual tudo provém, Deus.

O som *hu* torna-se limitado na palavra *ham*, pois a letra *m* fecha os lábios. Em hindustani esta palavra exprime limitação, porque *ham* quer dizer «eu» ou «nós», palavras ambas com o sentido de ego. A palavra *hamsa* é a palavra sagrada dos yoguis que ilumina o ego com a luz da realidade. A palavra *huma*, na língua persa, designa um pássaro fabuloso. Há uma crença de que se o pássaro *huma* se sentar por um momento na cabeça de alguém, é sinal de que esse se tornará um rei. O seu verdadeiro sentido é que quando os pensamentos de uma pessoa evoluem a ponto de romper todas as limitações, então torna-se como um rei. Limite da linguagem é que só possa descrever o Altíssimo como algo como um rei. Diz-se nas velhas tradições que Zoroastro nasceu da árvore *huma*. Isto explica as palavras na Bíblia, «Excepto se um homem nascer da água



e do espírito, não pode entrar no reino de Deus». Na palavra *huma*, *hu* representa espírito, e a palavra *mah* em arábico significa água. Em inglês a palavra «human» explica dois factos característicos da humanidade: *hu* significa Deus e *man* significa mente, palavra que vem do sânscrito *mana*, sendo mente a pessoa comum. As duas palavras unidas representam a ideia da pessoa consciente de Deus; por outras palavras *hu*, Deus, está em todas as coisas e seres, mas é pelo homem que Ele é conhecido. «Humano» pode, portanto, ser dito no sentido de Deus-côncio, Deus-real, ou Homem-Deus. A palavra *hamd* significa louvor, *hamid*, digno de louvor, e *Muhammad*, louvável. O nome do Profeta do Islão foi significativo da sua atitude para com Deus.

Hur em arábico significa as belezas do céu; o seu real sentido é a expressão da beleza celeste. Em arábico, *zahur* significa manifestação, especialmente a de Deus na natureza. *Ahura Mazda* é o nome de Deus conhecido entre os seguidores de Zoroastro. A primeira palavra, *Ahura*, sugere *hu*, sobre qual todo o nome é construído.

Todos estes exemplos significam a origem de Deus na palavra *hu* e a vida de Deus em toda a coisa e ser.

Hayy, em arábico, significa eterno, e *hayat* significa vida, ambas as palavras significando a natureza eterna de Deus. A palavra *huwal* sugere a ideia de onnipresença, e *huvva* é a origem do nome de Eva, que é simbólico de manifestação. Assim como Adão é simbólico de vida, são nomeados em sânscrito *Purusha* e *Prakriti*.

Jehovah era originalmente *Yahuva*, sugerindo *ya* a palavra *oh* e estando *hu* para Deus, ao passo que o *a* representa manifestação. *Hu* é a origem do som, mas quando o som toma primeiro forma no plano exterior, torna-se *a*. Por isso se considera *alif* ou *alpha* a primeira expressão de *Hu*, a palavra original. O alfabeto sânscrito, tal como o da maior parte das línguas, começa com a letra *a*, como começa o nome de Deus em diversas línguas. A palavra *a*, por



consequente, exprime em inglês um ou primeiro, e o sinal de *alif* exprime o sentido um tal como primeiro. A letra *a* é pronunciada sem a ajuda dos dentes ou da língua, e em sânscrito *a* significa sempre sem.

O *a* é elevado à superfície quando a língua sobe e toca o céu da boca ao pronunciar a letra *l* (*lam*), e o som acaba em *m* (*mim*), cuja pronúncia fecha os lábios. Estas três letras essenciais do alfabeto aparecem juntas como o mistério no Alcorão. Com *a* aprofundado por *ayn* é formada a palavra *ilm*, que significa conhecimento. *Alim* vem da mesma raiz e significa conhecedor. *Alam* significa estado ou condição, a existência conhecida.

Quando a primeira letra, *alif*, e a letra central, *lam*, são colocadas juntas fazem a palavra *al*, que significa «o» em arábico. Em inglês, *all* sugere o sentido da inteira ou absoluta natureza da existência.

A palavra *Allah*, que em arábico significa Deus, se dividida em três partes pode ser interpretada como «O que vem do nada»⁴. *El* ou *Ellah* tem o mesmo sentido de *Allah*. As palavras bíblicas *Eloi*, *Elohim*, e *Hallelujah* estão relacionadas com a palavra *Allahu*.

As palavras *om*, *omen*, *amen*, e *amin*, ditas em todas as casas de oração, têm a mesma origem. *A*, no começo da palavra, exprime o início, e *m*, no meio, significa o fim; *n*, a letra final, é o reecoar de *m*, pois *m*, naturalmente, acaba num som nasal, cuja produção significa vida.

Na palavra *Ahad*, que significa Deus, o Ser Único, dois sentidos estão envolvidos por assonância. *A*, em sânscrito, significa sem, e *hadd* em arábico significa limitação.

Da mesma fonte vêm as palavras *vahdat*, *vahdaniat*, *hadi*, *hudadi*, *huda*, e *hidayat*. *Vahdat* significa a consciência do eu; *vahdaniat* é o conhecimento do eu; *hadi*, o guia; *huda*, guiar; *hidayat* significa orientação⁵.

⁴ (The One who comes from nothing).

⁵ (guidance).



Quanto mais um *sufi* escuta o *saut-e sarmad*, o som do abstracto, mais a sua consciência se torna livre de todas as limitações da vida. A alma flutua acima dos planos físico e mental sem nenhum esforço especial por parte da pessoa, o que mostra a sua calma e estado pacífico; um ar sonhador pousa nos seus olhos e a sua expressão torna-se radiosa. Experimenta a alegria sobrenatural e o arrebatamento do *wajad*, ou êxtase. Quando dominado pelo êxtase, não está consciente nem da existência física nem da mental. Este é o vinho celeste, ao qual se referem todos os poetas *sufis*, completamente diferente das intoxicações momentâneas deste plano mortal. Uma beatitude celestial brota então no coração do *sufi*, a sua mente é purificada de todo o pecado e o corpo de todas as impurezas, e abre-se-lhe um caminho para o mundo invisível. Começa a ter⁶ inspirações, intuições, impressões, e revelações sem o mínimo esforço da sua parte. Já não depende de um livro ou de mestre⁷, pois a sabedoria divina, a luz da sua alma, o espírito santo, começa a brilhar sobre ele. Como diz Sharif, «Pela luz da alma compreendo eu que a beleza dos céus e a grandeza da terra são o eco da Sua flauta mágica».



© Tiago Sobral Cunha

⁶ (receive).

⁷ (teacher).



Colaboradores desta edição

LUÍS CORREIA DE SOUSA

CESEM/IEM - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA

Luís Correa de Sousa é Mestre e Doutor em História da Arte - Medieval, e Licenciado em Musicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É investigador do CESEM, integrado no seu Núcleo de Iconografia Musical (NIM), e do Instituto de Estudos Medievais (IEM); tem desenvolvido trabalhos no domínio da iconografia medieval, sobretudo iconografia musical, sendo membro fundador do *Study Group for Musical Iconography* da *International Musicological Society*, criado em Junho de 2006. Concluiu recentemente um projecto de Pós-Doutoramento centrado no estudo das Bíblias portáteis do século XIII, existentes nas bibliotecas e arquivos portugueses.

SÓNIA DUARTE

CESEM - FCSH/NOVA

Conservatório de Música da Jobra, Aveiro

Docente. Investigadora. Mestre em Musicologia Histórica, pela Universidade Nova de Lisboa; Mestre em Educação Musical, pelo Instituto Politécnico do Porto; Licenciada em História da Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Estudou Conservação e Restauro de Pintura, na Camera di Commercio Italiana, e Percussão e Piano, no Conservatório de Música do Porto. Foi bolsista de estágio no Museu Nacional da Música tendo sido responsável pelo estudo e disseminação da iconografia



musical do Museu. Desde 2009 investiga e escreve sobre imagens de música na pintura portuguesa, tendo vindo a apresentar os resultados em artigos, capítulos de livros e conferências na Sociedade Nacional de Belas-Artes, Casa da Música, Fundação de Serralves, Universidade Nova de Lisboa, Universidade do Porto, Biblioteca Nacional de Portugal, Universidade de Évora, Casa-Museu Guerra Junqueiro, Museu de Lamego, Museu Nacional de Soares dos Reis, Conservatório de Música do Porto, Palácio da Cidadela ou Universidad Complutense de Madrid. Prossegue o levantamento, estudo e disseminação de iconografia musical na pintura portuguesa e em Portugal a partir do século XVII. É membro do Núcleo de Iconografia Musical/CESEM da Universidade Nova de Lisboa e da Escola Superior de Educação do Porto. É professora de História da Cultura e das Artes no Conservatório de Música da Jobra, Aveiro, Portugal.

CRISTINA SANTARELLI

Instituto per i Beni Musicali in Piemonti, Torino

Professore di Storia ed Estetica della Musica al Conservatorio, dal 1998 al 2002 ha insegnato Storia della Musica Medievale e Rinascimentale presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Torino. Membro del RIDIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale) e dell'International Study Group on Musical Iconography (International Musicological Society), dal 2014 è vice-presidente dello Study Group for the Iconography of the Performing Arts dell'ICTM (International Council for Traditional Music). In possesso di DELE (Diploma de Español como Lengua Extranjera), nel 2010 ha tenuto due masterclass presso l'Università di Oviedo, inoltre dal 2002 collabora stabilmente con l'Università Complutense di Madrid. Responsabile del settore Iconografia Musicale presso l'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte (di cui è presidente dal 2013), fa parte del comitato editoriale della rivista "Music in Art" edita dal Research Center for Music Iconography del CUNY e della serie "Studies in Music, Dance and Theatre Iconography" (Wien, Hollizer Wissenschaftsverlag).



PEDRO LUENGO

Universidad de Sevilla

Pedro Luengo es miembro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Doctor en Historia del Arte por la misma institución con su tesis “Intramuros: arquitectura en Manila, 1739-1788”. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y Profesor Superior de órgano por el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Recientemente ha realizado estancias de investigación en distintos centros internacionales en San Agustín Museum (Manila), Instituto de Investigaciones Estéticas (México), European University Institute (Florencia) y King’s College London. Actualmente forma parte de varios proyectos de investigación, tanto nacionales como internacionales. Ha publicado diferentes artículos en revistas españolas e internacionales. Más destacable es la publicación de su libro “Intramuros: arquitectura en Manila, 1739-1762” (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2012). En 2013 se ha publicado su segundo libro titulado “Manila, plaza fuerte. Ingenieros militares entre Europa, América y Asia” (Madrid, CSIC-Ministerio de Defensa, 2013).

LUZIA ROCHA

CESEM - FCSH/NOVA

Universidade Lusíada de Lisboa

Luzia Rocha possui os graus de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. É investigadora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa e do ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É membro do ‘Study Group on Musical Iconography’ e do ‘Study Group for Latin America and the Caribbean’ (ARLAC-IMS), ambos da International Musicological Society. É colaboradora do Grupo de Iconografia Musical de la Universidad Complutense de Madrid/AEDOM. É docente na Licenciatura em Jazz e Música Moderna da Universidade Lusíada e bolsreira da Fundação Oriente. Tem participado

como oradora, por convite, em conferências nacionais e internacionais e publicado artigos em periódicos com arbitragem científica. É autora do livro *Ópera e Caricatura - O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* (vol. 1 e 2), do livro *Cantate Dominum: Música e Espiritualidade na Azulejaria Barroca Portuguesa* editado pelo CESEM/Colibri e editora da publicação *Iconografia Musical - Autores de Países Ibero-Americanos e das Caraíbas*. Dedicou-se à investigação na área da Iconografia Musical, com especial incidência nos séculos XVII a XXI.

PABLO SOTUYO BLANCO

Universidade Federal da Bahia

Docente e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, onde também obteve seu doutorado em 2003. Figura importante na pesquisa da música brasileira é um dos iniciadores de diversos projetos nacionais relacionados à música, incluindo o estabelecimento do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIDIM-Brasil, do qual ele é atualmente o presidente), do capítulo nordestino do Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil (RISM-Brasil) atuando ainda como membro pro tempore da Diretoria da filial brasileira da Associação internacional de Arquivos, Centros de Documentação e Bibliotecas de Música (IAML-Brasil) recentemente estabelecida. Além de coordenar o Acervo de Documentação Histórica Musical da UFBA e de presidir a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais no Conselho Nacional de Arquivos (CTDAIS-CONARQ) no Rio de Janeiro, é um compositor ativo e tem publicado amplamente a sua produção científica sobre música, iconografia e documentação musical e relativa à música no Brasil e no exterior.

**ALEJANDRA HERNÁNDEZ MUÑOZ**

Universidade Federal da Bahia

Arquiteta/urbanista graduada em 1997 na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAU/UFBA), mestre em Desenho Urbano pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) e doutoranda em Urbanismo pelo mesmo Programa. Entre 1997 e 2007, destaca-se na elaboração e consultoria de projetos de paisagismo e recuperação ambiental, bem como na coordenação dos Planos Diretores de Desenvolvimento Urbano dos municípios baianos de Camamu, Simões Filho, Camaçari e Madre de Deus. Desde 1998 vem desenvolvendo atividades docentes e de pesquisa sobre arte e arquitetura; lecionou História e Teoria da Arquitetura na FAU/UFBA entre 1998 e 2001 e, desde 2002, é professora assistente de História da Arte na EBA/UFBA. Enquanto responsável pela disciplina de História da Arte Contemporânea desenvolve pesquisas na graduação sobre Arte Latino-americana, Artes Audiovisuais, Arte e Inconsciente, Arte e Erotismo. Nos últimos anos acompanha a produção artística baiana como curadora, crítica de arte e membro de júris e comitês vinculados às áreas de Artes e Arquitetura.

RODRIGO SOBRAL CUNHA

IADE / Universidade Europeia

Professor Associado do IADE / Universidade Europeia, Pós-Doutorado em Ritmanálise pela Universidade de Lisboa, Doutorado em Filosofia pela Universidade de Évora, escritor, caminhante, vive em Sintra. Algumas publicações: *A Saudade dos Heróis* (Al-Barzakh, 2012), *O Essencial sobre Ritmanálise* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010), *Filosofia do Ritmo Portuguesa* (Zéfiro Edições, 2010), *A Verdadeira História de Aladino e a Lâmpada Maravilhosa* (Zéfiro Edições, 2009), *A Teoria Silvestrina da Harmonia do Universo. Homem, Mundo e Deus na Obra de Silvestre Pinheiro Ferreira* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008).

