

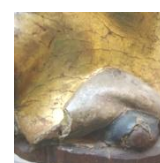
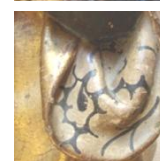
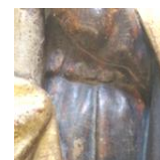
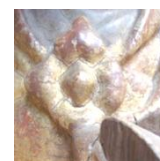
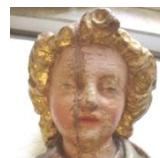


FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE PORTO

Os Anjos Músicos da Casa-Museu Guerra Junqueiro

Ana Sofia da Rocha Simões

MHIAP 2010



ANA SOFIA DA ROCHA SIMÕES

Os Anjos Músicos da Casa-Museu Guerra Junqueiro

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

Mestrado em História da Arte Portuguesa

apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Porto

ORIENTAÇÃO CIENTÍFICA

PROFESSORA DOUTORA LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS

PORTO

2010

*“a arte vale mais ou menos, segundo a porção
de amor que abrange e que revela”*

Guerra Junqueiro

RESUMO

O presente trabalho centra-se na análise de seis esculturas medievais que representam Anjos Músicos, sem asas, e para as quais procuramos respostas quanto à datação, origem e função.

Essencial para a compreensão das peças foi a iconografia dos Anjos e, em particular dos Anjos Músicos, que nos deu a entender de que forma e em que circunstâncias eram representados. A iconografia musical permitiu-nos saber que instrumentos estão associados a estas criaturas e estes três pontos facultaram-nos elementos para que pudéssemos pensar com que objectivo estas peças terão sido realizadas.

Por serem peças que estilisticamente se enquadram na escultura do gótico final e por se encontrarem em Portugal, aproveitamos as constantes movimentações de artistas e obras de arte vindos do estrangeiro para justificar a dificuldade que há em chegar a conclusões sobre peças datadas do final da Idade Média.

Por fim, um estudo comparativo entre as seis peças e outros exemplares de Anjos Músicos, desde a iconografia às técnicas de policromia e passando pelos instrumentos musicais, permitiu-nos construir várias possibilidades de resposta tanto para a sua origem como para a sua função.

Palavras-chave: Anjos, Anjos Músicos, Iconografia dos Anjos, Escultura Gótica, Portugal no final da Idade Média

ABSTRACT

This work is focused on the six medieval sculptures of Musicians Angels, represented without wings, and for which we searched answers to three questions - When, where and for what were they made.

Angels and musicians angels' iconography was essential for us to understand how and under what circumstances they were represented. Musical iconography allowed us to know what instruments were associated with those creatures and all this three points provided some elements so we could think about what was the purpose behind the order of the six sculptures.

For being stylistically linked to the late gothic sculpture and because they are in Portugal, we took advantage of the constant circulation of artists and art pieces from abroad to explain the difficulty to get some valid conclusions about artistic works done in the late Middle Ages.

Finally, a comparative study between the six sculptures and other musician angels, from iconography to the polychrome techniques and also the musical instruments, gave us the opportunity to set up some possible answers to both their origin and function.

Keywords: Angels, Musician Angels, Angels Iconography, Gothic Sculpture, Portugal in the Late Middle Ages.

RESUMÉE

Ce travail se centre sur six sculptures médiévales qui représentent anges musiciens, sans ailes, pour lesquels nous cherchons des réponses à trois questions – quand, où et pourquoi ils étaient faits.

Indispensable pour comprendre des pièces a été l'iconographie des anges et des anges musiciens qui nous a fait entendre comment et dans quelles circonstances ils étaient représentés. L'iconographie nous a permis de savoir quels instruments sont associés à ces créatures et ces trois points nous ont concédée des éléments pour qu'on pouvait pensée a ce que a été l'objective derrière l'ordre de ces six sculptures.

Parce qu'ils sont des pièces qui tombent dans le style gothique tardif et parce qu'ils sont au Portugal, nous prenons le mouvement constant des artistes et des œuvres d'art provenant de l'étranger pour justifier la difficulté de parvenir à des conclusions sur les pièces datant de la fin du Moyen Âge.

Finalement, une étude comparative entre les six sculptures et autres exemplaires des anges musiciens, dès l'iconographie aux techniques de polychromie et à travers des instruments musicaux, nous a permis de construire plusieurs réponses possibles, à la fois sur leur origine et sur leur fonction.

Mots-Clés: Anges, Anges Musiciens, Iconographie des Anges, Sculpture Gothique, Portugal à la fin du Moyen Age

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, aos meus pais. Pela oportunidade que me deram de me dedicar àquilo de que realmente gosto sem nunca me exigirem nada que não fosse lutar pela minha felicidade e pelos meus sonhos. É a eles que devo ter podido dedicar-me única e exclusivamente a este trabalho.

Aos meus irmãos e ao meu cunhado pela compreensão e pelo apoio que sempre me deram, sem nunca ser preciso pedir.

À minha sobrinha Maria que com dois anos, sem saber e sem se esforçar, me deu mais do que qualquer outra pessoa, aceitando com naturalidade os muitos momentos em que a tia não pôde sentar-se e brincar com ela. E mesmo assim, um abraço e um sorriso, sempre à minha espera.

Aos meus avós e aos meus padrinhos pela compreensão da minha ausência e pelos incentivos que sempre me deram.

Às minhas amigas “da faculdade”. À Ana Catarina, à Armanda, à Mafalda, à Marta e à Tininha que nunca deixaram de estar comigo e de me apoiar, e que nos momentos certos me ajudaram a descontraír de uma forma que só elas sabem.

À Helena por todos os momentos que passamos e nos fizeram crescer, juntas. Por me fazer acreditar cada vez mais que lutar pelo que queremos é lutar pela felicidade. E por ter a paciência e o respeito necessário que me permitiram um afastamento sem culpas.

À Raquel por me deixar ser sua amiga, pela descoberta tão boa que me permitiu fazer de si e do tanto que tem para dar aos outros. Obrigada por acompanhares cada passo e teres levado os meus olhos contigo a cada museu que visitavas. Obrigada por teres estado sempre aqui e me perceberes como mais ninguém o fez.

À Sandra por se manter sempre a par da evolução do trabalho e ter sempre uma palavra amiga.

A todos os colegas que estando na mesma situação nunca deixaram de transmitir palavras de apoio.

À Casa-Museu Guerra Junqueiro e à sua directora, Dra. Ana Clara Silva pelo interesse manifestado e por me ter facultado toda a informação disponível sobre as peças que estudei. Ao Dr. José Manuel, pela disponibilidade e pelo apoio na realização das fotografias. A todos os funcionários, pela amabilidade com que sempre me trataram.

Por fim, mas acreditando que os últimos são sempre os primeiros, à Professora Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas, nossa orientadora ao longo deste percurso. O acompanhamento constante, as observações e os conselhos sempre acertados foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho e para me fazer crescer, não só como investigadora mas como pessoa. Sempre com sentido de responsabilidade, mas sempre com o respeito e com a humildade de quem não se esquecer que já passou por tudo isto e sabe a importância que um simples gesto por vezes representa.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	VI
SUMÁRIO	VIII
SIGLAS	IX
INTRODUÇÃO	1
I PARTE	5
A CASA-MUSEU GUERRA JUNQUEIRO	6
II PARTE	10
CAPÍTULO I – ICONOGRAFIA DOS ANJOS.....	11
CAPÍTULO II – ICONOGRAFIA DOS ANJOS MÚSICOS E ICONOGRAFIA MUSICAL	20
III PARTE	35
CAPÍTULO I – O FENÓMENO ARTÍSTICO E DEVOCIONAL EM PORTUGAL ENTRE O GÓTICO E O MANUELINO.....	36
IV PARTE	61
CAPÍTULO I - OS ANJOS MUSICOS EM DEPÓSITO NA CASA-MUSEU GUERRA JUNQUEIRO	62
FICHAS DE INVENTÁRIO.....	98
CONCLUSÃO.....	108
FONTES ICONOGRÁFICAS.....	110
BIBLIOGRAFIA.....	122

SIGLAS

CMGJ – Casa-Museu Guerra Junqueiro

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

INTRODUÇÃO

O presente trabalho, realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob a orientação da Professora Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas, nasceu da nossa vontade em nos dedicarmos à imaginária medieval, uma área que nos interessa particularmente.

A oferta da Câmara Municipal do Porto, que nos deu a oportunidade de estagiar num dos seus museus veio de encontro à nossa preferência pela modalidade do Relatório de Estágio, que acreditávamos ser uma forma de conhecermos e contactarmos de perto com a realidade de um museu com uma colecção de arte, perceber o que isso implica e ver o lado mais prático da investigação.

A opção da Casa-Museu Guerra Junqueiro surgiu pela grande oferta de arte medieval da sua colecção. Quando nos dirigimos àquela instituição ainda sem ideia de qual seria o nosso trabalho, a nossa atenção recaiu sobre um grupo de seis esculturas intituladas de Anjos Músicos. E depois de discutirmos esta opção com a nossa orientadora e com a directora da Casa-Museu Guerra Junqueiro, Dr. Ana Clara Silva, ficou tomada a decisão de que o nosso Relatório de Estágio seria sobre aquelas seis peças. Era condição imposta pela Câmara Municipal do Porto que os estágios feitos nas suas instituições teriam que se traduzir num produto final, que no nosso caso será a realização de uma exposição dos Anjos Músicos a ter lugar no final de 2010 e que contará com a informação que conseguimos reunir sobre as peças.

Quando tivemos acesso à informação que a Casa-Museu tinha sobre as peças, rapidamente nos apercebemos que o nosso trabalho teria que ser estruturado de modo a abranger diversos assuntos. Isto porque sobre aquelas peças não existia nada de concreto, além de um estudo que identifica os instrumentos que cada um dos Anjos toca. Nada se sabia sobre a sua proveniência ou função e foram estas questões que nos guiaram na construção deste Relatório de Estágio.

Os primeiros tempos que passamos na instituição que nos recebeu foram dedicados a estudar toda a documentação que havia e que não sendo directamente relacionada com as peças, continha dados importantes para nos alertar para certos aspectos, nomeadamente para a hipótese de serem de origem flamenga ou de *escola francesa*.

Esgotada toda esta documentação, e tendo em conta que desde logo nos foi dada a liberdade de gerirmos o nosso tempo conforme nos fosse conveniente, a etapa seguinte foi passada entre bibliotecas, onde procuramos aprofundar aquilo que a documentação da Casa-Museu nos permitiu começar. Escultura flamenga, escultura francesa, artistas estrangeiros em Portugal, importação de obras de arte, troca de influências e representação de anjos-músicos foram temas que mereceram a nossa atenção durante um longo período de tempo.

Um dos pontos que quisemos esclarecer logo no início da investigação foi o da iconografia dos anjos e, muito particularmente, dos anjos músicos. Saber em que circunstâncias eram representados e de que forma isso se processava era essencial para que pudéssemos depois avançar com outras questões, nomeadamente a que respeitava à sua função, ao destino que iriam ter depois de esculpidos. Só entendendo a que temas estes anjos se associavam nos seria possível alinhar a nossa pesquisa.

Não podemos deixar de destacar o papel fundamental que a internet desempenhou ao longo de todo este percurso, como fonte para a pesquisa de imagens e mesmo de informação sobre os temas que queríamos abordar. Esta tecnologia, que é cada vez mais respeitada como ferramenta de trabalho, permite um acesso fácil e gratuito a informações que de outra forma dificilmente teríamos possibilidade de recolher. Tendo em conta que os anjos músicos se encontram representados um pouco por toda a parte recolher todas as imagens de que necessitamos para sustentar o que dizíamos iria obrigar-nos a deslocações constantes e que certamente não teriam um resultado tão satisfatório como este que assim conseguimos. Foi também essencial para a investigação a recolha de informações sobre a iconografia musical, um tema que por ser tão recorrente em França, tem sido objecto de estudos sistemáticos, depois disponibilizados na internet. Acreditamos que esta convivência dos métodos mais tradicionais com os mais modernos e avançados possa trazer muitos benefícios a quem souber aproveitar conscientemente o que ambos têm para oferecer.

Na primeira parte do trabalho decidimos fazer uma breve apresentação da instituição que nos recebeu e que permitiu que este trabalho se realizasse e tentamos também perceber que homem foi Guerra Junqueiro e o que o fez construir uma tão sólida colecção de arte. É um espaço de agradecimento e reconhecimento.

A segunda parte foi pensada para se dedicar inteiramente à iconografia. O objectivo dos dois capítulos que a compõem foi reunir a informação necessária que nos permitisse depois, no último capítulo, fazer o cruzamento entre aqueles que são os pontos essenciais para identificarmos certos personagens como anjos e as peças que nos encontrávamos a estudar. É ainda nesta primeira parte que abordamos a iconografia musical, essencial nesta investigação pelas pistas que nos deu sobre a origem das peças.

A necessidade que sentimos de perceber que possibilidade haveria destas peças terem sido feitas no nosso país, mesmo tendo em conta as hipóteses da Flandres e de França, deu origem à terceira parte do trabalho, centrada nas constantes movimentações de artista e obras de arte vindos do estrangeiro para Portugal. Foi aqui que abordamos o ambiente artístico que se vivia no final da Idade Média em Portugal, um período que acreditamos ser o mais certo para a realização das peças, não apenas pelo seu aspecto formal mas porque, na primeira parte do trabalho ficou claro que o tema dos anjos músicos foi especialmente recorrente durante o século XV. Dedicamos um ponto aos artistas que vieram trabalhar para Portugal e às principais obras que cá deixaram foi extremamente importante para consolidarmos a ideia da riqueza cultural e artística que se vivia no nosso país durante a época em que centramos a nossa investigação, cenário que tornava possível que estas peças tivessem de facto sido feitas no país onde ainda hoje se encontram.

A quarta e última parte do trabalho, inteiramente dedicada aos seis Anjos Músicos, explora todas as questões que desde o início nos tinham perseguido. Com os conhecimentos que reunimos nas duas primeiras partes e recorrendo a outros exemplos de anjos músicos, procuramos encontrar filiações que nos levassem às respostas que sempre procuramos. Ao cruzar as imagens das seis peças com aquilo que os autores dizem ser as principais características dos mensageiros de Deus, conseguimos ficar certos que, apesar de não terem asas, aquelas peças são de facto a representação de anjos na categoria de músicos e ao comparar os instrumentos musicais que os nossos tocam com outros encontrados noutras representações, obtivemos os dados necessários para apontarmos novas propostas quanto à designação dos instrumentos, com a qual nem sempre concordamos. Conhecer o que nos dizem os autores sobre as técnicas de policromia utilizadas no final da Idade Média e compará-las com as nossas peças ajudou-nos a encontrar uma base para justificarmos a datação apontada pela Casa-Museu Guerra Junqueiro.

E todos estes elementos, distribuídos pelas diferentes partes do trabalho, desde o percebermos a que temas os anjos músicos estavam associados, ao tipo de obras mais comuns no final da Idade Média em Portugal onde se pudessem incluir imagens de madeira, terminando com exemplos de outros anjos músicos que ainda hoje se encontram no seu contexto original, tornaram possível que construíssemos várias possibilidades em relação ao objectivo da encomenda destas seis peças.

Por fim, as fichas de inventário de cada um dos Anjos Músicos, que fizemos como complemento do trabalho, já que identificam e descrevem cada uma das peças individualmente, e que incluem já as novas designações que do nosso estudo concluímos serem as correctas para determinados instrumentos musicais.

Este trabalho, elaborado ao longo do último ano, por ser dedicado ao estudo de peças cuja identidade era totalmente desconhecida, desenvolveu-se sempre com a consciência de que nem sempre é possível obter conclusões. Entendemos logo à partida que o nosso trabalho não seria conclusivo, antes serviria para apontar todos os caminhos possíveis para as peças em questão. A época em que foram feitas foi tão rica, tão marcada por influências externas que atribuir-lhes um autor ou uma origem e uma função, sem explorar outras hipóteses não só seria difícil como extremamente arriscado.

Esperamos ter cumprido os objectivos que traçamos desde o início, acreditando que foi a melhor forma de explorar o tema e que contribuímos de alguma forma para a valorização daquelas seis esculturas, deixando elementos para que o entendimento que se tem delas seja mais completo e mais consciente.

I PARTE

A CASA-MUSEU GUERRA JUNQUEIRO

A 19 de Junho de 1942 foi definitivamente aberto ao público um espaço inteiramente dedicado a partilhar com quem o visitasse, aquela que foi uma das grandes paixões do poeta Guerra Junqueiro – coleccionar objectos de arte.

Nascido a 15 de Setembro de 1850, em Freixo de Espada à Cinta, o poeta deixou-nos uma obra que por si só já testemunha a dedicação que sempre teve à arte e que se confirma com o espólio reunido na sua Casa-Museu, no Porto.

Durante a sua vida, Guerra Junqueiro, reuniu peças de várias tipologias. Do mobiliário à arte dos metais, passando pelos alabastros ingleses e por inúmeros objectos de escultura do gótico final e da renascença, o poeta constituiu uma colecção tão vasta que quando chegou a altura de lhe ser feita uma avaliação, entre Novembro e Dezembro de 1937, o relatório da análise das peças então presentes na sua casa da Rua de Santa Catarina nº 1018, atribui à colecção um valor de dois milhões duzentos e vinte e quatro mil e quinhentos escudos¹.

Esta avaliação feita pela então Comissão Municipal de Arte e Arqueologia veio no seguimento da proposta de doação do espólio que D. Filomena Augusta Guerra Junqueiro, viúva do poeta, e a sua filha, Maria Isabel Guerra Junqueiro de Mesquita Carvalho, haviam feito à Câmara Municipal do Porto. Depois de um relatório que reconhecia esta proposta como vantajosa para o Município e de se acertarem as condições da doação, esta é finalmente assinada em Março de 1940.

Já referimos que Guerra Junqueiro habitava numa casa na Rua de Santa Catarina, mas a sua Casa-Museu encontra-se num outro espaço, situado na Rua D. Hugo. Ambas as ruas são no Porto, cidade que o poeta adorava, mas porque se decidiu deslocar todo o seu espólio para uma casa que nunca foi sua e chamar-lhe Casa-Museu?

D. Maria Isabel Guerra Junqueiro de Mesquita Carvalho adquiriu a casa da Rua D. Hugo, nº 32, no ano de 1934, com a intenção de aí criar um espaço museológico onde se pudessem instalar as colecções de seu pai, um sonho que a mesma Senhora dizia ter nascido do seu marido, Dr. Luís Pinto de Mesquita Carvalho. Infelizmente falecido em

¹ AA.VV. – *Casa-Museu Guerra Junqueiro*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1997, p. 20.

1931, sem o cumprir, coube à sua esposa, e filha do poeta dar continuidade a esta luta, concluída apenas no dia de inauguração da Casa-Museu.

A propriedade foi originalmente pertença de Dr. Domingos Barbosa, cônego magistral do cabido e permaneceu na sua família até ao ano em que D. Maria Isabel a adquiriu. No entanto, manteve-se ocupada, sob aluguer, pela Escola Primária masculina nº 5 até 1940, ano em que, juntamente com todo o espólio, foi doada à Câmara Municipal do Porto, sob algumas condições, de entre as quais podemos destacar o facto de a ambas as doadoras se reservar o direito de residir na Casa-Museu e de serem ouvidas quanto à disposição dos objectos pelas diversas salas que constituem o edifício do século XVIII².

A intenção foi desde sempre a de manter um ambiente o mais fiel possível àquele que se encontrava na casa da Rua de Santa Catarina e por isso o nome de Casa-Museu. Se naquela casa, por escolha do próprio Guerra Junqueiro, as paredes e os móveis estavam carregados de objectos de arte, então havia que respeitar essa disposição, tanto quanto o novo espaço permitisse, “em vez de dispor tantas colecções de arte com o jeito peculiar às frias, inertes e convencionais arrumações do museu”³.

E cabe-nos agora falar um pouco desta colecção e da importância que ela constituiu para o poeta e para as gerações futuras.

Guerra Junqueiro coleccionou mobiliário, ourivesaria, torêutica, têxteis, cerâmica, vidros, escultura portuguesa e estrangeira e um vasto conjunto de metais que incluem os chamados Pratos de Nuremberg, turíbulos, cruzeiros e almofarizes. Em conversa com Raul Brandão, num desabafo que este registou nas suas “Memórias”, o poeta falava dos seus objectos dizendo: “o bric-à-brac, que nesse tempo não seduzia ninguém e a que chamavam cacos velhos, interessou-me pela forma e pela cor, sobretudo as peças góticas ou renascença que são as grandes formas de arte.”⁴

Efectivamente, em toda a Casa-Museu se nota esta tendência de coleccionador romântico pelo gosto das coisas antigas, mais concentrado na chamada Sala Catedral, - designação que já existia na casa da Rua de Santa Catarina – do que noutra qualquer.

² AA.VV. – *Casa-Museu Guerra Junqueiro*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1997, pp. 10, 12 e 20.

³ Declarações de D. Maria Isabel Guerra Junqueiro de Mesquita Carvalho, em entrevista durante uma visita guiada à Casa-Museu em: “As colecções de arte do poeta de “Os Simples” enchem já as salas da Casa-Museu de Guerra Junqueiro”. In *O Comércio do Porto*. 7 de Janeiro de 1942, p.1.

⁴ Libros Pdf – BRANDÃO, Raul – *Memórias*. Volume II. Acedido em 10 de Setembro de 2010 em: http://docs.paginas.sapo.pt/raulbrandao/Memorias_II.pdf

Neste espaço onde se cruzam mobiliário, metais e escultura, é esta ultima categoria que sobressai. Por todo o lado há peças que vão desde o período do gótico final à renascença. Há alabastros ingleses, peças flamengas e portuguesas, peças em madeira e peças em pedra de Ançã.

O primeiro director da Casa-Museu, Professor Doutor António Cruz, aquando da publicação do Guia do Visitante de 1943, num texto reproduzido no Guia de 1997, falava assim desta sala: “Outra sala não há, em toda a Casa-Museu, na qual se espelhe com a maior clareza a própria alma de Guerra Junqueiro. Aqui a arte traduz emoção: anda ela impregnada de uma religiosidade suave, numa afirmação estética alheia a ostentações”⁵. Esta opinião vai de encontro a uma declaração da filha do poeta, feita no dia de inauguração da CMGJ, e que diz ser esta a sala preferida do seu pai, tanto que eram raras as pessoas a quem permitia acesso⁶.

É precisamente nesta sala que se encontram os seis Anjos Músicos que escolhemos como tema do nosso trabalho e que incluídos na colecção de escultura, foram legados pelo artista ao Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

Em testamento feito no Porto a 24 de Março de 1921, o poeta deixou àquele museu toda a sua colecção de esculturas antigas, salvaguardando que a deslocação destas só deveria ser efectuada aquando da morte da sua esposa, D. Filomena Augusta Guerra Junqueiro.

Em 1959, dezassete anos depois de aberta a Casa-Museu com o espólio completo, faleceu a esposa do poeta e chegava o momento de se cumprir o testamento e levar as peças para o MNAA.

No entanto, por entender que esta mudança ia descaracterizar a Casa-Museu, que se orgulhava de manter o mesmo ambiente encontrado na antiga casa do poeta, e ia reduzir o interesse artístico das peças, a Câmara Municipal do Porto dirigiu um pedido ao director-geral da Fazenda Pública solicitando que toda a colecção deixada ao MNAA se mantivesse na CMGJ, pedido que foi aceite. Todas as peças permaneceram no Porto, a título de depósito.

Foram já várias as intervenções realizadas na CMGJ, a última das quais entre os anos de 1992 e 1997, para remodelação e ampliação, segundo um projecto do Arquitecto Alcino

⁵ AA.VV. – *Casa-Museu Guerra Junqueiro*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1997, p. 25.

⁶ “Casa-Museu Guerra Junqueiro”. In *O Comércio do Porto*. 20 de Junho de 1942, p.3.

Soutinho que criou as duas salas para exposições temporárias, duas salas para a exposição permanente de ourivesaria, o espaço destinado à loja da Casa-Museu, gabinetes-técnicos, reservas e uma cafetaria.

No coração histórico da cidade do Porto, instalada num edifício classificado como Imóvel de Interesse Público, a Casa-Museu Guerra Junqueiro está aberta a quem quiser partilhar de toda a cultura e de toda a beleza com que o poeta sempre gostou de se rodear até ao dia em que morreu, a 23 de Julho de 1923.

II PARTE

CAPÍTULO I - ICONOGRAFIA DOS ANJOS

Num trabalho que tem como objectivo o estudo de seis Anjos Músicos, impõe-se uma descodificação das formas de representação destes seres celestiais ao longo dos tempos. Para tal foi necessário que dedicássemos um capítulo do nosso trabalho à iconografia, elementar para todo o processo de investigação a que o estudo destas peças nos obrigou. Não tencionamos fazer uma enumeração de todas as referências a anjos que se podem encontrar na Bíblia e nos Evangelhos Apócrifos, – as duas fontes principais para o entendimento da angelologia – mas sim conhecer as circunstâncias em que estes seres cumprem a função de músicos.

No entanto, falar apenas desta categoria de anjos, seria redutor. Vamos primeiro perceber o que são os *anjos* de uma forma geral e responder, ao mesmo tempo, a algumas dúvidas que nos surgiram e que nos parecem ser pertinentes para uma melhor análise das peças que estudamos.

Porquê chamar anjos se não têm asas? E, na ausência destas, que outras características nos levam a incluir determinados personagens neste grupo?

É importante também conseguirmos perceber que funções lhes estão adstritas e quão alto é o seu nível de importância, já que tantas vezes os artistas lhes deram tão grande destaque.

1. As funções dos anjos

Tendo, como já dissemos, a Bíblia Sagrada e os Evangelhos Apócrifos como fonte principal para este capítulo, vimos desde logo que as referências feitas a anjos são numerosas e constituem um exemplo da diversidade das suas funções.

Aquilo que geralmente se diz dos anjos serem mensageiros de Deus é, quando nos confrontamos com estas fontes, um pouco redutor.

Se atentarmos às passagens do Novo Testamento em que estas criaturas estão presentes, vemos que as missões a que são sujeitos vão muito além da transmissão de mensagens. Veja-se o exemplo em Ex 23, 20 – “Vou enviar um anjo à tua frente, para que cuide de ti no caminho e te leve até ao lugar que preparei para ti.”

Não temos, nesta passagem, nenhum anjo a cumprir a função de “mensageiro”, no sentido estrito da palavra. Podemos dizer que este anjo é sim um “enviado” de Deus para conduzir o povo hebreu.

Já nos Actos dos Apóstolos (Act 5, 19), eles tomam a função de libertadores: “Durante a noite, porém, o anjo do Senhor abriu as portas da prisão e fê-los sair, dizendo: “Ide ao templo e lá anunciai ao povo toda a mensagem da vida.”

E, como exemplo, em Ap 8, 6: “E os setes Anjos com as sete trombetas prepararam-se para tocar.” Aqui são músicos.

Sobre esta problemática, pronunciou-se também Philippe Faure, na sua tese de doutoramento. Este autor refere-se às funções dos anjos de uma forma breve mas que não deixa de ser esclarecedora quanto à variedade das mesmas: « les anges sont inséparables de la manifestation de Dieu en gloire; ils permettent de représenter le drame de l’origine du mal et de la fin des temps; ils sont les messagers de la volonté divine, les révélateurs de secrets célestes, les guides et les compagnons de l’homme, ici-bas et dans l’Au-delà.» ⁷

Estes são apenas alguns exemplos das funções que estes seres executam. É certo que todas elas são feitas ao serviço de Deus, a quem também prestam louvor, e é por isso que nos parece mais correcto, se tivermos que lhes atribuir um título, que este seja o de “intermediários”. São eles, com todo o efeito que fazem a mediação entre o Céu e a Terra, entre Deus e o Homem. “Entre les deux, l’ange a trouvé sa place et ses fonctions”⁸.

Mas como diz Réau, também “Se ponen al servicio de Cristo Encarnado, hijo unigénito de su Señor, desde su nacimiento hasta su muerte en la cruz. Anuncian su Natividad a los pastores, guían la estrella que señala a los Reyes Magos el camino de Belén. Se posan sobre el techo de paja de la cabaña para entonar el “Gloria in Excelsis” y ofrecen al recién nacido un concierto de voces e instrumentos”⁹.

Também importante para o desenvolvimento do nosso trabalho é o papel destes personagens perante a Mãe de Cristo. Assim, e seguindo o mesmo autor, ficamos a saber que “La Madre de Cristo también tiene derecho a sus homenajes: ellos la

⁷ Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques - *Les ciels ouverts- les anges et leurs images dans le christianisme médiéval (xie-xiiiie siècles). Étude d’anthropologie et d’iconographie religieuses*. Acedido a 12 de Dezembro de 2009 em : <http://ccrh.revues.org/index2699.html>.

⁸ IDEM, *ibidem*.

⁹ RÉAU, Louis – *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Volume 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p.55.

alimentan en el Templo; la rodean gozosamente en el momento de su resurrección para elevarla al cielo donde se convertirá en su Reina; le sirven como pajes en la ceremonia de la Coronación llevando la cola de su traje sobre las nubes, y en el Paraíso forman su guardia de honor”¹⁰.

Até agora vimos apenas algumas referências mas nenhuma nos esclarece acerca da natureza destas criaturas celestes.

2. A natureza dos anjos

Se os anjos são “por definición puros espíritus”¹¹, onde se teriam inspirado os nossos artistas para lhes dar uma forma corpórea?

A resposta a isto estará, mais uma vez nos escritos bíblicos e apócrifos onde, em algumas passagens¹², estes seres são descritos como tendo forma humana.

Vejamos Dn 10, 16-18: “Alguém com aparência de um ser humano tocou os meus lábios. Abri a boca e disse àquele que estava à minha frente: “Meu senhor, a visão fez-me contorcer de dor e não consegui dominar-me. Como poderia falar o servo do meu senhor, se as minhas forças tinham desaparecido e eu até tinha perdido o fôlego?”. De novo, alguém semelhante a um homem tocou-me e deu-me forças.”

Esta passagem contém duas informações a reter: a forma humana e o género masculino. E, segundo o autor que temos vindo a citar, “hasta el final de la edad media serían siempre de sexo masculino”¹³.

Tendo em conta a datação das peças que estudamos, esta informação revela-se bastante útil, mas há ainda outros factores que têm que ser explorados.

As asas sempre foram um elemento identificador destas criaturas. Basta a sua presença para identificarmos os seus portadores como sendo anjos. Mas, e no caso concreto das peças expostas na Casa-Museu de Guerra Junqueiro, as asas não são representadas. E ainda assim os seis personagens são reconhecidos como anjos. Anjos músicos. Embora não saibamos se estas peças não as têm porque se perderam ou se lhes foi subtraído este

¹⁰ RÉAU, Louis – *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Volume 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p.55.

¹¹ IDEM, *ibidem*, p.56

¹² Veja-se, no Antigo Testamento - Gn 18, 2; Gn 19, 5-10; Jz 13, 6; Tb 5, 4-5; Dn 3, 92; Ez 1, 5-10; no Novo Testamento - Lc 24, 4; nos Evangelhos Apócrifos – PsMt XIII, 5; Pe IX, 6; Tc CLXXIII, 9.

¹³ RÉAU, Louis – *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Volume 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p.57.

elemento intencionalmente, podemos servir-nos de Réau para justificar esta ausência: “contrariamente a lo que pueda suponerse, los ángeles no siempre han llevado alas. El Antiguo Testamento no las menciona”¹⁴, e justificando, apresenta o exemplo do Sonho de Jacob (Gn 28, 12), onde se subentende que os anjos não teriam asas: “Teve então um sonho: uma escada erguia-se da Terra e chegava até ao Céu, e os anjos de Deus subiam e desciam por ela”.

Para percebermos estas questões, julgamos pertinente que abordemos desde já a questão das hierarquias angélicas que se revela de extrema importância para uma melhor sustentação do nosso estudo.

3. Hierarquias Angélicas

Englobar todas estas criaturas num mesmo vocábulo (*anjos*), é algo que não estando errado, é pouco preciso.

Segundo Luís Casimiro¹⁵, foi durante os séculos IV e V que vários autores se debateram sobre a questão das hierarquias, fixando-se a divisão proposta por Pseudo Dionísio Areopagita, apresentada no seu tratado *A Hierarquia Celeste*, onde sugere que os *anjos* estão divididos em três hierarquias, cada uma delas subdividida em três ordens/classes:

1ª Hierarquia – Serafins, Querubins e Tronos.

2ª Hierarquia – Dominações, Virtudes e Potestades.

3ª Hierarquia – Principados, Arcanjos e Anjos.

Das três hierarquias, pode dizer-se de uma forma sucinta, que os da primeira são aqueles que estão em contacto directo com Deus; os da segunda, presidem e governam as comunidades humanas; e os da terceira, levam a cabo missões concretas e levam mensagens aos homens.¹⁶ De todos, os três casos que mais interessarão para o nosso trabalho, são os Serafins, que têm como função cantar louvores divinos e são representados diversas vezes como cabeças aladas, o dos Querubins, normalmente

¹⁴ RÉAU, Louis – *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Volume 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p. 59.

¹⁵ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*. Tese de Doutoramento no ramo de conhecimento em História da Arte. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004. Vol.1, p. 532.

¹⁶ MUELA, Juan Carmona – *Iconografía Cristiana. Guía Básica para estudiantes*. Istmo, s/d, pp. 101 e 102.

representados com quatro asas¹⁷ e o dos Anjos, por serem de facto aqueles que mais vezes se encontram referidos na Sagrada Escritura e nos Evangelhos Apócrifos.

Não podemos, contudo, saber com certeza se estes “*anjos*” de que nos falam estes textos são de facto os Anjos, ultima classe da última hierarquia, ou se estamos perante uma generalização do termo.

Certo é que, como vimos na divisão feita por Pseudo Dionísio, há anjos encarregues de cantar (Serafins) e também os há portadores de asas (Serafins e Querubins). E se o termo *anjo* foi generalizado, porquê descartar a hipótese de também se ter feito o mesmo com as funções e com os atributos?

4. A aparência dos anjos

É perfeitamente aceitável que alguns artistas tenham tomado o todo pela parte, adaptando-o à evolução natural das mentalidades, e só assim conseguimos aceitar a diferença que muitas vezes encontramos, de artista para artista, no tratamento de um mesmo tema.

Os próprios textos, bíblicos e apócrifos, não são tão estanques quanto se deveria esperar relativamente à aparência destes seres. Recordemos a passagem que refere a presença de um ser com a aparência de um homem. Esta poderá fazer-nos imaginar que aquelas criaturas apresentam já alguma maturidade física mas, se tivermos em conta aquilo que nos diz o Evangelho de São Mateus (Mt 18, 10), ficamos com uma ideia completamente diferente: “cuidado em não desprezar nenhum destes pequeninos”.

Se fossem seguir os textos, os artistas tinham então duas possibilidades: ou retratavam os anjos como homens ou como meninos, mas talvez tenha sido este o exemplo que mais inspirou quem representou anjos pois, ao longo dos vários séculos em que foram representados, eles têm essencialmente um ar jovem. Raras vezes os vemos como seres envelhecidos e de aspecto pesado. São normalmente personagens de ar sereno e donos de uma beleza característica.

O Evangelho Apócrifo do Pseudo Mateus (PsMt IX, 2), é explícito: “Tres dias después, mientras se encontraba en la labor de la púrpura, vino hacia ella un joven de belleza indescriptible.”¹⁸

¹⁷ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*. Tese de Doutoramento no ramo de conhecimento em História da Arte. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, vol.1, pp. 534 e 540.

Se voltarmos a Louis Réau, no capítulo que dedica aos anjos, além de confirmar aquilo que dizemos, acrescenta ainda outras informações que devemos guardar: “Virilidad e juventud: tal es la imagen que se construyó. Se los representa imberbes (los ángeles barbudos son la excepción) y casi siempre rubios; la idea de belleza está com frequência asociada com los cabellos dorados”¹⁹.

Jovens, belos, imberbes e quase sempre de cabelo dourado. A sua face é descrita algumas vezes como sendo luminosa – Ap 10, 1 “Depois disto, vi outro Anjo. Era forte e vinha descendo do Céu envolvido numa nuvem, e sobre a sua cabeça estava o arco-íris. O rosto era como o Sol; as pernas pareciam colunas de fogo.”²⁰ Todas estas características conjugadas fazem deles personagens marcantes e de fácil reconhecimento. Na ausência das asas serão estas as particularidades que os distinguem dos demais.

4.1 As vestes dos anjos

E o que vestem estas criaturas ao serviço de Deus e por isso tão importantes? Ainda que não beneficiemos de um elevado número de referências feitas à indumentária dos anjos, das passagens que a elas se referem²¹, podemos concluir que seriam de algum aparato e, portanto, dignas de seres de importância confirmada, aos quais se deve respeito.

Com base nas passagens que temos vindo a referir, não terá sido difícil aos artistas darem corpo aos seus personagens, depois adaptando-os à realidade da época, nomeadamente nas representações dos trajes, que vão variando consoante o que à época era comum.

Se por vezes vemos representações em que estas criaturas celestes estão despedidas, explica-nos Réau, que essa ausência de roupa é permitida aos “*angelitos*”, os anjos

¹⁸ SANTOS OTERO, Aurelio dos – *Los Evangelios Apocrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963. Segunda Edición, p.201.

¹⁹ RÉAU, Louis – *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Volume 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p.57.

²⁰ Sobre a face dos anjos veja-se ainda Dn 10, 6; Mt 28, 3 e, nos Evangelhos Apócrifos do Novo Testamento, Nc XIII, 1.

²¹ Na Bíblia: Ez 1, 27-28 – “*vi em volta dele uma coisa como brilho faiscante, semelhante a fogo, bem junto dele. Daquilo que parecia ser a cintura para cima, e também para baixo, havia algo brilhante como fogo, em toda a volta. Esse brilho em torno dele parecia o arco-íris, que aparece nas nuvens em dia de chuva. Era a aparência visível da glória de Javé.*”; Act 10, 30 – “*Cornélio então respondeu: «há quase quatro dias, a esta mesma hora, eu estava em casa a recitar a oração das três horas da tarde, quando se apresentou diante de mim um homem com vestes resplandecentes*”.

pequeninos, enquanto aos adolescentes ou adultos, a única parte que se permite estar descoberta são os pés.²²

Continua ainda o mesmo autor: “Los ángeles a veces llevan una simple túnica fruncida y ceñida a la cintura por un cordón, y sobre la frente una delgada diadema rematada en una cruz o una estrella. Pero a partir del siglo XIII, por una influencia del drama litúrgico o auto sacramental, en el cual el papel de los ángeles era representado por diáconos, se extendió la costumbre de conferirles vestiduras sacerdotales que reemplazaron el traje de corte bizantina. Así como Dios Padre lleva la tiara y el palio del papa, los ángeles están cubiertos por una capa eclesiástica, y sobre todo, a causa de su juventud, por una dalmática de diácono con pasamanería, sujeta al pecho por un broche de orfebrería.”²³

5. Os anjos e a religiosidade no final da Idade Média

Agora que vimos as principais características destes seres aos quais comumente chamamos de anjos, sem pensarmos nas suas hierarquias, e depois de vermos que eles não foram criados para cumprir apenas uma função, podemos compreender com mais exactidão o porquê de nos aparecerem em tantas representações de tão variados temas. Vamos de facto encontrá-los em cenas da vida de Cristo, acompanhando-O nos episódios mais importantes como a Paixão e a Ressurreição; vamos vê-los ao lado de Deus, a cumprir as missões a que foram destinados ou simplesmente a contempla-lo; estão com a Virgem até ao momento da sua Assunção e quando se torna Rainha do Céu; auxiliam os homens, guiam-nos e estendem aos Mártires a palma do sacrifício.

Se são estes os episódios que com mais frequência se encontram relatados nos textos que temos vindo a citar como fontes principais para a angelologia, não deixa de ser possível que os artistas se tenham aproveitado da importância destas criaturas, que tantas possibilidades abrem à sua representação, para os terem adaptado a outros temas que começam a surgir ou mesmo àqueles, que não sendo novidade, se intensificam.

²² RÉAU, Louis – *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testament..* Volume 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p.58.

²³ IDEM, *ibidem*, pp. 58 e 59.

Diz-nos Philippe Faure, falando do anjo na Idade Média: «celui-ci est le déclencheur d'une mutation temporelle qui dénote une nouvelle attention à l'histoire et l'attente d'un temps nouveau, de nature spirituelle.»²⁴

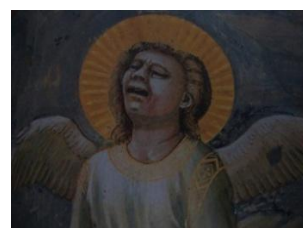
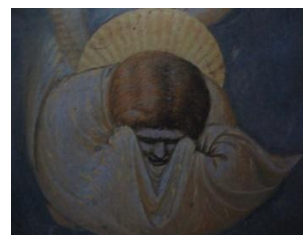
Sabemos que naquela época, a religiosidade se manifestou de uma forma mais veemente, e isto despoletou algumas mudanças, tanto a nível das sociedades, que naturalmente se preocupam mais com assuntos de cariz espiritual, como a nível da arte que, ao acompanhar estas mudanças, torna-se num meio extremamente eficaz de propagação da Fé. As representações de temática religiosa aumentam exponencialmente e, a alguns temas em particular vai dar-se um fortíssimo destaque. Falamos essencialmente do culto da Virgem Maria, que na Idade Média sofreu um incremento demasiado forte para ser ignorado e, igualmente da devoção a

um Cristo sofredor mas que “conserva a doçura da sua humanidade”²⁵ e ao qual «la presence angélique tend à s'articuler étroitement»²⁶.

Tanto a Virgem como Cristo sofrem um processo de humanização que os torna cada vez mais próximos dos homens, e o mesmo vai acontecer com as representações dos anjos, que se propagam desde os portais das grandes catedrais góticas, - com frequência dedicadas a Nossa Senhora - aos retábulos, pintados ou esculpidos que proliferam por todo o território a que hoje chamamos Europeu, e que tão frequentemente representavam temas da Paixão de Cristo ou episódios da vida da Virgem.



Antonello da Messina – **Cristo morto amparado por um anjo** (pormenor). Século XV.



Giotto – **Lamentação sobre Cristo morto** (pormenores). Século XIV.



Anjo da Anunciação (pormenor) Catedral de Reims. França. Século XIII.

²⁴ Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques – *Les cieux ouverts- les anges et leurs images dans le christianisme médiéval (xie-xiiiie siècles). Étude d'anthropologie et d'iconographie religieuses*. Acedido a 12 de Dezembro de 2009 em: <http://ccrh.revues.org/index2699.html>.

²⁵ FOCILLON, Henri – *Arte do Ocidente. A Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 242.

²⁶ Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques – *Les cieux ouverts- les anges et leurs images dans le christianisme médiéval (xie-xiiiie siècles). Étude d'anthropologie et d'iconographie religieuses*. Acedido a 12 de Dezembro de 2009 em : <http://ccrh.revues.org/index2699.html>.

Todas estas mudanças resultaram numa consolidação do papel destas criaturas, que ao se tornarem tão populares, são também elas cada vez mais humanizadas. O seu carácter teofânico tende a atenuar-se para dar lugar a uma expressão cada vez mais acentuada dos sentimentos humanos. Com efeito, em algumas representações, podemos adjectivá-los de seres mais doces e mais sensíveis. Eles choram e riem. E, gradualmente, estas características de seres mais sentimentais e a sua cada vez maior aproximação à Virgem, levam a que estas transformações se expandam à aparência exterior, que nalguns casos começa a ser mais feminina e até mais infantil. Daqui resultam aquelas representações de anjos de cabelos mais longos e traços mais finos, vistas com mais abundância no período gótico, já tardio -“It was only in the Late Gothic period that artists began to depict angels of an ideal beauty”²⁷.

E foi nesta análise, respeitante à crescente presença de anjos em temas marianos, que mais vezes encontramos anjos músicos, nos quais nos centramos de seguida.

²⁷ AA.VV. - *New Catholic Encyclopedia*. Volume 1. Second Edition. Gale, 2003, p.424.

CAPÍTULO II - ICONOGRAFIA DOS ANJOS MÚSICOS E ICONOGRAFIA MUSICAL

Dedicarmos um ponto do nosso trabalho à iconografia dos anjos músicos em particular obriga a que toquemos também, ainda que não em grande profundidade, na iconografia musical.

Como referimos no ponto anterior, foi na época medieval, e em particular no período gótico que os anjos conquistaram de vez o seu espaço e, como tal, é-nos difícil distanciarmo-nos desta época quando pretendemos estudá-los.

No seguimento do que temos vindo a fazer, mais uma vez os textos bíblicos e os Evangelhos Apócrifos foram as principais fontes de informação, a par de todas as obras de arte que observamos. E esta selecção de obras obedeceu a um critério que nos vimos na necessidade de estabelecer. Uma vez que foi mais ou menos a partir do século XIII que a presença de anjos músicos se intensificou, tivemos este período como ponto de partida e, olhando à cronologia dos Anjos Músicos expostos na Casa Museu Guerra – Junqueiro, marcamos a primeira metade do século XVI como a data limite. Importa também ter em conta que partir do Concílio de Trento (1545 – 1563) os anjos músicos, não sendo proibidos são cada vez menos representados²⁸ e portanto não faria sentido que nos prolongássemos além desta data.

Mas para entendermos as representações teríamos que ir às fontes e perceber o que levou os artistas a fazerem dos anjos cantores ou praticantes de instrumentos musicais e de que informações dispunham para representá-los.

1. O que dizem as fontes sobre os anjos músicos

Não esqueçamos que mais uma vez estamos perante um caso de provável generalização e não sabemos exactamente a qual das três hierarquias poderiam pertencer estes anjos de que falámos. Se os próprios textos não nos dão essas informações e os tratam como tratam aqueles que guiam os povos ou assistem a Cristo, assumimos que à excepção dos instrumentos, nada mais os distingue dos restantes. A sua aparência, as suas vestes, os cabelos e os rostos são os mesmos que apresentamos no ponto anterior.

²⁸ Instruments Medievales - BRASSY, Christian – *Anges musiciens du Moyen Age*. Acedido a 19 de Novembro de 2009 em: <http://www.instrumentsmedievales.org/articles/anges.pdf>

No entanto notámos que estes personagens, enquanto músicos, estão ligados a cenas mais ou menos específicas. As tabelas I e II reúnem as referências respeitantes a estes personagens, encontradas nos textos acima referidos e que vão servir para nos ajudar a compreender alguns aspectos essenciais.

Tabela I

Anjos Músicos na Bíblia

Livro, Capítulo, Versículo	Citação
Salmo 150	“Louvor sem fim Aleluia! Louvai a Deus no seu templo, louvai-O no seu poderoso firmamento! Louvai a Deus, pelas suas façanhas, louvai-O pela sua imensa grandeza! Louvai a Deus tocando trombetas, louvai-O com cítara e harpa! Louvai a Deus com danças e tambores, louvai-O com cordas e flauta! Louvai a Deus com címbalos sonoros, louvai-O com címbalos vibrantes! Todo o ser que respira louve a Javé! Aleluia!”²⁹

²⁹ Nada neste Salmo faz referência directa a anjos mas sabendo que uma das funções destes seres era louvar a Deus e aqui se diz que “todo o ser que respira” deve fazê-lo, fará sentido que se inclua nesta tabela.

Mt 24, 31	“Ele enviará os seus anjos que tocarão bem alto a trombeta e que reunirão os seus eleitos desde os quatro cantos da Terra, de extremo do céu até ao outro”.
Lc 2, 13-14	“De repente, juntou-se ao anjo uma grande multidão de anjos. Cantavam louvores a Deus, dizendo: “Glória a Deus no mais alto dos céus e paz na terra aos homens por Ele amados”.
Ap 5, 11-12	“Na minha visão, ouvi ainda o clamor de uma multidão de anjos em volta do trono, dos Seres vivos e dos Anciãos. Eram milhões e milhões e milhares de milhares, que proclamavam em alta voz: “O Cordeiro imolado é digno De receber o poder, a riqueza, A sabedoria, A força, a honra, a glória e o louvor.”
Ap 7, 11-12	“Todos os Anjos que estavam ao redor do trono, dos Anciãos e dos quatro Seres vivos, ajoelharam-se diante do trono para adorar a Deus. E diziam: «Amén! O louvor, a glória, a sabedoria, a acção de graças, a honra, o poder e a força pertencem ao nosso Deus, para sempre. Amén!»”
Ap 8, 2	“Vi então os sete Anjos que estão diante de Deus. Eles receberam sete trombetas.”
Ap 8, 6	“E os setes Anjos com as sete trombetas prepararam-se para tocar”

Tabela II

Anjos Músicos nos Evangelhos Apócrifos

Tema do Apócrifo	Livro, Capítulo, Versículo	Citação
Apócrifos da Natividade	Evangelho de Pseudo-Mateus, XIII, 2	“Finalmente, dió a luz un niño, a quien en el momento de nacer rodearon los ángeles y luego adoraron diciendo: “Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de bueno voluntad”.
Apócrifos da Natividade	Evangelho de Pseudo-Mateus, XIII, 7	“también unos pastores afirmaban haber visto al filo de la media noche algunos ángeles que cantaban himnos y bendecían com alabanzas al Dios del cielo. Estos anunciaban asimismo que había nacido el Salvador de todos, Cristo Señor, por quién habrá de venir la restauración de Israel.”
Apócrifos da Paixão e da Ressurreição	Evangelho de Bartolomeu, I, 23	“De nuevo dijo Bartolomé: “También vi a los ángeles que subían delante de Adán y que cantaban himnos.”

Apócrifos Assuncionistas	Livro de São João Evangelista, XLIV	“Y, entonando Pedro, todas las potencias celestiales respondieram el Aleluya.” ³⁰
Apócrifos Assuncionistas	Livro de João Arcebispo de Tessalónica, III	“Hás de saber que, cuando envíe por ti el Señor, no vendré yo solo, sino que acudirán también todos los ejércitos angélicos e irán cantando ante ti”. Y el ángel, en diciendo esto, se hizo como luz y subió al cielo.”
Apócrifos Assuncionistas	Livro de João Arcebispo de Tessalónica, V	“Entonces vienen más angeles sobre el alma, cantando himnos ante ella hasta el lugar donde están todos los justos”
Apócrifos Assuncionistas	Livro de João Arcebispo de Tessalónica, XII	“Y he aqui que (de repente) se presenta el Señor sobre las nubes con una multitud sin número de ángeles. Y Jesús en persona, acompañado de Miguel, entro en la câmara donde estaba Maria, mientras que los ángeles y los que por fuera rodeaban la estancia cantaban himnos.”

³⁰ Embora não seja feita uma referência directa a Anjos-Músicos, “*potencias celestiales*” pode indicar a presença destes seres.

Apócrifos Assuncionistas	Livro de João Arcebispo de Tessalónica, XIII	“El Señor y los ángeles, por su parte, se paseaban sobre las nubes y cantaban himnos y alabanzas sin ser vistos. Solamente se percibía la voz de los ángeles”
Apócrifos Assuncionistas	Narração de Ps. José de Arimateia, XI	“Llegando el domingo, y a la hora de tercia, bajó Cristo acompañado de multitud de ángeles, de la misma manera que había descendido el Espíritu Santo sobre los apóstoles en una nube, y recibió el alma de su madre querida. Y mientras los ángeles entonaban el passaje aquel del Cantar de los Cantares....”
Apócrifos Assuncionistas	Narração de Ps. José de Arimateia, XII	“Pero, a la vez que el resplandor empezó a retirarse, dió comienzo la ascensión al cielo del alma de la bienaventurada virgen Maria entre salmodias, himnos y los ecos del Cantar de los Cantares.”

Após a análise das duas tabelas conclui-se que a maioria dos relatos se refere a episódios da vida da Virgem. E devemos dar alguma atenção a este aspecto já que como nos diz Christian Brassy, «La fin du XIIe s. voit apparaître un culte propre à la Vierge Marie, proclamée «Reine des Cieux». Il devient alors fréquent que les louanges à la Mère de Dieux soient proclamées par des anges munis d'instruments de musique. »³¹

Isto corrobora o que havíamos dito no ponto anterior relativamente à directa correspondência que existiu entre uma acentuada devoção à Virgem e a afirmação do papel dos anjos, cada vez mais presentes e consequentemente mais importantes.

O facto de nesta época se ter intensificado o culto à Virgem, abriu caminho a uma grande variedade de representações com Ela relacionadas que vão desde o seu nascimento à sua Coroação como Rainha do Céu e os anjos músicos vão acompanhá-la em todos os momentos de glória. “Em qualquer destas cerimónias ou fases da sua vida, a Virgem Maria é acompanhada da sua corte celestial, composta por figuras de anjos cantores ou instrumentistas que a saúdam, transportam ou festejam.”³²

E aqui temos que referir outra iconografia, tão comum e tão querida na época medieval, à qual chamamos “*maestas*”. A Virgem, sentada num trono e com o menino no colo é um dos temas mais caros aos artistas da época gótica. E é também uma oportunidade de simultaneamente se prestarem louvores tanto a Nossa Senhora como a Cristo.

Este, concebido como um Cristo glorioso vai ser igualmente rodeado de anjos músicos, tanto que se torna cada vez mais clara a ideia que «le paradis ne peut se concevoir sans la musique des anges»³³.

Deus, Cristo e a Virgem Maria são quem mais beneficia destes concertos angélicos, seja em que situação for. Só a sua presença é suficiente para estas criaturas celestes cantarem ou tocarem instrumentos e assim Lhes prestarem tributo. Se inicialmente os anjos foram concebidos como servos de Deus, com a glória de Seu Filho e a consagração da Virgem como Rainha dos Céus, passam a ser também servidores destes.

E se o nosso objectivo é perceber em que contexto se inseriam os seis anjos músicos expostos na Casa – Museu de Guerra Junqueiro, temos que ver e analisar as situações em que esta categoria de anjos aparece para assim tentarmos chegar a conclusões pertinentes.

³¹ Instruments Medievales - BRASSY, Christian – *Anges musiciens du Moyen Age*. Acedido a 19 de Novembro de 2009 em: <http://www.instrumentsmedievales.org/articles/anges.pdf>

³² AA.VV. – *Arte e Música: Iconografia musical na pintura do século XV ao século XX*. Catálogo. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999, p.14.

³³ Instrument Medievales - BRASSY, Christian – *Anges musiciens du Moyen Age*. Acedido a 19 de Novembro de 2009 em: <http://www.instrumentsmedievales.org/articles/anges.pdf>

O facto de dizermos que eles mantêm um laço estreito com a Virgem, Cristo e Deus não só nos é dado a perceber pelas escrituras como será provado pela quantidade de representações que os artistas fizeram. E é nestas que temos que nos concentrar já que são elas que mais facilmente nos permitirão entender as peças que estudamos.

Desde as iluminuras aos vitrais, os anjos músicos estenderam-se por praticamente todos os suportes – escultura em pedra, escultura em madeira, pintura a fresco e pintura sobre madeira.



Hans Memling – **Tríptico do Juízo Final** (pormenor). Século XV.

2. Os anjos músicos e a iconografia musical

Uma das interrogações mais frequentes relativas a este tema diz respeito aos instrumentos que os anjos tocam. Serão sempre os mesmos nas cenas da vida da Virgem, ou haverá variações? Será que Deus e Cristo estão acompanhados sempre pelo mesmo número de anjos e, terão estes alguma diferença em relação aos que prestam louvores à Virgem?

Relativamente aos instrumentos e olhando à informação presente nas tabelas que apresentámos, vemos que, com referência directa a anjos, apenas no Apocalipse se especifica que foram tocadas trombetas, mas não podemos ignorar a importância do Salmo 150, pela quantidade de instrumentos que expõe. Em mais nenhum outro episódio se fala de instrumentos, sendo muito mais frequentes as menções a hinos cantados.

Estava provado que a música fazia parte do universo celeste. As fontes dizem-no e “o Cristianismo assimila este tema, imprimindo-lhe poder divino, e faz dos anjos músicos o seu símbolo de glória e elevação espiritual”³⁴. Mas como iriam os artistas transmitir a ideia de música em pintura ou escultura, de uma forma facilmente apreensível? Certamente que os instrumentos musicais foram um meio eficaz e menos arriscado do que tentar



Hans Memling – **Cristo rodeado de Anjos Músicos**. Século XV.

³⁴ AA.VV. – *Arte e Música: Iconografia musical na pintura do século XV ao século XX*. Catálogo. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999, p.15.

representar anjos a cantar. Houve artistas que os representaram mas tiveram que se servir de outros objectos para que a leitura da cena fosse conseguida como se pretendia. Uma pintura a fresco ou uma escultura em madeira são estáticas, logo não é possível simular o movimento dos lábios exigido a um anjo cantor. Assim, quando estes são representados nestas circunstâncias são normalmente acompanhados de pautas de música, que seguram nas mãos e/ou de outros anjos a tocar algum instrumento, como se vê nas imagens.

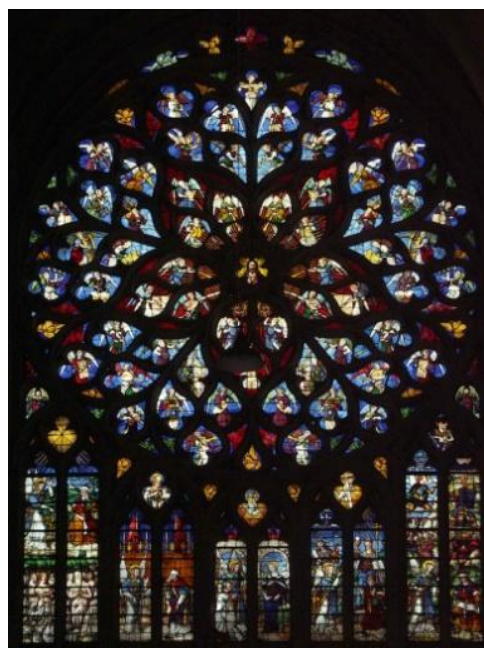
Vemos então que o papel dos instrumentos musicais foi fundamental para o desenvolvimento do tema dos anjos músicos e por isso eles merecem que lhes dediquemos alguma da nossa atenção. Os textos referem alguns instrumentos mas como iremos ver não vão ser apenas estes que os artistas vão representar. Podemos partir do princípio então, que nas representações onde encontramos esta categoria de anjos, os artistas podiam atribuir-lhes instrumentos típicos da época ou até de determinada região, o que resulta numa variedade significativa que por si só dificulta o estudo do tema.

As obras que analisamos, comparadas entre si e obrigatoriamente com os anjos que deram o mote a este trabalho, atestam que não houve uma constância na selecção dos instrumentos, nem mesmo quando se trata de um mesmo tema.

Não é nosso objectivo fazer um levantamento de todos os instrumentos por eles tocados, até porque, não sendo a música uma área em que nos sintamos conhecedores, seria correr riscos desnecessários. Iremos tentar uma abordagem mais geral, que não pondo em risco a solidez do trabalho, não entre em pormenores demasiado técnicos e que entendemos ser de competência de quem se dedica ao estudo da música.

Uma dos aspectos que podemos retirar da vária bibliografia que consultamos acerca de anjos músicos e instrumentos musicais é que nem sempre os artistas tinham o conhecimento exacto dos instrumentos e por isso muitas das representações tornam-se deficientes e de difícil identificação. Além disto devemos ter presente

que os artistas “no trabajaban copiando del natural, sino de outros modelos, ya fueran



Rosácea norte. Catedral de Sens.
França. Século XVI.

escultóricos, pictóricos, o de libros. Ello hace que la cronologia de la pintura o la escultura no sea, obligatoriamente, la misma que la de los instrumentos allí representados.”³⁵ Estes aspectos tornam-se importantes na medida em que muitas vezes dificultam o trabalho não apenas de identificação dos instrumentos mas igualmente de descodificação de determinados padrões que possam existir. A verdade é que na possibilidade de certos instrumentos estarem associados a uma cena, muitas vezes é-nos difícil chegar a essa conclusão já que as suas representações tão imperfeitas nos levam em complicados processos de identificação. E quando chegamos a uma época em que há cada vez mais instrumentos, isto torna-se ainda mais verdadeiro.

Dentro da cronologia que definimos devemos citar Christian Brassy quando diz que “Le XV^e voit la palette des instruments se développer considérablement...”³⁶.

Com tantas possibilidades a nível instrumental não foi difícil aos artistas enriquecerem as suas obras com anjos músicos. Se há obras em que apenas se vêem dois, também as há em que estes aparecem em grande número. Veja-se o exemplo do vitral da rosácea norte da Catedral de Sens, já século XVI mas que tão bem demonstra o que dizemos. Ao todo, estão ali representados trinta e dois instrumentos diferentes.

Com um leque tão alargado, era natural que os artistas se servissem dele para imprimirem às suas obras um carácter musical bastante diversificado mas, na realidade, apesar de nos aparecerem variadíssimos instrumentos e de nem sempre estarem associados às mesmas cenas, não podemos negar que há uma característica comum à grande maioria dos instrumentos associados aos coros angélicos – são, normalmente, aqueles cuja sonoridade é mais doce, mais suave e portanto adequados à sua condição de seres delicados e celestiais.

Então, quando falamos de variedade, devemos entendê-la dentro do campo dos instrumentos de registos “baixos”, tão adequados para acompanhar canções³⁷ e, portanto, indicados para acompanhar os louvores prestados a Deus, a Cristo e à Virgem Maria.

Devemos considerar ainda o facto de ter sido durante o século XV que a música instrumental se emancipou e que se tornou mais clara a divisão dos instrumentos em

³⁵ Universidade de Jaén - MARÍN LOPEZ, Javier – *Entre pinceles, cínceles y acordes : algunos ejemplos de iconografía musical en la provincia de Jaén*. Acedido a 6 de Fevereiro de 2010 em: http://www4.ujaen.es/~marin/_private/Entre_acordes.pdf, pp.256 e 260.

³⁶ Instruments Medievaux - BRASSY, Christian – *Anges musiciens du Moyen Age*. Acedido a 19 de Novembro de 2009 em: <http://www.instrumentsmedievaux.org/articles/anges.pdf>

³⁷ AA.VV. – *Arte e Música: Iconografia musical na pintura do século XV ao século XX*. Catálogo. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999, p.13.

classes³⁸ - cordas, sopro e percussão. O conhecimento da música e dos instrumentos intensifica-se e aquilo que é conhecido é aquilo que é representado.

Dentro dos instrumentos de cordas, a harpa, os saltérios, os alaúdes, os rabeques, as violas e os organistrum são os mais representados. Da classe do sopro, os mais comuns são as gaitas de foles, as flautas, as trombetas, as dulçainas, as sacabuxas, as charamelas, as cornetas, os órgãos positivos e portativos. Finalmente, na classe dos instrumentos de percussão, aqueles que mais frequentemente se representam são: címbalos, pratos, triângulos, pandeiretas, tamboris e tambores.³⁹

Em relação ao número de anjos músicos presentes em cada episódio será mais difícil chegarmos a um acordo. Não há, mais uma vez, nada que obrigue a serem dois ou cem. As fontes raramente fazem referência exacta quanto número, sendo claramente mais frequente que se refiram a multidões. E não é difícil percebermos que neste aspecto, precisamente porque os textos não são específicos, os artistas gozaram de liberdade de interpretação, povoando as suas obras com mais ou menos anjos músicos.

As imagens que se seguem que, ao serem todas elas representações de um mesmo tema, demonstram bem até que ponto as variações se verificaram.



Stefan Lochner – **A Virgem e o Menino num Caramanchão de Rosas**. Século XV.



Pere Serra – **Nossa Senhora com o Menino e Anjos Tocando** (pormenor do Retábulo de Maria). Século XIV.

³⁸ AA.VV. – *Arte e Música: Iconografia musical na pintura do século XV ao século XX*. Catálogo. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999, p.13.

³⁹ IDEM, *ibidem*, p.13.



Hans Memling - **A Virgem e o Menino com Anjos**. Século XV.



Autor Desconhecido – **Virgem e Anjos**. Século XV.

A selecção destas imagens, todas dedicadas a um mesmo tema, pretendeu mostrar de que forma as diferenças quanto ao número de anjos se fizeram sentir. Em todas estas representações da Virgem com o Menino vemos-os rodeados de anjos músicos mas em nenhuma delas o número é igual, comprovando que os artistas utilizavam estes personagens de acordo com aquilo que queriam ou o espaço permitia. Qualquer que fosse o tema, nunca o número de anjos era fixo.

Foquemo-nos agora na disposição dos anjos e respectivos instrumentos. É importante percebermos se existiu alguma constante na posição que certos instrumentos ocupavam dentro da composição, para também tentarmos chegar mais perto da realidade que teriam sido os seis Anjos-Músicos que se encontram na Casa-Museu de Guerra Junqueiro, quando ainda estavam inseridos no seu contexto original e para melhor os percebermos no seu conjunto.

Pelas imagens que temos vindo a apresentar já nos é possível constatar que há uma certa estabilidade quanto à disposição dos instrumentos. Sabemos e já dissemos que nada obriga a que Nossa Senhora esteja sempre acompanhada de anjos praticantes de viola ou de flauta, de harpa ou de órgão, mas quando ambos os instrumentos se encontram representados, há de facto um certo cuidado quanto ao sítio onde o anjo vai estar colocado. Não nos parece tratar-se de uma questão de importância relativa a cada anjo,

nem a cada instrumento. Não é o facto de ser mais ou menos importante que dita o seu lugar mais à frente ou mais atrás, mais perto ou mais afastado do personagem a quem se dirigem os louvores.



Lorenzo Veneziano – **Coroação da Virgem** (pormenor).
Século XIV.

A nossa análise das diversas obras levou-nos a concluir que o lugar que cada anjo ocupa prende-se unicamente com o objectivo de manter sempre o instrumento musical visível. As maiorias das obras que observamos dispõem-se verticalmente, obrigando os anjos a sobreporem-se uns aos outros, em altura. Quando os vemos dispostos lado a lado, estes condicionamentos não são tão expressivos, mas nunca se descarta o tratamento do instrumento musical que, se não for na totalidade, deve pelo menos estar representado de modo a ser possível identificá-lo, nem que isto implique comprometer a representação do anjo.

Esta preocupação levou a que os artistas adoptassem um sistema de distribuição dos anjos e respectivos instrumentos, mais ou menos homogéneo.

Todos eles obrigam a que o seu praticante adquira uma postura que lhe permita uma prática correcta do instrumento e é precisamente isto que vai ditar a posição que cada um ocupa na composição. Aqueles instrumentos cuja prática obriga a uma posição mais vertical e que ficam colocados numa posição mais elevada, – flautas, gaitas de foles, trombetas, monocórdios, etc – podem naturalmente estar num ponto mais recuado, atrás de todos os outros, já que pelas suas características esta posição não compromete o seu visionamento.



Fra Angélico – **Coroação da Virgem** (pormenor).
Século XV.

Nos lugares mais centrais, sejam eles compostos de uma ou mais filas, encontram-se aqueles anjos que tocam viola, alaúde, guitarra, cítara, etc.

Por último, nos planos mais próximos ao nosso olhar, encontram-se os anjos que tocam instrumentos cuja prática os obriga a estar sobre o colo ou pousados no chão, o que leva o anjo a estar ajoelhado ou sentado. Nesta categoria encontram-se, por exemplo, os órgãos portativos e positivos e as harpas.

Apesar de nos ser possível traçar uma linha mais ou menos comum quanto ao lugar que cada instrumento ocupa, não podemos esquecer que isto não é comandado por nenhuma regra pré-estabelecida e que cada artista era livre de distribuir os instrumentos da forma que entendesse. Há efectivamente obras em que uma harpa, ainda que pousada no chão, possa estar atrás de um anjo que toca viola e isto entende-se porque mais uma vez nada obriga a que um anjo tocador de harpa a toque sentado e um anjo tocador de viola a toque estando em pé. Tudo é uma questão de interpretação dos artistas, sem nada ter que ver com hierarquias, nem de instrumentos nem dos próprios anjos.



Hans Memling - **Virgem e o Menino com anjos músicos**. Século XV.



Autor desconhecido – **Virgem e o Menino e anjos**. Século XV

É visível que para cada artista, independentemente do género de material que trabalha, a única preocupação que realmente sempre o acompanha é a de representar o anjo com a dignidade devida, nunca esquecendo o respeito que lhe é merecido. Ainda que na maioria das vezes não nos seja possível identificar a que hierarquia pertence cada um deles, nunca podemos dizer que determinado anjo foi retratado de forma inadequada. Podem estar vestidos de uma forma mais simples, menos ostentadora mas são sempre alvo de cuidado porque, apesar de os textos não fornecerem muitos detalhes relativos aos trajes destas criaturas, jamais se deverá esquecer que estas foram criadas por e para Deus. E só isto basta para que lhes seja dado um tratamento diferente.

III PARTE

CAPÍTULO I - O FENÓMENO ARTÍSTICO E DEVOCIONAL EM PORTUGAL ENTRE O GÓTICO E O MANUELINO

Dentro do período em que nos centramos para o estudo dos seis anjos músicos, expostos na Casa-Museu Guerra Junqueiro, viveram-se fenómenos importantíssimos que desencadearam uma crescente valorização do objecto artístico e que são de essencial compreensão para quem se debruçar sobre esta época.

Estamos a falar de uma época em que as trocas comerciais e as relações entre diversos países se intensificaram, sendo que Portugal, na altura a viver uma fase tão próspera devido à descoberta de novos mundos, foi parte integrante desta actividade que deixou marcas profundas no campo da arte. Interessa-nos perceber que países mais se destacaram e que contribuições deixaram que nos possam ajudar a perceber as peças que estudamos. Sendo que sobre elas apenas podemos sugerir uma datação, é importante que tenhamos uma noção do que então se fazia e não apenas em Portugal porque, como iremos ver, na época de finais do século XV e durante o século XVI, a importação de obras e a circulação de artistas foram tão acentuadas que todas aquelas regiões europeias que mais se destacaram têm uma história semelhante, pelo menos no que toca à arte daquela época. Falamos da Flandres, da Alemanha, de França, Itália e Inglaterra. Temos que incluir Portugal que, pela sua geografia, se encontrava dentro de uma rota marítima que unia a Flandres e a Itália, dois dos principais pólos económicos da Idade Média⁴⁰, o que ajudou a que fizesse parte deste universo riquíssimo não apenas em termos de comércio mas também culturais.

Falar deste período, e principalmente quando nos focamos no campo artístico, obriga-nos a focar o fenómeno devocional. Arte e religião estiveram intimamente ligadas durante estes anos. Uma serviu a outra. Para o Homem medieval “religion ruled life and life could not be viewed or lived otherwise”⁴¹. As pessoas viviam uma relação de dependência com a Igreja, com Deus, com os Santos milagrosos em quem depositavam todas as esperanças e com Nossa Senhora, adorada em todo o lado, sob as mais diversas invocações, realçando o seu papel na nossa salvação⁴².

⁴⁰ HOUTTE, Jan A. Van – “O comércio meridional e a “nação” portuguesa em Bruges”. In *Flandres e Portugal: Na confluência de duas culturas*. Lisboa: Edições Inapa, 1992, p. 35.

⁴¹ ANDRADE, Sérgio Guimarães de – “The sense of images. Anthology”. In *The Sense of Images: Sculpture and Art in Portugal [1300-1500]*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, p.68.

⁴² ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – “Escultura e Ourivesaria”. In *Nos Confins da Idade Média: arte portuguesa séculos XII-XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1992, p. 80.

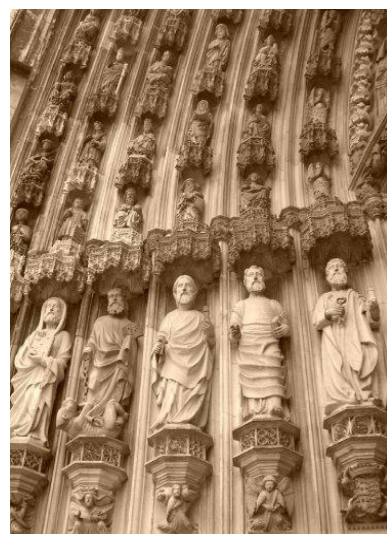
Na mesma altura em que as cidades iam aumentando, organizando-se em paróquias, crescia a necessidade de se construírem igrejas e capelas que depois se queria dotar e enriquecer com retábulos, imagens de santos, tapeçarias e uma série de outros objectos necessários ao culto.

E que objectos eram estes que durante estes anos se procuraram com tanto afinco e qual foi o papel que cada uma das regiões acima referidas desempenhou neste fenómeno? A Flandres foi, sem dúvida, o grande pólo de atracção da época. A sua arte rapidamente começou a ganhar fama e não demorou a ser requisitada por todos os outros países, que a importavam em grandes quantidades. A qualidade dos objectos artísticos valeu-lhes uma procura incessante e os artistas ou oficinas que os executavam rapidamente se aperceberam que lhes estava reservado um bom nicho no mercado da arte. Portugal foi um dos países que mais arte importou e, embora a grande maioria seja flamenga também cá chegaram exemplares dos famosos alabastros ingleses, de peças alemãs e francesas e, já mais tarde, no século XVI principalmente, começam a ser mais frequentes os laivos de um Renascimento que se desenhava na Itália desde o século anterior.

A encomenda do objecto artístico atingiu durante a época gótica e o final da Idade Média umas proporções espantosas. Os primeiros objectos que iam chegando fizeram reagir uma clientela que já tinha em si o gosto pela encomenda e fizeram-no crescer. É um fenómeno que nasce de duas realidades complementares – uma clientela motivada para a encomenda e a qualidade dos objectos que se importavam. Havia oferta porque havia procura e havia procura porque os objectos artísticos preenchiam todas as qualidades exigidas por uma clientela que procurava o melhor que a arte do seu tempo tinha para oferecer. Junta-se ainda a construção de edifícios religiosos que se verificou ao longo da época gótica e temos reunidas as condições necessárias para incrementar a encomenda e consequente circulação e importação de artistas e obras de arte. Para as novas construções, os Bispos, os párocos e as Confrarias só queriam o que havia de mais moderno e procuravam-no não apenas dentro daquilo que as oficinas portuguesas tinham para oferecer como também souberam aproveitar o que no estrangeiro se produzia. Para honrar Deus, Cristo e a Virgem não se poupavam esforços. As famílias mais nobres e aquelas de mercadores cujo poder económico crescia à medida que o comércio se ia desenvolvendo foram outro ponto incontornável na formação do gosto e das tendências. Ao verem o objecto artístico como uma forma de poderem sobressair no

seio da sociedade de então, tornaram-se encomendadores fervorosos de tudo o que os países do Norte da Europa tinham para oferecer.

Portugal, como já dissemos, fez parte deste mundo que começava a abrir-se cada vez com mais facilidade a outras culturas. Os produtos que fomos trazendo do Oriente rapidamente conquistaram apreciadores e começam a ser exportados cada vez com mais frequência para o Norte da Europa, de onde depois os nossos navios traziam aqueles objectos de tão grande qualidade. Muitas famílias de mercadores, por terem na Flandres grandes oportunidades de negócio, estabeleceram-se por lá e assim contactavam de perto com aquela estética nórdica, desde sempre marcada pelo detalhe e pelo gosto com que os artistas trabalhavam a madeira. Os panejamentos que caem de forma natural, os rostos individualizados e que nos transmitem



Portal do Mosteiro da Batalha. Século XV (algumas imagens são cópias do século XIX).

sensações pelas suas tão reais expressões, incutiam um forte sentimento de religiosidade que o período gótico privilegiou, concorrendo para que a fama das imagens flamengas se espalhasse e comesçassem a chegar aos nossos portos grandes quantidades de esculturas em madeira, destinadas aos interiores de igrejas, capelas e paços.

Em Portugal as imagens esculpidas em pedra ou em madeira, apesar do esforço dos nossos artistas, não atingiam o mesmo nível de qualidade. As proporções do corpo humano não eram totalmente conseguidas, nem as expressões dos personagens eram tão naturais. Das nossas oficinas saíam imagens ainda muito estáticas, com um marcado sentido de frontalidade, gestos contidos e rostos anónimos, nas quais os artistas se esforçavam por conseguir um bom tratamento dos panejamentos e dos atributos. Mas o final do século XIV e o decorrer do século XV, com a cada vez mais frequente circulação de obras e artistas estrangeiros, vão permitir que este panorama se comece a alterar, manifestando uma evolução no sentido de uma produção mais naturalista, de maior qualidade.

A grande obra régia que foi a edificação do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, foi talvez o que marcou o início de uma continuada vinda de artistas estrangeiros para

Portugal já que durante os anos da sua edificação houve uma “actividade constante de imaginadores”⁴³. A sua arquitectura, já num estilo flamenjante denota a intervenção de alguém formado num gosto diferente do que por aqui se conhecia. Vindo, talvez do levante espanhol ou do Norte da Europa, terá sido Mestre Huguet o responsável pela introdução desta nova linguagem⁴⁴, ajudado pela quantidade incerta de outros artistas, dos mais variados ofícios que com ele terão vindo para o estaleiro da Batalha, aos quais se terão juntado muitos dos que trabalhavam nas oficinas de Coimbra, tão prestigiadas pela sua escultura em pedra de Ançã, e todos juntos, “for the first time in the history of Portuguese gothic, developed a fully-fledged iconographic programmed on the main entrance that resembled those of Europe’s main cathedrals”⁴⁵. Embora as esculturas que hoje se encontram no portal sejam cópias feitas no século XIX a partir dos fragmentos das originais que hoje se encontram no Museu, é-nos possível ter uma percepção do que aquele conjunto escultórico significou para a época.

Mas enquanto por aqui se erguiam obras de grande envergadura, patrocinadas pelo poder régio e por isso delas se esperava o melhor, nos países nórdicos desenvolvia-se um novo tipo de retábulo que rapidamente se tornou num dos objectos mais apetecidos para, precisamente, integrarem os espaços que por aqui se iam elevando ou reformando. Construídos em madeira com excelentes obras de talha que imitavam elementos arquitectónicos e depois dourados, constituíram talvez a maior novidade que dali nos chegou. Estas grandes máquinas, colocadas na parede testeira das absides ou dos absidiolos, e que por vezes preenchiam todo o seu pé direito, eram enriquecidas com altos e baixos-relevos e ainda imagens de vulto, às quais se juntava ainda uma vasta e esplendorosa policromia, aspecto de extrema importância para aqueles artistas que chegaram à excelência através de um trabalho especializado que podia acarretar o envolvimento de diversas pessoas, entre as quais o responsável pela policromia, tarefa que podia ser cumprida por artistas da categoria de Roger van der Weyden⁴⁶. Assim, não será difícil de imaginar que aquelas classes em ascensão, cujo poder económico crescia devido ao mercado cada vez mais organizado, encontrassem nestes objectos a

⁴³ DIAS, Pedro – *A escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2003, p.14.

⁴⁴ IDEM, *ibidem*, p.47.

⁴⁵ SILVA, José Custódio Vieira da – “Gothic Art in Portugal. A short reflection”. In *The Sense of Images. Sculpture and Art in Portugal [1300-1500]*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, p.45.

⁴⁶ GÓMES BARCENA, María Jesús – “Retablos flamencos en España”. In *Cuadernos de Arte Español*. Nº16.

beleza de que desejam dotar as suas capelas particulares e os usassem como símbolos da amostragem da sua riqueza. Por gosto ou por quererem apenas mostrar o seu poder económico, certo é que os estratos mais altos da sociedade – a Coroa, os nobres e as altas figuras da Igreja – vão tornar-se clientes assíduos e são eles que vão ser a expressão máxima de um “ansioso mercado de bens de luxo”⁴⁷.

Por isso, falar do período final da Idade Média em Portugal é sinónimo de constante movimentação de artistas e obras de arte vindos do Norte da Europa, é falar de uma nova estética cada vez mais apreciada e procurada, cada vez mais presente.

Se as trocas comerciais e as relações com os portos situados mais a Norte já se verificavam em meados do século XIII⁴⁸, com o casamento de Filipe-o-Bom com a Infanta Dona Isabel, filha de D. João I e de D. Filipa de Lencastre, em 1430, estes laços ficam mais vinculados⁴⁹ e a partir daqui toda a movimentação que até então se conhecia vai ser ainda mais constante e mais vigorosa. Antes deste casamento, já em 1308 se falava de uma “rua portuguesa”⁵⁰, em Bruges, o que basta para nos dar ideia da densidade destas relações.

Mas foi no século XV que tudo tomou maiores proporções. A juntar a estes laços dinásticos há ainda a presença de muitos humanistas que vieram para Portugal como professores de príncipes e muitos outros que emigraram para os Açores, em processo de colonização e outros ainda que na Madeira exploraram as potencialidades das plantações da cana-de-açúcar.

Os navios de mercadores levavam para a Flandres “grandes quantidades de açúcar e especiarias orientais, sal para a salga do arenque, fruta do sul e vinho, tinturas e cortiça”⁵¹, e muitos produtos trazidos de além-mar, raridades que muitos dos nossos monarcas sempre gostaram de oferecer a outros governantes e, em troca destes, chegavam até nós objectos típicos daquela zona da Europa, que faziam as delícias dos portugueses mais abastados.

⁴⁷ GRILO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.85.

⁴⁸ HOUTTE, Jan A. Van – “O comércio meridional e a “nação” portuguesa em Bruges”. In *Flandres e Portugal: Na confluência de duas culturas*. Lisboa: Edições Inapa, 1991, p. 33.

⁴⁹ DIAS, Pedro – “O Brilho do Norte. Portugal e o mundo artístico flamengo, entre o gótico e renascimento”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.29.

⁵⁰ EVARAERT, John; STOLS, Eddy – “Flandres e Portugal”. In *Flandres e Portugal: Na Confluência de duas culturas*. Lisboa: Edições Inapa, 1991, p.9.

⁵¹ IDEM, *ibidem*, p.69.

Daquelas zonas mais a Norte “além das tapeçarias (...) eles traziam também grande número de estátuas. Esculpidas em carvalho ou em nogueira e cobertas de uma viva policromia, elas incluíam sobretudo Virgens com o Menino”⁵².

E como consegue esta clientela adquirir estes bens sem sair do seu país e sem ter que esperar para ver o que os barcos traziam no torna-viagem? Aqui entram as Feitorias e respectivos Feitores, cujo papel foi de extrema utilidade para que este mercado da arte se desenvolvesse de uma forma tão intensa. Segundo Pedro Dias, as feitorias portuguesas existentes em Bruges e Antuérpia funcionaram como “entrepostos para a venda das especiarias, do açúcar e para a compra dos panos e também das obras de arte”⁵³. Aos Feitores chegavam pedidos de quem queria adquirir estes produtos de tão reconhecida qualidade – frontais de altar, retábulos, imagens de vulto, tapeçarias e Livros de Horas. Conforme o pedido do encomendador, o Feitor podia encomendar as peças directamente a um artista ou a uma oficina, ou como também era habitual, podia procurar satisfazer o pedido através da compra directa nas várias feiras que então se organizavam e onde se encontravam os mesmos objectos sem que se compromettesse a qualidade e com a vantagem de se reduzir significativamente o tempo de espera.

Se aos artistas de lá chegavam tantas encomendas ou se a procura dos objectos nas feiras se ia revelando algo cada vez mais frequente, temos a prova que no Portugal daquele tempo havia de facto condições económicas favoráveis à compra do objecto artístico. É certo que era um privilégio a que poucos tinham acesso mas se eram as classes mais altas as únicas a terem o capital necessário para adquirir este tipo de objecto, não é menos certo que também era no seio destas que se encontravam os mais eruditos, uma condição de igual modo importante para que este fenómeno registasse tão grande expansão. E se a fama da arte flamenga e alemã se tornou tão expressiva e conquistou tantos adeptos, não devemos deixar de referir o importantíssimo papel das imagens de Malines, que no seu tamanho reduzido concentravam todas as qualidades da escultura nórdica. Pela sua pequena escala, estas imagens transportavam-se sem dificuldades e por isso o número de importações foi tão significativo. Muitos museus têm hoje nas suas colecções exemplares desta categoria de imagens que se distingue

⁵² DACOS, Nicole – “Os artistas flamengos e a sua influência em Portugal (sécs. XV-XVI)”. In *Flandres e Portugal – Na confluência de duas culturas*. Lisboa: Edições Inapa, 1991, p.170.

⁵³ DIAS, Pedro – “O Brilho do Norte. Portugal e o mundo artístico flamengo, entre o gótico e renascimento”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.30.

pela finura e delicadeza do esculpido em madeira, pelo sua escala que medeia entre os trinta e dois e os trinta e seis centímetros de altura e muitas vezes, pelo seu excelente douramento e notável policromia.⁵⁴ A qualidade da madeira – usualmente de carvalho ou nogueira – trouxe merecido prestígio às oficinas que as executavam, num número tão elevado que ainda hoje as encontramos espalhadas por todo o país e também pela vizinha Espanha, o que lhes confere um papel fundamental na divulgação daquela estética e na formação dos nossos artistas, principalmente daqueles que se dedicavam aos mesmos temas iconográficos, de entre os quais se destaca a Nossa Senhora com o Menino.

Mas se estas se transportavam sem dificuldade, o mesmo não se verificava com os retábulos, uma tipologia tão apreciada naquela época, que surgiu “da necessidade de dignificar o microcosmos em que o sagrado se concentra com maior intensidade, de oferecer um cenário condigno à Eucaristia, de identificar o altar através da indicação precisa do Santo ou do mistério a que está dedicado”⁵⁵. Para igrejas ou mesmo capelas particulares das famílias mais abastadas, estas máquinas foram objecto de grande procura mas pelas grandiosas dimensões que não raras vezes atingiam, o transporte constituía a grande obstáculo.

Enquanto por cá íamos conhecendo e comprovando a qualidade dos objectos artísticos vindos das regiões do Norte, aos artistas de lá chegava a certeza de um mercado próspero, de uma clientela desejosa de adquirir aquilo que eles produziam. Daqui advém um dos grandes, senão mesmo o maior fenómeno desta época – a intensa presença de artistas estrangeiros em Portugal.

Estes artistas, formados na estética neerlandesa e alemã, “contratam preferencialmente a feitura de retábulos, quer dizer, das armações de sustentação de raiz arquitectural, sejam de pintura ou de escultura”⁵⁶. Mas, independentemente do tipo de obra que lhes era encomendado, o certo é que o facto de estarem a trabalhar no nosso país constituiu um factor de influência mais directa para os artistas nacionais. Devemos ter presente que

⁵⁴ GRILO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.85.

⁵⁵ MACEDO, Francisco Pato – “O retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra”. In *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 215.

⁵⁶ GRILO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.88.

muitos destes artistas terão passado por outros países antes de se estabelecerem em Portugal. Sabemos que o desenvolvimento dos diferentes reinos não se fazia ao mesmo ritmo e o meio artístico não era excepção – “meios românicos em plena actividade são contemporâneos de meios góticos evoluídos e de outros meios que definem já o espírito do Renascimento”⁵⁷. Ora, estes artistas, depois de contactarem com todas estas realidades, constituíam aqui as suas oficinas e recebiam como aprendizes os nossos artistas e até mesmo os dos outros reinos Hispânicos, o que resultava numa natural apropriação de estilos e técnicas, por muito leve que esta pudesse ser. O facto de na mesma oficina se juntarem artistas de nacionalidades e sobretudo de formações tão diferentes, vai trazer à nossa arte novas e curiosas vertentes. Os artistas nacionais vão trabalhar à maneira flamenga e alemã – copiam temas e posturas, usam as mesmas cores quentes e vivas, dão o mesmo tratamento anguloso aos panejamentos e deixam transparecer as emoções através da fisionomia e da gestualização dos personagens.⁵⁸ Começa a fazer-se sentir uma evolução. No entanto, as obras que irão sair das mãos destes, embora denunciem uma leve influência nórdica, não vão ser tão dignas de atenção como aquelas feitas pelos artistas estrangeiros. Como diz Fernando Grilo, “a raiz da sua sensibilidade plástica não é nórdica, a emoção é sempre um pouco mais exacerbada, a anatomia sempre mais incorrecta, a finura do esculpido não inteiramente conseguida. Não são nórdicos de alma...”⁵⁹.

Mas da mesma forma que os nossos artistas se deixam contagiar pelo que vem do exterior, o contrário também aconteceu. Os estrangeiros a trabalhar em Portugal, respondiam às encomendas de portugueses com gostos muitas vezes bem vincados e portanto são muitas vezes obrigados a imprimir às suas obras um cariz mais *nacional*. Seja ele a nível técnico ou iconográfico.

Mas não foi só do trabalho destes estrangeiros a trabalhar em Portugal que esta arte se fez. Os nossos artistas também jogaram um papel importante, ao irem eles próprios para os países do Norte estudar ou aperfeiçoar a sua arte.

⁵⁷ FOCILLON, Henri – *Arte do Ocidente. A Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 265.

⁵⁸ GRILLO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.111.

⁵⁹ IDEM, *ibidem*, p. 111.

Uma corrente artística que tão rapidamente vingou em Portugal e que se manteve firme durante os séculos XV e XVI, resistindo às novidades que vinham da Itália, merece que dediquemos algumas linhas aos seus protagonistas, não apenas para os conhecermos, mas para percebermos de que modo os seus trabalhos contribuíram para tão grande sucesso.

Houve artistas flamengos que, com uma arte de cariz oficinal, traziam consigo a minúcia, o detalhe, e a garantia de qualidade. Houve alemães, formados numa estética semelhante mas vocacionada para uma escala diferente, mais monumental e mais naturalista, muito dedicada aos retábulos dominados pelo realismo e por “une recherche de la complexité et de la richesse des effets de détail”⁶⁰. Houve espanhóis que vinham de um mercado competitivo em que a actual Espanha se tornara ao ser uma região onde se concentravam artistas de diversas origens e houve franceses que, trazendo uma estética que já anunciava o Renascimento, deram o primeiro impulso a Portugal em direcção a uma arte já fora dos padrões medievais, mais contida, mais clássica.

No entanto, de entre todos, os que mais se destacaram, essencialmente pela novidade que representavam, foram os flamengos, cuja presença ainda que se tenha espalhado por diversas zonas do território nacional, não se manifestou da mesma forma por todas elas. Chegavam a Portugal, muitos deles vindos dos reinos Hispânicos onde já tinham executado algumas obras e aqui se fixavam por mais ou menos tempo, dependendo das obras que contratavam. Vamos encontra-los na execução de retábulos, cadeirais, frontais de altar e imaginária diversa. É por isto que são conhecidos e para isto vão ser procurados.

Coimbra vai ser uma cidade de extrema importância no panorama artístico nacional já que vai testemunhar uma actividade artística considerável. Desde cedo que a fama da escultura em pedra de Ançã lhe valia um elevado estatuto, ainda que a caracterizassem



Mestre Pêro - **Senhora do Ó**. Século XIV.
Museu Nacional
Machado de Castro.

⁶⁰ JULLIAN, René – *La Sculpture Gothique*. Paris: H. Laurens, 1965, p.283.

todos aqueles aspectos tradicionais enraizados. As mesmas iconografias, as mesmas poses, os mesmos materiais.

Ao longo do século XV, o gótico evoluiu num sentido mais naturalista, cada vez mais distanciado das posições hieráticas, caminhando a passos largos para uma maior humanização das imagens, que lentamente se começam a libertar da arquitectura e nos permitem hoje falar de imaginária. Embora se conheçam poucos nomes, Mestre Pêro terá sido o artista que mais se destacou – os seus túmulos e as suas imagens em pedra denotam um cuidado no tratamento dos corpos, mais esguios e já dotados de um ligeiro movimento que quebra com a rigidez do passado. A sua arte marcou uma evolução importante no panorama da escultura nacional, acreditando-se que a sua obra terá influenciado os seus contemporâneos. Depois das obras do Mosteiro da Batalha, Coimbra recuperou a sua vitalidade já que muitos dos artistas deslocados para o estaleiro daquele mosteiro regressam à cidade, provavelmente acompanhados de estrangeiros que consigo terão trabalhado. É então que durante o século XV, as oficinas de Coimbra voltam a gozar de uma actividade brilhante que só se justifica à luz de uma não menos brilhante clientela.

João Afonso foi um dos artistas que partiu para Coimbra. Formado nas oficinas do Mosteiro da Batalha por Gil Eanes - um dos principais imaginários a trabalhar nas obras da Batalha -, em conjunto com Diogo Pires-o-Velho e Diogo Pires-o-Moço, constituiu talvez o grupo forte da produção escultórica de Coimbra durante o século XV, respondendo positivamente às exigências de um mercado sedento de qualidade. E foi este mesmo mercado que fez com que cá viessem ter alguns dos melhores artistas estrangeiros que, de resto, ajudaram a vivificar ainda mais esta actividade artística, através de novas propostas.



João Afonso - **Retábulo do Corpo de Deus**. Século XV. Museu Nacional de Machado de Castro.



Diogo Pires-o-Velho - **Santo André**. Século XV/XVI. Museu Nacional de Machado de Castro.

Estamos nos finais do século XV. O século XVI começa a despontar e Portugal prepara-se para viver um dos períodos mais ricos a nível cultural. A arte vai ser pautada pela influência externa de artistas que não param de chegar, ao mesmo tempo que Coimbra ainda se mantém como um pólo dinâmico ligado ao gótico tradicional, numa altura em que a remodelação do Mosteiro de Santa Cruz se tornou num forte chamariz para os artistas. No entanto, a forte presença de estrangeiros na cidade vai levá-la a um patamar mais elevado no que respeita à produção escultórica, uma vez que é ali que a grande maioria da escultura nacional vai ser produzida.



Diogo Pires-o-Moço - **São Miguel Arcanjo**. Século XVI.

Dos artistas portugueses, destacou-se a figura de Diogo Pires-o-Moço, cuja obra não esconde as influências da arte flamenga e representa um ponto de viragem entre um gótico final e um Renascimento que se anunciava. Relativamente aos artistas estrangeiros, foram muitos os que deixaram a sua marca. Uns mais profundamente, outros de uma forma mais discreta, há um núcleo que merece a nossa atenção.

1. Artistas estrangeiros em Portugal

Talvez de todos, o mais importante tenha sido Mestre Olivier de Gand, o primeiro escultor flamengo de que há notícia em Portugal, onde chegou vindo de Toledo.⁶¹

Certamente que durante a sua estadia em território espanhol conviveu e até terá trabalhado com outros artistas seus conterrâneos que como ele também vieram para a Península Ibérica, ajudando-o a completar a sua formação que se terá iniciado ainda na sua terra natal. Terá como base a estética nórdica do gótico final mas este Mestre soube imprimir às suas obras uma linguagem tão própria, tão cheia de qualidade que ainda hoje continua a ser das mais apreciadas e valorizadas.

Muitas Ordens Religiosas, Bispos, Confrarias e devotos ricos, em demonstração da sua Fé sem limites, da sua boa formação, privilégio de poucos, e da cultura que dela lhes

⁶¹ GRILO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.93.

adveio, procuraram os melhores artistas e com eles conseguiram deixar grandes testemunhos da riqueza cultural e artística do seu tempo.

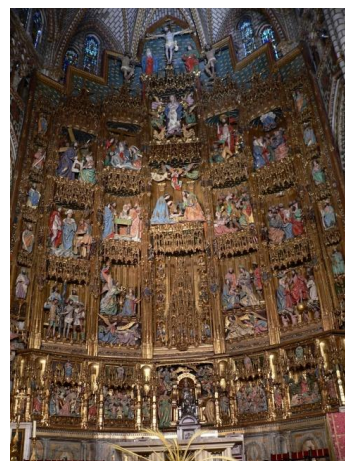
D. Jorge de Almeida, Bispo de Coimbra, foi um exemplo desta avidez de bom gosto e de qualidade, tornando-se “um patrocinador, um fomentador das artes e um protector dos artistas”⁶².

Não havia ainda em Portugal o mesmo nível de competitividade artística que se vivia na vizinha Espanha, onde já se encontravam tantos artistas flamengos e alemães, uma vantagem que os artistas a quem os nossos encomendadores recorreram souberam aproveitar – um mercado onde a procura começava a ser grande e onde a oferta era ainda escassa, constituía o cenário perfeito para os artistas.

A Olivier de Gand ofereceu o Bispo de Coimbra a oportunidade de executar o retábulo para o altar-mor da sua Sé, empreitada que o mestre flamengo não recusou.

Era obrigatório falarmos deste retábulo, não apenas por estarmos a falar sobre o seu autor mas porque esta obra constituiu e constitui ainda um excelente exemplar da qualidade da arte que se fazia, ao mesmo tempo que, por ser a primeira obra do género em Portugal, foi o mote para todas as encomendas de retábulos que se seguiram.

Com uma altura que ultrapassa os quinze metros, adivinha-se a complexidade da sua montagem bem como o impacto que terá causado quando depois de terminado, se pôde apreciar a impressionante qualidade da escultura e de todos os pormenores que compõem o retábulo e a riqueza da policromia.



Retábulo-mor da Catedral de Toledo. Espanha. Séculos XV/XVI



Retábulo-mor da Catedral de Sevilha. Espanha. Século XV.



Giralte de Bruxelas e Juan de Valmaseda - **Retábulo-mor da Catedral de Oviedo.** Espanha. Século XVI.

⁶² MACEDO, Francisco Pato – “O retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra”. In *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, pp. 215 e 216.

Recorrer a um artista do calibre de Oliver de Gand para a execução do novo retábulo-mor da sua Catedral, provou ser uma escolha acertada de D. Jorge de Almeida. A obra terá sido iniciada em 1499 e em dois anos foi concluída, dando mostras da qualidade do mestre e da sua oficina que tal como as de outros artistas nórdicos, oferecia e garantia um trabalho especializado, já que os trabalhos eram feitos em parceria com outros artistas, mestres noutras áreas.

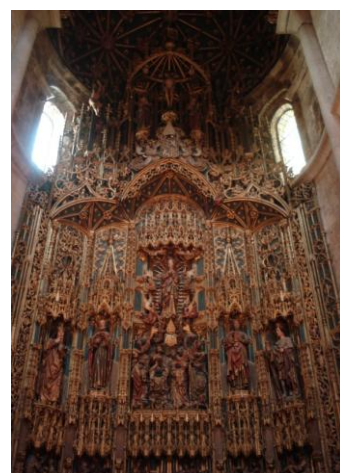
Oliver de Gand, para o retábulo de Coimbra, associou-se a Jean d'Ypres, pintor e dourador, e desta união resultou um “somptrueux retable du maître-autel, sculpture polychrome rehaussée de dorures, dans le style gothique flamand”⁶³, de um gosto flamejante que não estando enraizado em Portugal, se tornava cada vez mais presente em Espanha, nomeadamente com “os retábulos que nesta época foram executados para as ousias das catedrais de Toledo, Burgos, Oviedo, Sevilha, Orense e Saragoça”⁶⁴.

Olivier de Gand tinha estado em Toledo e certamente que de todos, foi o retábulo da Catedral daquela cidade que mais influência terá exercido sobre o artista mas, como comprovam as imagens, todos os retábulos das grandes catedrais espanholas seguiam as mesmas tendências, assemelhando-se entre si. Como vai acontecer em Portugal.

Os mestres são da mesma origem, trabalham da mesma forma e trazem em si um gosto de raiz nórdica ao qual não fogem. No entanto, alguns destes artistas, não ignorando a sua formação e mantendo as linhas que nos fazem reconhecer a estética do Norte da Europa, mostraram capacidade de ir mais além, de superar aquilo que já era bom. E foi isto que fez Olivier de Gand, no retábulo que D. Jorge de Almeida lhe encomendou.



Cornelis da Holanda -
**Retábulo-mor da
Catedral de Orense.**
Espanha. Século XVI.



Olivier de Gand e Jean
d'Ypres - **Retábulo-mor
da Sé Velha de Coimbra.**
Século XVI.

⁶³ SANTOS, Luís Reis – « Olivier de Gand Sculpteur du XVIe siècle au Portugal ». In *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.43.

⁶⁴ GRILO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.95.

A matriz arquitectónica, a grande envergadura e o gosto pelo detalhe que se encontram nos retábulos espanhóis vão ser transportados pelo artista para a obra de Coimbra; a essência será a mesma, mas Mestre Olivier deu à sua primeira obra em Portugal « un caractère prope, et en même temps plus de légèreté, plus d'élégance, plus d'équilibre et d'harmonie que les œuvres espagnoles. Il n'est pas limité à sa partie supérieure par un cadre rectangulaire que heurte les lignes courbes de la voûte comme ceux de Saragosse, de Séville et d'Oviedo ; il échappe également à la monotonie résultant d'une disposition en carré de rangée de panneaux rectangulaires, comme à Séville, à Burgos, à Oviedo et à la Cartuja del Paular »⁶⁵.

Depois de um testemunho tão válido e tão seguro na cidade do Mondego, a fama de Olivier de Gand expandiu-se um pouco por todo o país o que resultou numa sucessão de encomendas importantes e cuja contribuição não devemos deixar de referir.

Terminada a grande obra de Coimbra, por lá terá permanecido durante alguns anos e só em 1508 se conhece a sua ligação ao Convento de São Francisco de Évora, para onde executa diversas obras: “sculpture du retable du maître-autel, et encadrements des autels des chapelles latérales de la nef, dont les panneaux devaient être peints par Francisco Henriques”, tudo terminado no curto prazo de um ano.⁶⁶

Um novo hiato de dois anos e, em 1511 encontrámo-lo em Tomar, assinando a obra do cadeiral do Convento de Cristo.

Nesta obra, desaparecida, o mestre flamengo apenas trabalhou alguns meses, já que a morte o surpreendeu no final do ano de 1512.⁶⁷

A obra, pela qual se responsabilizou a viúva do mestre, foi continuada e concluída por um entalhador espanhol a trabalhar em Portugal, Fernan Muñoz, de quem falaremos de seguida. Por enquanto interessa-nos perceber que obra foi esta e que nos diz ela do seu



Olivier de Gand e Fernan Muñoz - Desenho do **Cadeiral do Convento de Cristo**. Tomar. Século XVI.

⁶⁵ SANTOS, Luís Reis – « Olivier de Gand Sculpteur du XVIe siècle au Portugal ». In *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, pp. 59 e 60.

⁶⁶ IDEM, *ibidem*, pp. 48 e 49.

⁶⁷ GRILO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.98.

primeiro mestre. Sendo uma obra encomendada por D. Manuel I revela desde logo o seu grau de importância e dá-nos uma ideia do cuidado e do empenho que exigiu ao artista e aos que com ele trabalharam no cadeiral, já que “ficava contratualmente estabelecido, o que não era habitual, que o escultor era obrigado, sob pena de multa, a trazer continuamente sete oficiais a laborar nesta obra”⁶⁸. Se esta informação nos dá conta da urgência que o monarca teria na conclusão da obra, também nos esclarece acerca da importância e da dinâmica que teria a oficina do mestre flamengo. Fernan Muñoz ter-se-á juntado a Olivier de Gand para que a obra pudesse avançar com a celeridade que o monarca desejava e, à morte do mestre flamengo, é este quem lhe dá seguimento e a conclui, em 1514.

A obra, constituída por vinte e quatro cadeiras é carregada de detalhes, mais uma vez demonstrando a capacidade técnica da oficina dirigida pelo artista flamengo e a sua capacidade imaginativa, dentro da linha do que vemos no retábulo de Coimbra. Encontramos nichos com esculturas, baldaquinos, pequenas colunas rematadas por finos pináculos, motivos geométricos caprichosamente trabalhados que nos são permitidos conhecer através de dois desenhos, datados de 1809, executados por um oficial da armandade portuguesa chamado Macedo.



Oficina de Olivier de Gand (?)
- **Cadeiral da Sé do Funchal.**
Madeira. Século XVI.

Relativamente a Olivier de Gand as suas obras documentadas e de maior significado são estas que acabamos de tratar. Restam ainda hoje algumas dúvidas quanto à autoria de pelo menos, algumas das estátuas da charola do mesmo convento de Tomar que, por serem de tão grande qualidade técnica e demonstrarem uma grande erudição iconográfica, não seria descabido atribuí-las àquele mestre. O cadeiral da Sé do Funchal, estilisticamente tão semelhante ao de Tomar e cuja qualidade não se pode ignorar, pode ter sido outra obra a sair das mãos do mestre flamengo e da sua oficina que com a sua exímia qualidade “tornaram Coimbra num foco irradiador de influências

⁶⁸ GRILO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.98.

estilísticas flamengas”⁶⁹, seguidas por artistas como Diogo Pires-o-Moço e espalhadas para vários pontos do país.

Todas as oficinas activas em Coimbra ter-se-ão deixado influenciar pelo que estes artistas estrangeiros iam fazendo – as encomendas pendiam mais para o lado da novidade e todos eles trabalhavam em conjunto, nos mesmos estaleiros, nas mesmas oficinas. Esta realidade fez com que produção escultórica coimbrã “ganhasse modos flamenguizantes, numa síntese da tradição local e das novidades tardo-góticas”⁷⁰.

Machim, também ele vindo do Norte da Europa, é um dos artistas essenciais para se compreender o peso da influência nórdica nos artistas portugueses. A sua obra mais importante é a do cadeiral da igreja de Santa Cruz de Coimbra, mesmo que na sua lista se encontre ainda o frontal de altar da Sé de Braga e ainda, provavelmente, algum trabalho no Mosteiro de Santa Maria de Belém.

A sua importância deve-se não apenas ao facto de ter deixado obra de grande qualidade mas também porque, ao contrário do que era comum aos nórdicos, Machim trabalhava essencialmente a pedra.



Machim - **Cadeiral da Igreja de Santa Cruz.** Coimbra. Século XVI.



João Alemão - **Lamentação sobre Cristo Morto.** Século XVI.

João Alemão, documentado pela primeira vez em Sevilha em 1506, foi talvez dos artistas que mais obras nos deixou, ainda que hoje sejam poucas as que ainda resistem. Vindo de Espanha onde deixou algumas obras, chega também ele a Coimbra no ano de 1518 para ali deixar o retábulo-mor da igreja de Santa Cruz, onde deu provas das suas capacidades técnicas e da sensibilidade nórdica

⁶⁹ GRILO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.100.

⁷⁰ DIAS, Pedro – *A escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2003, p.71.

perante os temas da Paixão de Cristo, tão característicos dos países do Norte da Europa. Desta obra que já não existe resta o grupo da Lamentação sobre Cristo Morto, em si suficiente como testemunho da qualidade deste artista. Em todos os personagens, e rostos individualizados, pesa o drama da morte de Cristo, mostrando-se todos eles sofredores.

Já no cadeiral da mesma igreja, que referimos quando tratamos de Machim, João Alemão terá deixado o seu testemunho nas três cadeiras que acrescentou. Terá depois partido para Alcobaça onde deu início à empreitada do majestoso cadeiral, composto por cento e cinquenta cadeiras de carvalho. Ainda que pertença à categoria de obras desaparecidas não nos será difícil imaginar a magnificência do conjunto, facto ao qual não será alheio tratar-se de uma oferta do rei D. Manuel I.

Embora existam ainda algumas dúvidas quanto à autoria de outras obras da região de Alcobaça, o certo é que mais uma vez um artista nórdico deixou marcas profundas e certamente que quem por ali trabalhava no mesmo ofício ter-se-á deixado tocar pela sensibilidade e mestria de mais um nórdico, desta vez alemão.

De retábulos e cadeirais tem sido construído este nosso percurso pelos artistas estrangeiros a trabalhar em Portugal mas são de facto estes dois grupos de obras que mais impacto causaram e são também os poucos cujos autores se conhecem e por isso nos permitem traçar uma ideia mais rigorosa da arte da época.

Assim se passou com Mestre Arnao de Carvalho, responsável pela obra de marcenaria do retábulo-mor da Sé de Lamego. A obra foi encomendada ao pintor Vasco Fernandes e foi este que, num esquema de subcontratação e de trabalho especializado, chamou Arnao de Carvalho para que fizesse os trabalhos de marcenaria, obra que leva a cabo estabelecendo parceria com João de Utreque. A qualidade da obra valeu depois a Mestre Arnao outra encomenda – um grupo escultórico, representando a Virgem de Jessé, trabalho para o qual a parceria com João de Utreque já não se verificou, sendo que desta vez se estabeleceu uma nova parceria entre Vasco Fernandes e Fernão Anes para pintar e dourar as imagens saídas da mão do mestre flamengo. Além destas, este artista deixou ainda muitas outras obras que certamente não ficaram a dever à qualidade das que já referimos. Infelizmente a grande maioria está desaparecida tornando impossível que façamos uma análise. Fez os retábulos de Freixeda do Torrão, das igrejas paroquiais de Malpartida, Valdigem e do Escalhão, sendo que deste ultimo restam quatro evangelistas

e quatro apóstolos, e dois relevos representando o *Caminho para o Calvário* e a *Deposição de Cristo*.

Mais uma vez, indo de encontro ao que já dissemos, o percurso de Arnao de Carvalho serve-nos de exemplo quanto ao percurso destes artistas nórdicos em Portugal. Vindos da Flandres, da Alemanha ou mesmo da França, a sua fixação encontra-se sobretudo no Norte e centro do país, em terras mais ou menos próximas mas que ainda assim se tornaram autênticos pólos de atracção para todos os que para cá se dirigiam. Fixados em terras do norte, os seus trabalhos espalhavam-se com maior ou menor intensidade pelas terras vizinhas, mas raramente se estendiam a terras muito longínquas.

2. Os principais centros de produção no Continente e a importância das Ilhas da Madeira e dos Açores

Braga, Porto, Coimbra, Lamego, Lisboa e Évora foram cidades cujo papel não se pode ignorar no seio desta actividade artística. Coimbra, que durante anos ocupou o lugar da frente no campo da escultura, com o contributo da obra de Olivier de Gand torna-se numa foco de atracção e de influências para artistas estrangeiros e nacionais. Tomar, Braga e Évora receberam igualmente artistas cuja obra mereceu destaque e por isso se tornaram tão importantes. Lisboa, cidade onde se construía o Mosteiro de Santa Maria de Belém, gozou de uma conjuntura favorável à permanência de artistas que ali encontravam trabalho.

Mais a Norte, as cidades como Porto e Viana do Castelo chegaram também algumas obras de arte flamengas e alemãs. A boa localização destas cidades portuárias fez com que desde cedo se estabelecessem boas relações comerciais com os portos do Norte da Europa e isso contribuiu para que os museus, destas e outras cidades das redondezas tenham nas suas colecções um núcleo importantíssimo de obras vindas daquelas regiões⁷¹.



Retábulo dos Reis Magos.
Estreito da Calheta,
Madeira. Século XVI.

Mas não foi apenas para o Continente que estas obras vieram. As Ilhas da Madeira e dos Açores têm ambas belos

⁷¹ GONÇALVES, Flávio – “Arte importada e artistas estrangeiros nos portos de Entre-Minho-e-Douro”. In Revista *MUSEU*. 2ª série, nº10, 1966, pp.12, 15 e 23.

exemplares desta época. A sua descoberta e consequente colonização abriu caminho à exploração de novas culturas. Na Madeira, a produção da cana do açúcar foi de tal forma eficaz que rapidamente se tornou a base de todas as trocas comerciais com os antigos Países Baixos meridionais, juntando-o à lista dos produtos portugueses mais exportados para Flandres. Como em todos os processos de colonização, deu-se início a algumas campanhas de construção de igrejas que vão despoletar a encomenda de objectos artísticos, nomeadamente o cadeiral da Sé do Funchal e dois retábulos, ainda conservados: um para a Capela dos Reis Magos do Estreito da Calheta e outro que hoje se encontra no Museu da Quinta das Cruzes, no Funchal⁷². Além disto, e numa realidade comum à que se vivia no Continente, os grandes senhores exploradores da terra, que viam o seu negócio crescer graças aos produtos sacarinos, vão usar do seu poder económico para encomendarem estas obras e oferecê-las a determinada instituição religiosa ou mesmo para dotarem os seus altares particulares. Nos



Nossa Senhora com o Menino.
Açores. Século XVI.

Açores, a mesma realidade. Chegam inúmeras peças fruto da importação e naturalmente alguns artistas. Num artigo dedicado a este tema, Francisco Martins fala-nos de algumas características destas imagens, que são transversais senão a todas, pelo menos à grande maioria das peças que chegaram a todo o território português vindas daquela zona da Europa – “a beleza natural dos panejamentos, saindo em pregas de efeito bem estudado formando os MM ou ZZ, juntavam-se os maneirismos mais representativos. Nas figuras femininas, principalmente, os rostos bem definidos, testas abauladas, olhos pequenos e quebrados em meia-lua, nariz fino, pequeno e direito, boca bem talhada e reduzida, maçãs do rosto salientes, cabelos longos feitos por goivadas justapostas imitando ondulados, dedos das mãos bem definidos. Anote-se a presença de um Joelho debaixo

⁷² Sobre estas duas obras ver: VANDEVIVERE, Ignace – “Le retable sculpté à volets peints de la chapelle des Rois Mages d’Estreito de Calheta, Madère: une production anversoise dès années 1520” In *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997; VANDEVIVERE, Ignace – “Un retable sculpté bruxellois du second tiers du XVe siècle au Musée de la “Quinta das Cruzes” de Funchal” In *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

do vestido como também a ponta dos sapatos à vista, arredondadas ou em bico”⁷³. E não deixa passar um dado importante, para nós de extrema relevância, como iremos ver no capítulo que se segue – “as esculturas maiores são escavadas nas costas para ficarem mais leves”⁷⁴; “as costas, (...) cavadas e abertas, foram aplanadas a enxó, sem esculpido...”⁷⁵.

Não tendo a mesma actividade que tinha Espanha, as campanhas de construções do Mosteiro da Batalha, primeiro, e do Mosteiro de Santa Maria de Belém, mais tarde, foram para Portugal pontos fulcrais para o desenvolvimento artístico e para a abertura a uma nova estética que em nada tinha a ver com a que até então se conhecia entre nós.

3. A importância da Espanha

O facto de Espanha ter sido desde cedo um país tão receptivo a estas novidades e constituir um destino de eleição para muitos artistas, não é alheio ao desenvolvimento que Portugal teve nestes campos. Somos países vizinhos, as distâncias são relativamente curtas e o mercado da arte português, de tão pouco desenvolvido, tornou-se um forte atractivo para os artistas que se encontravam a trabalhar e a “disputar” trabalhos do outro lado da fronteira.

Em Espanha a importação de obras e artistas começou, se não muito mais cedo, pelo menos com mais intensidade. As razões que levaram a isto foram praticamente as mesmas que já referimos para o caso português e que podem, de resto, ser aplicadas um pouco por todos os territórios onde este fenómeno se verificou. Mais uma vez a corte, a Igreja, as famílias nobres e os ricos mercadores e comerciantes que mantinham relações com os portos do Norte, são os principais responsáveis pela disseminação da estética flamenga e alemã. Para darem como oferta a alguma instituição religiosa ou para nobilitarem as suas capelas funerárias, os produtos daquelas regiões eram cada vez mais procurados e o gosto foi-se enraizando de uma forma tão profunda que por toda a Espanha é possível encontrar algum exemplar da estética do Norte da Europa.

⁷³ MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira – “Escultura flamenga na Ilha dos Açores”. In *O Brilho do Norte – Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 147.

⁷⁴ IDEM, *ibidem*, p. 145.

⁷⁵ IDEM, *ibidem*, p. 147.

A corte espanhola, primeiro com Enrique IV e depois com os Reis Católicos foi fundamental neste processo já que ambos se revelaram bastante apreciadores dos produtos flamengos. Tendo o poder económico suficiente para contratarem os melhores artistas, fizeram do seu território um dos mais ricos em arte dos finais do século XV e inícios do XVI, fruto da sua curiosidade pelo trabalho destes artistas que consigo traziam a novidade, procurada também por grande parte das cidades mais ricas ou mais importantes que quiseram participar deste fenómeno, ao mesmo tempo símbolo de poder económico e de alguma erudição.

A Espanha, tal como a Portugal chegaram vários tipos de objectos, desde as tapeçarias aos retábulos, estes últimos gozando de um grande desenvolvimento que tiveram ao longo do século XV, “por su carácter ilustrativo y pedagógico, un instrumento de estimulación religiosa-devocional”⁷⁶.

Bruxelas e Anvers tinham os ateliers mais activos e importantes na produção de retábulos mas a competitividade crescia com o trabalho dos ateliers de Bruges, Malines e Utrecht que, embora menos especializados nesta categoria não deixavam de ter qualidade. Desta concorrência nasceu a necessidade de cada cidade, ou até mesmo cada oficina, dar um cunho próprio às peças por elas produzidas. Se estilisticamente não era possível distingui-las com a devida segurança, passa-se a gravar na madeira um símbolo que acaba por ter duas finalidades – ao mesmo tempo que indica a procedência da peça, atesta a qualidade da madeira.

Ainda assim, apesar de todos estes cuidados que havia em identificar as obras, muitas delas permanecem sem identificação e nestes casos apenas é possível tentar uma aproximação recorrendo a métodos de comparação com outras obras identificadas e nunca se deve esquecer que mais uma vez aquilo a que se chama de flamengo nem sempre tem de o ser. Também os artistas espanhóis, naturalmente contactando com os muitos estrangeiros que por ali passaram, deixaram-se imbuir pelas mais fortes características e acabaram por dar às suas obras um carácter nórdico que levam a integrá-las no grupo generalista de obras flamengas.

A maior concentração de obras importadas no território espanhol encontra-se ainda hoje na zona que corresponde ao antigo reino de Castela, o que nos interessa particularmente tendo em conta a proximidade ao nosso território. É nesta região que se encontra a

⁷⁶ GÓMES BARCENA, María Jesús – “Arte y devoción en las obras importadas. Los retablos “flamencos” esculpidos tardogóticos: estado de la cuestión” In *Anales de Historia del Arte*, nº 14, Madrid: Universidad Complutense, 2004, p. 35.

cidade de Burgos, que devido ao comércio da lã se tornou numa das mais importantes cidades da época. Muitas destas famílias de comerciantes, além dos contactos comerciais, possuíam casas em Bruges e Anvers, tudo isto contribuindo para fomentar o conhecimento da cultura flamenga e para facilitar a aquisição de obras de arte. E se o desenvolvimento do fenómeno da importação de obras e artistas é semelhante nos dois países, no que respeita às obras encontradas em cada um deles, a situação é já muito diferente. Apesar de em Portugal existirem algumas peças de assinalável valor como o retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra e os cadeirais de Santa Cruz de Coimbra, de Tomar e da Sé do Funchal, em Espanha as obras de grande escala eram uma constante. Vimos pelos retábulos que apresentamos quando falamos de Mestre Olivier de Gand que as grandes catedrais espanholas foram dotadas de



Retábulo da Paixão de San Antonio el Real. Segovia. Espanha.

obras monumentais, o que não é mais que um reflexo do enorme poderio económico que detinham. Mesmo aqueles que em escala são mais pequenos, caracterizam-se por um aglomerado de personagens tão grande que não deixa dúvidas quanto à sua complexidade técnica e consequentemente quanto à qualidade do mestre contratado para o efeito, como é exemplo o retábulo de Retábulo da Paixão de San Antonio el Real, em Segovia.

Mas nem só das relações com os antigos países baixos se faz a história da arte daquela época. A Espanha também chegaram artistas vindos de França e da Alemanha que ofereciam outras visões e enriqueciam o panorama artístico. Em Portugal passava-se o mesmo. Também por aqui passaram artistas alemães, franceses e até italianos. Fernando Grilo fala de um “fenómeno ibérico”⁷⁷, já que as circunstâncias de um e outro país são praticamente as mesmas. O gosto pelas coisas da Flandres, a grande encomenda de retábulos, a importação de obras e artistas estrangeiros, tudo isto se passou em ambos os países.

⁷⁷ GRILO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.80.

Relativamente aos artistas e às suas propostas não terão todos atingido o mesmo nível de apreciação, visto que a arte flamenga e até alemã foram durante décadas as preferidas dos encomendadores, por tudo o que já apontamos.

4. Os artistas franceses e a estética renascentista

As últimas décadas do século XV e a primeira metade do século XVI foram para Portugal tempos de extrema riqueza cultural. O período manuelino caracterizou-se por uma miscigenação de tendências estilísticas que são a prova de um país aberto e receptivo à novidade.

Ao mesmo tempo que a estética do gótico final se continuava a praticar e se manteve profundamente ligada ao que nos chegava dos países a Norte da Europa, íamos recebendo os primeiros laivos da arte do Renascimento que, ainda que leves, denunciavam inovação. Mas com os longos anos de predominância das raízes flamengas, esta nova proposta resultante também das boas relações que mantínhamos com Veneza e Florença, foi de lenta aceitação já que só as elites mais ilustradas a conseguiam apreciar. Era uma nova linguagem mais contida nos gestos, que contrariava o dramatismo da estética flamenga, concentrada em atingir as proporções perfeitas do corpo humano típicas do classicismo e que veio impor-se, lentamente, pela mão de artistas e artífices franceses e mais uma vez através da importação de peças com o patrocínio de D. Manuel I e depois de D. João III⁷⁸.

Desde cedo que Portugal mantinha boas relações comerciais com os portos franceses de Bordéus, Nantes, La Rochelle e Ruão, o que fomentou a vinda de artistas franceses, “a quem, inevitavelmente chegavam as notícias das muitas e grandes obras que então se faziam neste extremo ocidental e também, certamente, pela falta de mão-de-obra especializada que por cá se fazia sentir.”⁷⁹.

Também aqui Espanha deve ser tida em conta já que desde o século XIII entraram naquele país “arquitectos e escultores franceses formados em Reims e Amiens”⁸⁰, que na bagagem traziam a formação base de uma escultura de grande qualidade técnica que emprega uma grande delicadeza no talhe dos seus personagens, tornando-os mais

⁷⁸ ANDRADE, Sérgio Guimarães de – “The sense of images. Anthology”. In *The Sense of Images: Sculpture and Art in Portugal [1300-1500]*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, p.78.

⁷⁹ DIAS, Pedro – “Portugal e a Arte Francesa na Época dos Descobrimentos”. In *No Tempo das Feitorias: Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1992, p.211.

⁸⁰ YARZA LUACES, Joaquín – *Baja Edad Media. Los Siglos del Gótico*. Silex, 1992, p.20.

próximos da realidade. Humanizando-os. “O sorriso dos rostos, a suave inclinação das cabeças, a graça do gesto e até o movimento dos drapeados estão em acordo com um ar de benevolência, de ternura ou de malícia”⁸¹. Perante esta qualidade, podemos imaginar o peso que os contributos destes artistas possam ter tido no desenvolvimento da escultura nacional, em direcção a uma maior naturalidade.

Contudo, o facto de ser uma arte mais ligada à pedra, e apesar da forte tradição que cidades como Coimbra tinham na produção de escultura naquele material, um dos aspectos que terá retardado a sua aceitação é precisamente o facto de se distanciar tanto daquilo a que a madeira dos flamengos nos habituou. A pedra, um material muito mais pesado, acarretava uma série de problemas que não ajudaram: o transporte dos blocos de pedra, esculpidos ou por esculpir, o peso das peças e um natural acréscimo no tempo de execução levou a que fosse recebida com algumas reticências e por isso vemos que durante o século XVI “many sculpted images still speak the medieval language, in line with Portuguese traditional images sculpting or due to Flemish influence, while other French-inspired pieces show the Renaissance ideas. In other images we find either a compromise between the two languages or a misappropriation of the new aesthetics by Gothic-trained sculptors”⁸².

Ainda assim, esta nova linguagem conseguiu impor-se pela mão de artistas como Nicolau Chanterene, João de Ruão, Jacques Loquin, Hodart e Francisco Lorete. Coimbra, com a reformulação do Mosteiro de Santa Cruz foi uma vez mais palco de uma actividade artística inovadora, onde estes artistas participaram activamente, dando resposta às encomendas que recebiam, escrevendo a sua história como parte essencial na imposição desta nova linguagem. Dagoberto Markl, além de reconhecer o valor dos artistas referidos, defende que o processo de aceitação da estética renascentista beneficiou da actividade artística que se viveu “*antes e simultaneamente*”⁸³ em Portugal, já que o trabalho dos artistas estrangeiros vindos do Norte europeu, bem como o surto de importação de peças, “contribuíram para um novo sentido da plasticidade do

⁸¹ FOCILLON, Henri – *Arte do Ocidente. A Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 257.

⁸² ANDRADE, Sérgio Guimarães de – “The sense of images. Anthology”. In *The Sense of Images: Sculpture and Art in Portugal [1300-1500]*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, p.78.

⁸³ MARKL, Dagoberto – *O Renascimento. História da Arte em Portugal*. Volume 6. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p.62.

corpo humano e dos panejamentos”⁸⁴ e prepararam “a sensibilidade das elites para a assimilação das novidades trazidas pelos gauleses”⁸⁵.

Chegara a vez do Renascimento e é desta estética que os artistas nacionais vão querer aproximar-se. Na segunda metade do século XVI vive-se já em plena sintonia com esta estética que levou a uma recaída das ligações que durante anos existiram com as regiões do Norte da Europa o que demonstra, uma vez mais a capacidade que Portugal teve em adaptar-se à novidade e dela retirar os melhores proveitos, enriquecendo e, naturalmente, evoluindo.

⁸⁴ MARKL, Dagoberto – *O Renascimento. História da Arte em Portugal*. Volume 6. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p.62.

⁸⁵ IDEM, *ibidem*, p.62.

IV PARTE

CAPÍTULO I - OS ANJOS MÚSICOS EM DEPÓSITO NA CASA-MUSEU GUERRA JUNQUEIRO

Os Anjos Músicos, objecto deste Relatório de Estágio, fazem parte da colecção que Guerra Junqueiro foi formando ao longo da sua vida e, à sua morte foram deixados pelo poeta ao Museu Nacional de Arte Antiga. Contudo permanecem em depósito na Casa-Museu do escritor, no Porto.

Expostos na “Sala Catedral”, a sua qualidade não deixa dúvidas a quem visitar aquela colecção, tão rica em arte do final da Idade Média.

Sobre eles apenas se aponta uma datação e uma possível proveniência. Estão unicamente identificados os instrumentos que cada um toca.

Quando nos decidimos debruçar sobre estas peças ainda nada sabíamos acerca delas além das informações que estão disponíveis a quem visitar a exposição. Tentar perceber estas esculturas e devolver-lhes a sua identidade tornou-se o nosso objectivo e é neste capítulo que essa intenção será cumprida.

A tendência de todos aqueles que se debruçam no estudo de peças sobre as quais apenas se adivinham alguns elementos, é de querer chegar a conclusões sobre tudo quanto possa ser possível. Origem, datação, função e até autoria fazem parte da lista de objectivos a cumprir. No entanto, raras serão as vezes em que isto é possível e nesses casos é nosso dever construir hipóteses baseadas no que já existe, elaborando comparações formais, estilísticas e iconográficas. As comparações revelam-se um processo indispensável e são de tal forma enriquecedoras que nos dão a perceber determinados aspectos que de outra forma não detectaríamos. As diversas possibilidades que surgem numa primeira análise das peças podem deixar de fazer qualquer sentido mas também podem ganhar novos contornos e conduzir a outras e mais acertadas hipóteses.

1. O problema das asas

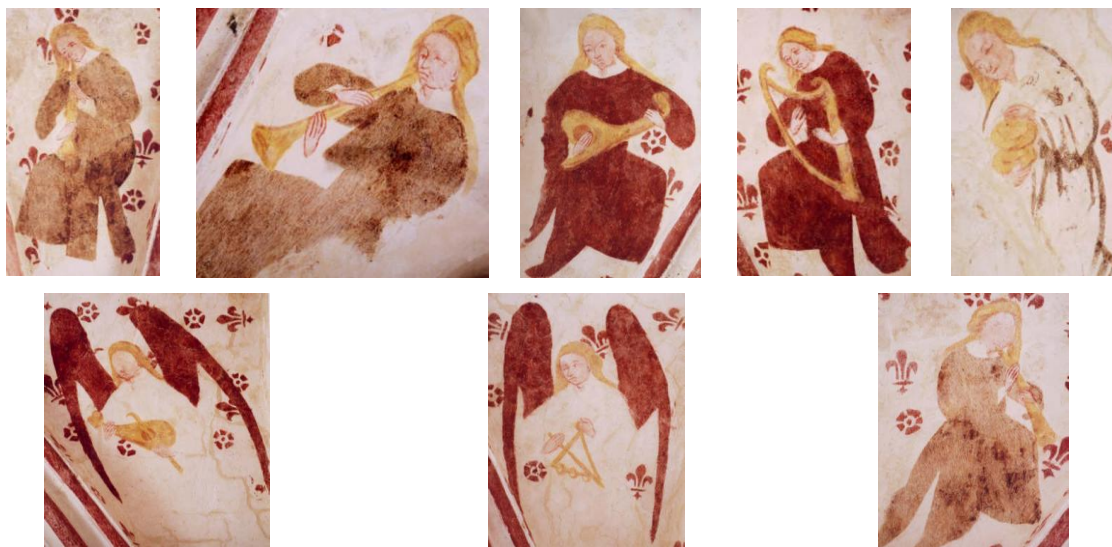
Um dos primeiros aspectos a despertar a nossa atenção foi o facto de as seis peças estarem iconograficamente identificadas como sendo Anjos Músicos sem, no entanto apresentarem um elemento que lhes está quase indiscutivelmente associado: as asas.

Dissemos no primeiro capítulo, dedicado à iconografia, que as asas não são o elemento chave para identificar os anjos mas, a pesquisa em que nos envolvemos para tentar

descodificar as peças que estudámos e que passou essencialmente pela observação de representações ligadas ao mesmo tema e feitas dentro de uma cronologia aproximada, revelou-nos algo que devemos ter em conta e que nos abriu caminho a mais possibilidades - a Idade Média estimou maximamente os anjos e desenvolveu uma especial predilecção pelas asas. Nas diversas representações que observámos constatamos que as asas foram alvo de uma atenção especial por parte dos artistas, por vezes de tal forma acentuada que as fez atingir respeitáveis dimensões e receber uma coloração tão forte que fez delas um verdadeiro foco de atracção dos olhares.

As peças que estudamos não apresentam de facto nenhum indício de terem recebido asas. Não há nelas nenhum orifício que nos leve a pensar na existência de umas asas que pudessem existir, encaixadas e fixadas ao corpo pela parte de trás das imagens. Além disso são seis peças e seria de esperar que, se de facto tivessem recebido asas, pelo menos alguma delas conservasse em si algum vestígio.

Procurar representações de anjos sem asas é uma tarefa de difícil consumação, de tão raros que estes exemplos são. Nos frescos da Capela de Saint Julien de Flainville, na Normandia, encontram-se oito anjos músicos, datados do século XV, dos quais seis não têm asas. O problema recai precisamente no facto de serem apenas dois os anjos com asas, o que nos deixa dúvidas quanto à sua situação inicial.



Anjos músicos. Capela de Saint Julien de Flainville, Bourg-Don, Normandia. Século XV.

Sabemos que em 2001 os frescos foram alvo de restauro⁸⁶ e fica a dúvida – será que a falta das asas nos seis anjos se deve ao facto da pintura se ter deteriorado tanto que já não tenha permitido uma reconstituição ou terão sido pintados assim mesmo? Ainda que não acreditemos na hipótese de o autor dos anjos ter feito esta distinção de forma intencional, podemos estar perante um dos invulgares casos de anjos sem asas.

Jan van Eyck deixou-nos também um testemunho que nos ajuda a sustentar a possibilidade dos Anjos Músicos da CMGJ nunca terem possuído asas. No seu retábulo de Ghent, o artista pintou um conjunto de anjos músicos, todos eles ricamente vestidos e de longos cabelos ondulados, mas sem o atributo mais característico.



Jan van Eyck – **Retábulo de Ghent** (pormenor). Século XV.



Anjo Gabriel.
Igreja de São
Salvador de
Bravães. Século
XIII.

Em Portugal, embora dentro de uma cronologia bastante anterior, temos no portal da igreja românica de São Salvador de Bravães, um exemplo destas raras representações. Na representação da Anunciação, o anjo Gabriel, de túnica lisa e cingida por uma faixa, é representado com barba e sem asas.

Mesmo com estes exemplos não deixa de ser verdade que na Idade Média o denominador comum continuam a ser os anjos com asas embora estas excepções devam

⁸⁶ Instruments Medievales – *Chapelle Saint Julien. Flainville.* Acedido a 27 de Agosto de 2010 em : <http://www.instrumentsmedievales.org/galerie/bourd1/PAG.html#3>.

ser tidas em conta porque são o exemplo de que não nos devemos cingir apenas a uma possibilidade, são elas que nos ajudam a entender as peças que estudamos.

Mesmo sendo possível que os anjos sejam representados sem asas, confrontados com a importância que a Idade Média conferiu a este atributo, acreditamos que haveria outras hipóteses para sustentar a teoria de que as peças doadas ao MNAA não pertenciam a estes casos excepcionais de anjos ápteros.

Existe uma característica nas seis peças que nos alertou para determinados aspectos e nos ajudou a considerar outras hipóteses - o facto de serem escavadas nas costas.



Anjos músicos (pormenor das costas escavadas). Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Não serem esculpidas em toda a sua totalidade, implicaria que estivessem encostadas ou adossadas a alguma estrutura o que nos levou a pensar na hipótese das asas estarem esculpidas ou pintadas nessa superfície colocada atrás das imagens. No painel da Anunciação do Museu Nacional de Arte da Catalunha, apresentado na imagem, encontramos o testemunho perfeito para esta ideia que defendemos. Trata-se de um anjo, esculpido numa peça única, independente, e depois colado num painel de madeira onde se encontram muito superficialmente talhadas umas asas que o artista pintou de encarnado.

Outro exemplo semelhante, embora já feito em pedra foi



Mestre de Vallbona de les Monges –
Anunciação.
Século XIV.

encontrado num anjo da Catedral de Rouen. Por coincidência também músico, este anjo, se retirado do seu contexto, estaria também ele sem as asas, já que estas se encontram relevadas na pedra que se encontra por trás sem terem qualquer ligação física ao volume que o anjo constitui.

Na impossibilidade de termos a certeza se foi este o caso dos anjos que hoje estudamos, fica aqui apontado um caminho, que ainda que não passe de uma hipótese, nos ajuda a entender as peças, porque nos fornece dados mais concretos da leitura que poderíamos ter delas quando inseridas no seu contexto original, antes de se encontrarem num contexto museológico.

Se numa primeira abordagem diríamos que se tratam de anjos sem asas, perante estes casos, abrem-se outras hipóteses, passíveis de serem tão ou mais verdadeiras que aquelas que temos como óbvias.



Anjo músico –
Catedral de Rouen.
França. Século
XIV/XV.

Se originalmente tinham ou não asas é algo que dificilmente se irá descobrir mas o certo é que quem visita a Casa-Museu de Guerra Junqueiro depara-se com um conjunto de seis peças, identificadas como anjos que, por não terem asas poderiam ser vistas como representações de simples homens, músicos, sem ligação alguma ao mundo celeste e a questão das asas nem se colocaria.

No entanto, acreditamos que as seis esculturas são de facto a representação de anjos, na categoria de músicos e aqui entram os aspectos iconográficos de que já falamos no primeiro capítulo mas que faz sentido serem recordados e relacionados directamente com as peças que estudamos.

2. Análise iconográfica

Decidimos recorrer a Réau⁸⁷ e cruzar as características que aponta como típicas dos anjos com outras representações de anjos alados e, por fim, com as das peças da CMGJ, para vermos até que ponto é verosímil chamar anjos músicos ao conjunto das seis esculturas ali expostas. Esta confrontação entre anjos que temos a certeza de o serem e as peças que estudamos, ajudar-nos-á a perceber que as asas, embora sejam

⁸⁷ RÉAU, Louis – *“Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento.”* Volume 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p.58.

consideradas um elemento indispensável quando se trata de anjos, não são essenciais para os definirem.

*“Se los representa imberbes”*⁸⁸



Lourenço de Saragoça – **Painel da Virgem amamentando Cristo** (pormenor de anjos músicos). Museu Nacional de Arte da Catalunha. Século XIV.



Anjos músicos com tamboril e flauta, monocórdio (?), corneta e gaita-de-foles (pormenor). Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

*“casi siempre rubios; la idea de belleza está com frequência asociada com los cabellos dorados”*⁸⁹



Lorenzo Veneziano – **Casamento de Santa Catarina** (pormenor de anjos músicos). Século XIV.



Anjos músicos com flauta e triângulo (pormenor). Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

⁸⁸ RÉAU, Louis – *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Volume 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p.57.

⁸⁹ IDEM, *ibidem*, p.57.

“Los ángeles a veces llevan una simple túnica fruncida y ceñida a la cintura por un cordón”⁹⁰



Giotto – **Majestade de todos os Santos** (pormenor de dois anjos). Século XIV.



Anjos músicos com monocórdio (?) e triângulo (pormenor). Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

“los ángeles están cubiertos por una capa eclesiástica”⁹¹



Pietro di Domenico da Montepulciano – **Virgem com o Menino e Anjos** (pormenor dos anjos). Século XV. The Metropolitan Museum of Art.



Anjos músicos com tamboril e flauta, triângulo, monocórdio corneta. Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

⁹⁰ RÉAU, Louis – *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografia de la Biblia. Antiguo Testamento*. Volume 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p.58.

⁹¹ IDEM, *ibidem*, p.58.

“a causa de su juventud, por una dalmática de diácono”⁹²



Triptico do Mosteiro de Pedra (pormenor de anjo músico). Zaragoza. Espanha. Século XIV.



Anjo músico com gaita-de-foles. Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

“sujeta al pecho por un broche de orfebrería.”⁹³



Hans Memling - Anunciação (pormenor do fírmal). Século XV.



Anjos músicos com monocórdio(?) e triângulo (pormenor dos firmas). Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

⁹² RÉAU, Louis – *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Volume 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p.58.

⁹³ IDEM, *ibidem*, p.58.

Os aspectos apontados por Réau seriam por si só suficientes para chegarmos à certeza de que estamos perante um grupo de seis anjos mas podemos ainda apontar outros, nomeadamente no que respeita às cores das suas roupagens e aos instrumentos que tocam.

3. A simbologia das cores

Já vimos que o dourado está associado à ideia de beleza e por isso é tão comuns ver anjos com cabelos dessa cor. No entanto, nas peças que estudamos o dourado estende-se de forma evidente às capas que usam por cima das túnicas. Dissemos no capítulo respeitante à iconografia que por serem criaturas que habitam o mundo celeste, criadas por Deus e dele mensageiros, estão normalmente cobertos com vestes que, pela riqueza das cores e dos tecidos que mostram, faz adivinhar um elevado grau de importância, digno de quem vive perto de Deus, do seu Filho e da Virgem Maria.

O dourado, cor por excelência associada ao Criador, pela luz que Ele representa é um símbolo da sabedoria e do amor divino revelado aos homens⁹⁴. No caso dos anjos faz sentido que esta cor seja empregue e que se faça uma interpretação que vá além da sua ligação à beleza. Como mensageiros que são, levam consigo o amor e a sabedoria divina, que revelam aos homens nas suas várias embaixadas. Mas podemos dizer que eles próprios são criaturas cujo amor e dedicação não se ignora e daí a tão grande expansão dos anjos da guarda, aqueles em quem se depositava uma confiança quase total, um gesto só possível a quem se sente amado e protegido. E, aqueles outros anjos que vivem junto das três grandes figuras do Céu, - Deus, Cristo e a Virgem – prestando-lhes louvores, que fazem eles senão manifestar um grande amor?

Sobre as túnicas e o significado da cor nelas empregue, torna-se mais difícil uma análise. A cor já não é uniforme e a predominância de certos tons não nos garante que sejam os mesmos que originalmente existiram.

As imagens que já apresentamos neste trabalho respeitantes a anjos servem para nos mostrar que no que toca às túnicas, as cores podem variar muito. Das mais escuras às mais claras parece não haver uma norma que obrigue a vestir os anjos com determinada cor. Vemo-los vestidos com túnicas de uma grande variedade de tons de cor-de-rosa, vermelho, cor-de-laranja, azul, verde, cinzento e castanho. Um leque variadíssimo ao

⁹⁴PORTAL, Frédéric – *Des couleurs Symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-Âge et les Temps Moderns*. Paris: Editions de la Maisnie, 1984, p.90.

qual se junta o branco que se opõe ao preto, o único tom que não entra no universo angelical por estar associado aos espíritos maléficos⁹⁵.



Anjos músicos. Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Os vestígios da policromia que ainda resistem levam-nos a apontar na direcção do azul ou do verde-escuro para os dois últimos anjos do lado direito e talvez para um laranja ou mesmo castanho nos restantes. Frédéric Portal refere que o castanho é uma cor composta pelo vermelho e pelo preto e se virmos com atenção as túnicas que apresentam umas tonalidades alaranjadas, a sensação com que ficamos é que a cor mais escura está a sair, deixando exposta aquela que estaria por baixo. No entanto tudo não passa de uma possibilidade. Seria necessário um estudo mais aprofundado, em laboratórios especializados para que percebêssemos com mais detalhe o que de facto está a acontecer com estas peças e só assim teríamos condições para um estudo mais concreto. É importante também referir que em 1975 todas as peças foram alvo de um restauro, cuja preocupação foi restaurar e consolidar a pintura. Na falta de informação mais detalhada é-nos impossível saber se houve alguma alteração significativa o que nos deixa sem condições de afirmar o que quer seja relativamente à cor das túnicas.

⁹⁵ PORTAL, Frédéric – *Des couleurs Symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-Âge et les Temps Moderns*. Paris: Editions de la Maisnie, 1984, p.28.

Perante todos estes factos que apresentamos, cremos estar em posição de afirmar que as peças que deram o mote a este trabalho são verdadeiramente a representação de anjos, na categoria de músicos, o que também nos vai ajudar nesta parte da investigação.

4. Os instrumentos musicais

Já dissemos que aos anjos estavam normalmente associados instrumentos de sonoridade suave e doce, adequados a seres cuja aparência se pode caracterizar com os mesmos adjectivos. Estes seis exemplares que estudamos não são excepção já que na sua grande maioria eles praticam instrumentos que se enquadram no grupo de instrumentos de baixo registo, aos quais dedicaremos as próximas linhas.

Sem qualquer hierarquia que conheçamos, trataremos de cada instrumento de acordo com a ordem em que as peças estão expostas na CMGJ.

O instrumento do primeiro Anjo perdeu-se totalmente. Não há vestígio nenhum da sua presença, mas está identificado como tratando-se de um triângulo. Não havendo forma de provar que era de facto este o instrumento associado àquele anjo, fixamo-nos na posição das suas mãos e procuramos, em várias representações onde este instrumento figura, as bases necessárias para podermos chegar mais perto de uma certeza.



Anjo músico com triângulo. Capela de Saint Julien de Flainville, Bourg-Don, Normandia. Século XV.



Anjo músico com triângulo. Rosácea norte da Catedral de Sens. França. Século XVI.



Anjo músico com triângulo. Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Foi em meados do século XIV que o triângulo, um instrumento de percussão, começou a ser frequentemente representado⁹⁶, sendo comum vê-lo tocado por anjos. Com uma sonoridade que Christian Brassy classifica de límpida, típica do Paraíso⁹⁷, é sem dúvida um instrumento adequado aos anjos, pelo que acreditamos que tenha sido o que preencheu as mãos deste primeiro anjo.

O próximo não deixa dúvidas. É o responsável por fazer soar uma gaita-de-foles, um instrumento que mesmo emitindo um som mais alto e mais forte que os restantes não deixou de estar muito associado aos coros angélicos.



Anjo músico com gaita-de-foles. Portal da Igreja de Caudebec en Caux, Normandia. Século XV.



Anjo músico com gaita-de-foles. Vitral da Colegiada de Blainville-Crevon, Normandia. Século XV.



Anjo músico com gaita-de-foles. Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

As suas representações podem variar de acordo com a evolução que o instrumento foi sofrendo ao longo dos séculos e também pela sua origem já que há variações de país para país, o que também nos pode servir como indicador quanto à datação das peças e à sua origem. A do Anjo Músico da CMGJ enquadra-se perfeitamente no grupo das variedades mais comuns durante o século XV, apresentada no site *Instruments Medievaux*. De todas, e com os devidos descontos que temos que dar pelos danos já causados ao nosso Anjo, a que nos parece corresponder de uma forma mais precisa é apresentada como sendo uma reconstituição feita através de uma imagem presente num

⁹⁶ Instruments Medievaux – *Le Triangle*. Acedido a 7 de Setembro de 2010 em: <http://www.instrumentsmedievaux.org/eng/index.htm>

⁹⁷ Instruments Medievaux – BRASSY, Christian – *Anges Musiciens du Moyen-Âge*. Acedido a 21 de Agosto de 2010 em: <http://articles.musiques-medievaux.eu/brassyanges.pdf>.

fresco encontrado na Igreja de Saint-Germain de la Ferté Loupière, datado do final do século XV⁹⁸.



Reconstituição da gaita-de-foles
do fresco da Igreja de Saint
Germain de la Ferté Loupière,
Borgonha. Século XV.



Anjo músico com
gaita-de-foles.
Casa-Museu
Guerra Junqueiro.
Século XV/XVI.

Embora a gaita-de-foles do Anjo Músico da CMGJ esteja danificada e lhe falte um tubo, as semelhanças continuam evidentes. O tubo que o anjo sopra é igualmente pequeno mas o factor mais importante está no tubo melódico (inferior) que, tal como na reconstituição é a direito e não cónico, como é comum noutros exemplares.

O Anjo que se segue foi o único que nos fez questionar a identificação do instrumento a si associado, identificado como um archote. Este nome reportou-nos imediatamente para um objecto cuja funcionalidade é iluminar através de uma chama e tendo em conta que estamos a tratar de instrumentos musicais não fazia sentido que um objecto desta categoria se inserisse neste conjunto de peças.

As pesquisas que efectuamos em todos os artigos centrados em iconografia musical não referem nenhum instrumento cujo nome se possa sequer confundir com “archote”, antes revelaram um outro que, embora raras vezes assuma a forma exacta do que encontramos na CMGJ, podemos assumir como uma hipótese – o monocórdio.

A primeira indicação de que de facto pode ser este o nome correcto do instrumento em questão, encontrámo-la no *site* que a Sorbonne dedica ao estudo da iconografia musical dos cadeirais medievais.

⁹⁸ Pierre Alex Cabiran - “*Cornemuse de Ferte Loupiere.*”. Acedido a 7 de Setembro de 2010 em: <http://pa-cabiran.instrumentsmedievau.org/text/ferteloup.html>



Anjo músico com monocórdio.
Cadeiral da Igreja da Trindade.
Vandôme, França.



Anjo músico com monocórdio (?)
Casa-Museu
Guerra Junqueiro.
Século XV/XVI.

Apesar de não confirmar, o mesmo *site*, na ficha relativa ao anjo que apresentamos na imagem, diz que a posição das mãos faz pensar num instrumento musical⁹⁹ e, ainda que não corresponda a uma correcta representação do mesmo é do monocórdio que mais se aproxima. Dissemos já que nem sempre a representação dos instrumentos era cem por cento fiel à realidade e que muitas vezes os artistas copiavam os modelos que iam vendo, podendo isto resultar numa distorção dos objectos. Talvez estejamos perante um caso desses e não querendo cair no erro de fazer afirmações, acreditamos mais nesta possibilidade do que na do archote que não nos parece fazer sentido num grupo de anjos músicos.

Se analisarmos as várias representações que são tidas como sendo de monocórdios, nem sempre a sua representação é igual. Parece-nos ser um instrumento sobre o qual ainda persistem algumas dúvidas. Tem-se no entanto a certeza que, tal como o nome indica, é composto de uma só corda, esticada entre as duas extremidades e que a sua função seria

⁹⁹ Musicastallis – Billiet, F – *Iconographie musicale dans les stalles médiévales*. Acedido a 11 de Setembro em: <http://www.pm.paris4.sorbonne.fr/musicastallis/fiche.php?id=255>

a de medir os intervalos musicais¹⁰⁰ e que, em alguns casos podia ser tocado com um arco, como se vê nas imagens.



Músico com monórdio. Abadia de Santa Madalena. Vézelay, França.



Monórdio com arco. Século XV.



Anjo músico com monórdio. Cadeiral da Igreja de São Pedro. Saumur, França.

Mesmo sendo difícil de identificar, não nos parece que a hipótese de se tratar mesmo de um monórdio seja descabida. Num grupo onde encontramos cinco instrumentos diferentes, faz mais sentido a presença de um objecto que permita controlar os intervalos de tempo, do que a presença de um objecto para iluminar.

Salvaguardamos no entanto que não passa de uma hipótese já que também não deixa de causar estranheza que num grupo de tão grande qualidade, onde todos os instrumentos se aproximam bastante da realidade, seja este o único a colocar dúvidas quanto à sua identificação.

Segue-se agora o Anjo com flauta. Não está incorrecto que se enquadre o instrumento nesta categoria geral mas pela nossa pesquisa cremos estar perante a representação de uma charamela.

Sendo uma espécie de flauta, a sua forma não é exactamente a mesma. A charamela, ao contrário do que acontece com a flauta comum tem uma boca larga, que lhe confere um aspecto mais cónico.

¹⁰⁰ LAFFONT, Robert – *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique*. Volume I. Paris: Editions Robert Laffont, 1988, p. 148.



Lorenzo Veneziano – **Coroação da Virgem** (pormenor de anjo músico com charamela). Século XIV



Hans Memling – **Tríptico do Juízo Final** (pormenor de anjo músico com charamela). Século XV

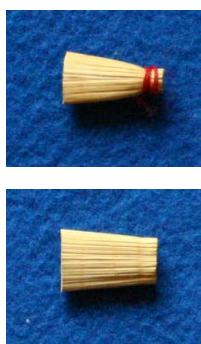


Anjo músico com charamela. Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Além disso conta com uma particularidade que além de ajudar à sua caracterização, mais uma vez nos ajuda a apontar uma datação das peças – no século XV era comum que se adicionasse à lingueta do instrumento uma pequena peça onde o músico apoiava os lábios e que não temos dificuldade em identificar na peça que estudamos. O *site* especializado no estudo de instrumentos medievais diz ainda que a charamela, por também ser um instrumento da categoria dos altos registos, poderia ser representado num grupo onde também estivesse alguém a tocar uma gaita-de-foles¹⁰¹, facto que neste grupo de seis anjos se verifica.



Charamelas medievais.



Pequena peça que se colocava na lingueta da charamela.



Anjo músico com charamela (pormenor). Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

¹⁰¹ Instruments Medievaux – Cornemuse. Acedido a 11 de Setembro em: <http://www.instrumentsmedievaux.org/eng/index.htm>

O próximo Anjo hoje só com um pequeno tambor, ao qual se deve chamar tamboril, deveria fazer-se acompanhar também de uma pequena flauta que com frequência era associada a estes tambores. Embora a boca do anjo se encontre fechada, a posição da mão esquerda, por estar aberta, faz supor que segurava outro objecto para além do tambor apoiado no pulso esquerdo e que se fazia soar com o bater da baqueta que se encontra na mão direita.



Anjo músico com tamboril e flauta.
Igreja de Notre-Dame.
Caudebec-en-Caux.
Normandia. França.
Século XV.



Anjo músico com tamboril e flauta.
Rosácea norte da
Catedral de Sens.
França. Século XVI.



Anjo músico com tamboril e flauta (pormenor). Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Sobre esta conjugação de instrumentos sabe-se que era comum no sul de Espanha e nas regiões vizinhas de Portugal bem como nas regiões da Provença¹⁰². A flauta era normalmente composta apenas por três furos de modo a facilitar o seu manuseamento e por norma era colocada na mão esquerda, a mesma que segura o tamboril, que se fazia soar através da pancada dada com a baqueta, segura na mão direita.¹⁰³

Por último, o Anjo com a corneta. Embora esteja identificado como “corneto”, a definição que nos parece mais correcta é corneta, já que tanto no catálogo da exposição organizada no Museu da Música, em Lisboa¹⁰⁴, como o *site*¹⁰⁵ que temos vindo a

¹⁰² DENIS, Arnold (dir.) – *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique*. Volume II. Paris: Robert Laffon, 1988, p. 791.

¹⁰³ IDEM, *ibidem*, p.791.

¹⁰⁴ AA.VV. – *Arte e Música: Iconografia musical na pintura do século XV ao século XX*. Catálogo. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999, p.23.

utilizar como recurso electrónico para o estudo dos instrumentos musicais se referem a este instrumento utilizando a designação de género feminino e não masculino.

Esta corneta, assim chamada por originalmente ser feita em chifres de animais, é um dos instrumentos mais vezes representados na Idade Média e nem sempre da mesma forma, nem do mesmo material.



Anjo músico com corneta. Catedral de Rouen. França. Século XIV.



Anjo músico com corneta. Catedral de Saint Julien du Mans. França. Século XIV.



Anjo músico com corneta (pormenor). Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Há casos em que as vemos feitas em marfim, aproveitando as presas dos elefantes mas aqui interessa-nos focar o caso da Idade Média que a partir dos séculos XIII/XIV as produziu em argila, com uma curvatura menos acentuada e mais compridas que as primeiras, sem por isso deixarem de pertencer a esta categoria de instrumentos. Desde que o bocal seja o ponto de partida de um cano cilíndrico que se vai alargando progressivamente até à boca, independentemente de ser mais ou menos curvado¹⁰⁶, estamos perante uma corneta.

5. A origem das peças

Se tem sido difícil chegarmos a qualquer tipo de conclusão relativa às peças, este campo não será excepção. É difícil termos certezas tanto em relação à origem, restando-nos,

¹⁰⁵Instruments Médiévaux – Corne. Acedido a 11 de Setembro de 2010 em: <http://www.instrumentsmedievaux.org/eng/index.htm>

¹⁰⁶ Association pour l'étude de la musique et des techniques dans l'art médiéval – *Les trompes gothiques*. Acedido a 11 de Setembro de 2010 em: <http://apemutam.free.fr/trompgoth.htm>.

uma vez mais, fazer estudos comparativos que nos permitam apontar caminhos credíveis.

Nas legendas da CMGJ, no campo relativo à origem existem duas possibilidades: Portugal e Flandres. Nas fichas de inventário deixa-se em aberto a hipótese de serem de *escola francesa*. Nós acreditamos que com maior ou menor intensidade, estas peças possam ser resultado do cruzamento de influências de todas estas zonas, uma hipótese que, dada a densidade das movimentações de artistas e obras de arte vindos daquelas zonas não seria difícil de concretizar.

Se nas imagens existisse alguma marca que nos pudesse, senão confirmar, pelo menos dar alguma pista sobre a sua origem, seria mais fácil chegar a alguma conclusão. Sabemos que muitos ateliers criaram as suas próprias marcas com as quais garantiam a qualidade das imagens e o facto de nestas não serem visíveis não significa que não existam, debaixo da camada de policromia.

Inicialmente, a qualidade indiscutível das peças remeteu-nos para as regiões do Norte da Europa. Os rostos individualizados de cada um dos Anjos, bem como o cair tão natural dos panejamentos, a perfeita anatomia e o movimento dos corpos, e mesmo a representação tão fiel dos instrumentos musicais não deixa dúvidas quanto à qualidade do mestre que executou as peças. O facto de no nosso país se fazerem ainda imagens de posições rígidas, muito frontais e de rostos anónimos, leva-nos a acreditar que, a terem sido feitas em Portugal, foi pela mão de um ou mais mestres estrangeiros.

Ainda que haja semelhanças, nenhum Anjo tem o rosto igual, havendo dois que se destacam dos restantes por terem o rosto mais redondo e um deles o cabelo mais curto, ao contrário dos outros que, não tendo a face tão longa e esguia como era comum nas imagens flamengas, têm um rosto mais oval.



Anjos músicos (pormenor dos rostos). Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Nas vestes e respectivos panejamentos, a mesma situação – embora quatro anjos usem o mesmo tipo de capa, todas elas caem de maneira diferente. Enquanto em duas das peças a capa se fecha através de um firmal, caindo pelos ombros, noutra Anjo, uma capa semelhante está apenas sobre o ombro esquerdo, sendo que do lado direito parece ter escorregado até à cintura. O quinto Anjo veste uma dalmática e ao último cobre-o uma capa, mas desta vez inteira, apenas aberta dos lados. Há portanto uma individualização de cada personagem, não apenas ao nível do rosto como também das próprias vestes que pelo seu comprimento se arrastam pelo chão, deixando a descoberto as pontas dos sapatos bicudos, um pormenor de notável sensibilidade pela subtileza com que é conseguido. É notável também o tratamento das pregas dos tecidos que transmitem a sensação de serem pesados. A densidade das quebras que se formam quando tocam o chão e as pequenas pregas laterais que o artista não deixou escapar nas duas capas presas por um firmal, transmitindo a sensação de um tecido que está a ser repuxado são pormenores que não nos deixam esquecer a elevada qualidade destas imagens.



Anjos músicos (pormenores dos panejamentos). Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Além de tudo, os instrumentos musicais, que já analisamos, pela representação tão fiel à realidade são um dado importante para nos garantir que o autor destas seis peças era realmente alguém dotado de uma grande sensibilidade técnica e artística, muito provavelmente oriundo de um meio artístico desenvolvido e dotado de artistas de grande talento.

Embora seja comum que perante peças de grande qualidade como estas se aponte para uma origem flamenga, não podemos deixar que a fama das regiões da Flandres nos faça esquecer do que se fazia noutras regiões.

No catálogo da exposição de arte gótica do Museu Nacional de Varsóvia, que teve lugar no Museu Nacional de Arte Antiga em 2007, encontramos algumas imagens que nos

parecem ter traços comuns com os nossos Anjos Músicos o que nos dá mais uma possibilidade de trabalho.

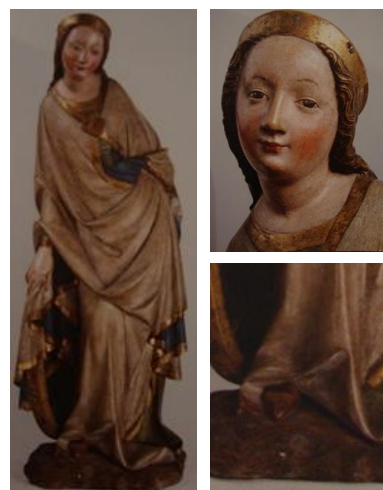
A região da Silésia, dividida entre a Polónia, a Alemanha e a República Checa, foi também de uma grande riqueza artística e nem a aparente distância a impediu de receber influências exteriores, não só da Alemanha, como de Itália e de França. A sua arte, em finais do século XIV e o início do século XV “permanece sob influência hegemónica do Gótico Internacional”¹⁰⁷, um estilo cujo desenvolvimento foi permitido pela importação de obras de arte chegadas do exterior, um fenómeno a que a subida de Carlos IV ao trono da Boémia, em 1346 ajudou bastante já que “as suas viagens a Itália, os contactos com a residência Papal em Avinhão e as ligações dinásticas com a casa real de França proporcionaram aos artistas uma vasta gama de novas possibilidades de contacto”¹⁰⁸.

Tal como acontecia um pouco por todas as regiões da actual Europa, esta itinerância de artistas e de obras de arte acabou por influenciar os artistas da Silésia e daquelas regiões vizinhas. Mas este fenómeno de diálogos entre tantos e tão diferentes países tem tanto de importante como de inconclusivo para quem hoje se depara com peças cuja origem é totalmente desconhecida e que têm características que nos remetem para variadas possibilidades.

Ao olharmos o rosto da imagem de Santa Catarina de Alexandria do Museu Nacional de Varsóvia vimos nele algumas características comuns aos Anjos Músicos.

O formato do rosto, a linha marcada das sobrancelhas, os olhos e a boca pequena e pintada de laranja. O fimal em forma de losango chamou-nos a atenção, o cair dos panejamentos e aquele pormenor da ponta bicuda do sapato a sair de baixo do vestido fizeram-nos lembrar imediatamente das peças que estudamos.

No entanto, isto não chega para que possamos concluir que tenha havido alguma ligação dos nossos Anjos à arte daquela região. Ao alargarmos o campo de estudo a outras zonas onde a arte gótica proliferou, abriram-se outros caminhos, talvez até com mais probabilidades de serem os correctos.



Santa Catarina de Alexandria. Silésia. Século XV.

¹⁰⁷ ZIOMECKA, Anna – “A Arte Gótica na Silésia”. In *O Brilho das Imagens. Pintura e Escultura Medieval do Museu Nacional de Varsóvia.(séculosXII-XVI)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007, p. 26.

¹⁰⁸ IDEM, *ibidem*, p.24.

A França e Flandres são duas fortes possibilidades e cada uma delas apresenta razões que nos fizeram equacioná-las como hipóteses. Ambas detinham a qualidade de cidades artisticamente desenvolvidas. Se em França, a individualização dos rostos começou nas grandes catedrais góticas que por ali se ergueram desde os séculos XII e XIII, como as de Reims, Amiens, Chartres e Rouen, cujos programas escultóricos e iconográficos de tão grande qualidade constituem exemplos do que de melhor se fez em toda a Europa, na Flandres os panejamentos e o gosto pelo detalhe deram as provas necessárias a uma clientela exigente.

No entanto, apesar da qualidade indiscutível, as particularidades que nos levaram a acreditar que os Anjos Músicos tanto possam ser flamengos como franceses, têm que ser explicadas.

Na Igreja Matriz de Torre de Moncorvo encontra-se um retábulo flamengo, dedicado à Parentela de Santa Ana que nos permitiu reflectir mais um pouco sobre as nossas peças. O primeiro dado a reter é o facto de neste retábulo existirem algumas imagens esculpidas em separado e depois coladas pelas costas¹⁰⁹; depois, ao nível da policromia, também predomina o dourado mas o autor do artigo salvaguarda que “a douragem das figuras não era feita de forma arbitrária mas obedecendo a princípios de economia”¹¹⁰, justificando que as imagens eram revestidas “de uma fina camada de ocre amarela, ou cor de laranja, após uma pintura a gesso branco, cré”¹¹¹, técnicas que ajudam a intensificar o dourado.

Das imagens refere ainda que “os olhos negros, são acentuados pelo contraste da linha escura das sobrancelhas e do brilho claro das faces”¹¹².

Ao olhar para os seis Anjos Músicos vemos que partilham de algumas destas características.

Hoje as peças estão restauradas e não sabemos até que ponto o restauro as alterou, mas acreditando que se manteve fiel àquilo que as imagens ainda eram, vemos que o dourado foi aplicado apenas nas partes que iriam estar visíveis. O facto de todos os Anjos terem a cabeça inclinada para baixo é um indicador de que estariam colocados

¹⁰⁹ RODRIGUES, Adriano Vasco – “O retábulo flamengo da Parentela de Santa Ana, na igreja Matriz de Torre de Moncorvo”. In *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 257.

¹¹⁰ IDEM, *ibidem*, p.257.

¹¹¹ IDEM, *ibidem*, p. 257.

¹¹² IDEM, *ibidem*, p. 258.

num sítio alto que não deixava que se visse a parte de cima da cabeça. E é precisamente nessa zona que vemos que o dourador se limitou a aplicar o dourado apenas nas partes mais próximas ao rosto do Anjo, deixando visível na parte de cima, uma camada ocre, de tamanho e recortes diferentes em todos os Anjos, o que nos fez pensar na possibilidade do dourado ter sido aplicado já depois de as peças estarem colocadas no seu lugar.



Anjos músicos (pormenores das cabeças). Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Relativamente aos rostos, em alguns anjos vemos os olhos negros e a linha escura da sobrancelha, mas devido à forte evidência de intervenções de restauro a este nível, não seria correcto olharmos para este aspecto como mais uma prova da semelhança entre estas peças e as que compõem o retábulo da Matriz de Torre de Moncorvo.

Ao nível da policromia vemos que há de facto técnicas comuns a ambos mas isto só não chega para que possamos admitir que estes Anjos formam efectivamente um conjunto de peças flamengas.



Tríptico da Parentela de Santana. Antuérpia. Século XVI.

Se tivermos em conta as dimensões, vemos que os Anjos, com uma média de altura a rondar os setenta centímetros, ultrapassam em muito a medida máxima de trinta e cinco centímetros de um personagem do retábulo em questão. Mas embora uma das características mais apreciadas dos retábulos flamengos fosse precisamente as reduzidas dimensões dos personagens que os compunham, sem que se descurasse o mais pequeno detalhe, eles não eram todos de dimensões reduzidas. O retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra, assim como as impressionantes máquinas retabulares que em Espanha se fizeram não são apenas grandes a nível estrutural. Distribuídas pelos diversos espaços criados para as receber, as imagens sucedem-se em escalas maiores e mais semelhantes às dos Anjos-Músicos. As próprias imagens de Malines, tantas vezes referidas por serem de dimensões mais pequenas, chegam a atingir dimensões de mais de oitenta centímetros.

No que toca ao tratamento dado aos panejamentos não deixamos de notar algumas discrepâncias em relação às nossas peças. As peças flamengas são normalmente tratadas com um dramatismo que se acentua com o tratamento anguloso dado às pregas dos tecidos que Francisco Oliveira Martins, no seu artigo sobre a escultura flamenga nos Açores, diz parecerem ser “de panos pesados de lã”¹¹³. Já havíamos feito esta referência em relação ao aspecto pesado das vestes dos Anjos, mas as pregas angulosas são algo que não encontramos nas nossas peças. Aqui parecem-nos mais próximas dos padrões da escultura francesa na qual o caimento das vestes é mais natural e mais solto.

Na nossa pesquisa sobre este assunto detectamos um pormenor ao qual não ficamos indiferentes e que devemos registar pelos dados que nos fornece. O Anjo sorridente da Catedral de Reims veste uma capa que lhe envolve os ombros e cai até aos pés, e que prende com um firmal na zona do peito. Não sendo exactamente igual, a forma geométrica do losango que têm os



Nossa Senhora com o Menino.
Catedral de Reims.
França Século XIII.

¹¹³ MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveir – “Escultura flamenga na Ilha dos Açores”. In *O Brilho do Norte – Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.147.

firmas dos Anjos Músicos, está presente também naquela representação do anjo Gabriel, algo raro, já que na época gótica os firmas são essencialmente estrelados.

Mas mais importante que o pormenor do firmal foi o facto de encontramos naquele anjo o mesmo tipo de gola e o mesmo tipo de pregas provocadas pela força que o firmal exerce para unir os dois lados da capa. O talhe é diferente, mas compreende-se não só pela distância de tempo que media entre a possível execução das peças como também pelas diferenças que materiais como a pedra e madeira naturalmente impõem.



Anjo da Anunciação
(pormenor do firmal).
Catedral de Reims,
França Século XIII.



Anjos Músicos (pormenores dos firmas). Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.



Se já julgávamos que as peças compradas por Guerra Junqueiro tinham algo da estética francesa, onde o gótico se desenvolveu tão cedo e tão plenamente, ao encontrarmos o Anjo do portal norte do transepto da Catedral de Rouen, conhecido como “Portail des Libraires”, ficamos surpreendidos com as semelhanças que apresenta em relação a uma das nossas peças.

Não foi apenas o facto de ambos tocarem o mesmo instrumento que nos despertou a atenção. Além deste, e essencialmente, foi o tipo de rosto, redondo e o cabelo curto e encaracolado que nos fez equacionar ainda mais uma possível origem francesa.

Os panejamentos não caem de forma exactamente igual, mas o tipo de capa inteira é comum a ambos. Veja-se ainda a gola, arredondada, e as pregas que se formam na dobra do braço esquerdo, no caso do anjo de Rouen e no braço direito no Anjo da CMGJ. Em determinados aspectos, estes dois exemplos parecem ser quase um espelho um do outro,

nomeadamente na posição que as mãos assumem ao segurar a corneta. Também no próprio talhe das mãos, as mesmas pequenas dimensões, os mesmos dedos curtos.



Anjo músico.
Catedral de Rouen.
França. Século
XIV/XV.



Anjo Músico com corneta.
Casa-Museu Guerra Junqueiro.
Século XV/XVI.

A Catedral de Rouen, construída entre os séculos XII e XV terá tido a trabalhar nos seus estaleiros muitos artistas vindos de diferentes zonas, não só de França como de outras regiões.

Dissemos no capítulo anterior que muitos dos artistas flamengos que vieram trabalhar para Portugal terão passado por França, e talvez por lá tenham trabalhado em alguma oficina de mestres franceses, adquirindo modelos e soluções formais que posteriormente aplicaram nas suas obras.

E isto abre-nos um enorme leque de possibilidades sobre a origem das peças. Não será errado pensar-se na hipótese de estes seis Anjos serem obra de um mestre de origem flamenga que possa ter trabalhado ou passado em França e dali tenha trazido a imagem deste anjo da Catedral de Rouen que transportou para o bloco de madeira. Mas ao mesmo tempo também é possível que sejam obra de um artista francês que tenha trabalhado numa oficina de mestres flamengos.

Sendo que no final da Idade Média é quase impossível encontrar um meio artístico que tenha sido estanque às influências exteriores admitimos que no que toca a estas seis

esculturas, estamos perante um caso em que, independentemente da formação base do seu autor, houve um cruzamento da estética flamenga com a estética francesa. As semelhanças entre o anjo de pedra, de Rouen, e o nosso são demasiado evidentes para acreditarmos que não passe de uma coincidência.

Ter-se-á dado do caso de as seis peças terem sido distribuídas por diferentes artífices e este anjo, diferente no rosto, no cabelo e no tipo de capa ter sido esculpido por um artista francês que conhecesse bem o modelo daquele Anjo de Rouen?

Da mesma forma será extremamente difícil sabermos se entre este conjunto alguma das peças é proveniente de Portugal ou se foi adquirida noutro país e trazida para um antiquário onde Guerra Junqueiro gostava de comprar as suas peças.

Uma das coisas que também nos leva a acreditar mais numa origem francesa tem a ver com os instrumentos musicais. A presença destes em capelas, igrejas e catedrais é tão grande nas regiões da Normandia que não seria estranho encontrar um grupo de seis anjos músicos no interior de um destes espaços sacros.

Em Portugal conhecem-se uns anjos músicos do Portal do Mosteiro da Batalha mas o tema da iconografia musical ligada a temas bíblicos, nomeadamente no final da Idade Média não foi algo muito frequente entre nós. Nas obras de importação flamenga, tão ligadas aos temas da Paixão de Cristo e da Vida da Virgem, embora seja comum vermos Anjos, não é costume que estes estejam a tocar instrumentos musicais.



Anjos músicos. Portal do Mosteiro da Batalha. Século XV.

Em Espanha conhece-se uma série de retábulos pintados dedicados a temas marianos onde há uma forte presença de anjos músicos e não podemos ignorar os vinte e quatro Velhos do Apocalipse do Pórtico da Glória da Catedral de Santiago de Compostela, ainda românicos, todos portadores de um instrumento musical.



Velhos do Apocalipse do Pórtico da Glória. Catedral de Santiago de Compostela. Espanha. Século XII.

Mas em França, e principalmente nas regiões normandas, é onde se encontra a maior concentração de iconografia musical ligada a temas bíblicos e muito especialmente aos Anjos.

Desde a Capela de Flainville à capela de Notre-Dame de Chevet, na Catedral de Mans, passando pelo portal da Igreja de Notre-Dame de Caudebec-en-Caux e pelos vitrais da Catedral de Sens e de Rouen, as representações de anjos músicos são abundantes. A dedicação destas catedrais à Virgem Maria não é alheia a esta proliferação de anjos, que durante o período gótico foram indissociáveis da Mãe de Cristo.

Além disso, há ainda a semelhança da gaita-de-foles do nosso Anjo com aquela encontrada no fresco da igreja de Saint Germain de la Ferté Loupière e da corneta do anjo da Catedral de Rouen, o que pesa para que acreditemos que os seis Anjos Músicos têm de facto alguma ligação a França, sem que isto queira significar que tenham sido feitos lá ou para uma igreja de lá. Eles podem ter sido parte integrante da decoração de algum monumento religioso português e podem mesmo ter sido produzidos cá, em alguma oficina onde o cruzamento das diversas nacionalidades dos artistas que a compunham tenha permitido a produção de peças de tão grande qualidade como estas. Podem nunca ter estado em Portugal até à hora a que foram comprados. Talvez tenham sido produzidos numa das muitas cidades flamengas, ou talvez até tenham sido obra de

um qualquer artista português que tenha ido formar-se em França ou na Flandres e por lá tenha deixado estas peças que de alguma forma nos chegaram.



Capela de Notre-Dame de Chevet. Catedral de Mans. Normandia. França. Século XIV.

Podem nunca ter estado em Portugal até à hora a que foram comprados. Talvez tenham sido produzidos numa das muitas cidades flamengas, ou talvez até tenham sido obra de um qualquer artista português que tenha ido formar-se em França ou na Flandres e por lá tenha deixado estas peças que de alguma forma nos chegaram. Mas de tantas hipóteses que temos, parece-nos mais provável que tenham sido obra de algum ou alguns artistas estrangeiros, cuja habilidade no trabalho da madeira havia sido provada, e que integrassem alguma das muitas oficinas que se estabeleceram em Portugal no final da Idade Média e durante a época Manuelina.

6. O objectivo da encomenda

Ter um conjunto de peças que estilisticamente formam um grupo, sem que haja qualquer informação sobre elas implica que se faça uma investigação no sentido de perceber onde estas se poderiam encaixar.

No caso dos Anjos Músicos foram várias as hipóteses que surgiram sem que chegássemos a algo conclusivo.

O facto de terem as costas escavadas pode ter várias justificações. Retirar as costas era uma solução por vezes adoptada para tornar as imagens mais leves e facilitar o seu transporte em procissões. No entanto, pelo número de peças, não acreditamos que tenha sido este o caso dos Anjos Músicos que nos parece que foram escavados para serem encostados ou colados a uma qualquer estrutura. As cabeças inclinadas para baixo sugerem a sua colocação num local relativamente alto e a direcção dos seus olhares leva-nos a acreditar que pudessem integrar um retábulo, cujo tema central – provavelmente dedicado a uma cena da vida da Virgem - seria o motivo da sua atenção. E ao ponderar esta possibilidade, tentamos criar uma nova disposição para as peças que não teve outra base senão a nossa análise da direcção dos olhares de modo a que nos fosse mais fácil imaginá-los a integrar um retábulo, na sua condição de Anjos que lançam olhares de adoração ao mesmo tempo que usam os seus instrumentos para tocarem louvores a um ou mais personagens a quem o retábulo fora dedicado.



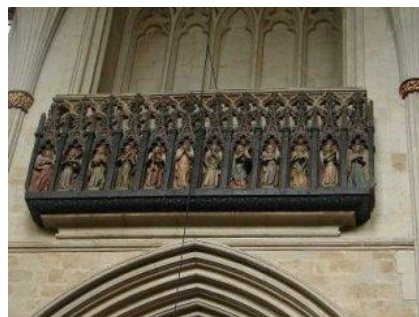
Proposta de disposição dos Anjos Músicos

Mas o facto de serem músicos também nos leva a relacioná-los com estruturas ligadas à prática musical.

O primeiro director da CMGJ, Prof. Doutor. António Cruz, na descrição que fez sobre as diversas salas que compõe o espaço e sobre as peças que nelas se encontram, refere estes Anjos como “exemplares admiráveis da imaginária do gótico tardio (...) que pertenceram, talvez, à tribuna dum órgão”¹¹⁴.

¹¹⁴ AA.VV. – *Casa-Museu Guerra Junqueiro*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1997, p. 26.

Na Catedral de Exeter, no Reino Unido, encontramos uma situação em que Anjos-Músicos foram utilizados num espaço ligado à música. Um dos balcões da galeria do lado Norte da nave está decorado no seu exterior com uma sucessão de edículas onde se inserem catorze Anjos, doze dos quais a tocar instrumentos musicais. Segundo informação recolhida no *site* da Catedral, esta galeria terá sido construída por volta do ano de 1360 e era destinada ao coro ou para que lá se tocassem instrumentos musicais¹¹⁵.



Balcão com anjos músicos.
Catedral de Exeter. Reino Unido.
Século XIV.



Balcão com anjos músicos (pormenores). Catedral de Exeter. Reino Unido. Século XIV.

Apesar de ter sido o único exemplo que encontramos de anjos músicos agrupados que não fosse em pinturas murais, vitrais ou retábulos pintados, fica apontada uma possibilidade que para nós parece ser mais credível do que outra que seguidamente abordamos – a de terem pertencido a um cadeiral.

Ainda que em Portugal não subsistam muitos exemplares de cadeirais medievais, Maria Manuela Braga diz-nos que, por vezes, no nível superior daquelas estruturas, tanto nos espaldares das cadeiras como nos remates, dava-se destaque aos temas religiosos como acontece no cadeiral da Sé do Funchal, onde se encontram “figuras dos apóstolos – face militante da Igreja no seu ecumenismo pelo Mundo -; evangelistas – construtores da Igreja -; profetas que visionaram a vinda do Messias; apóstolos peregrinos, fundadores

¹¹⁵ Exeter Cathedral – *The Nave and the aisles*. Acedido a 15 de Setembro de 2010 em: <http://www.exeter-cathedral.org.uk/history/areas-of-the-cathedral/thenaveandnaveaisles.ashx>.

das Ordens Religiosas e doutores da Igreja, cujos combates teóricos contra a heresia consolidaram teoricamente o corpo da doutrina católica”¹¹⁶. Por este exemplo, que Maria Manuela Braga diz ter sido também adoptado nos já desaparecidos cadeirais de Tomar e de Alcobaça, cremos que nas estruturas onde realmente se realçavam temas religiosos, estes estavam mais direccionados para a representação destas figuras importantes para a história da Igreja, respondendo a uma necessidade que esta encontrou de reagir às ameaças que começava a sentir¹¹⁷, e não tanto à figura dos anjos. Não quer dizer que não tenha sido possível, mas de todas as hipóteses que nos surgiram parece-nos ser a menos provável.

Esta ânsia de obter respostas e dar um significado a estas peças pode deixar-nos reféns de uma investigação que dificilmente chegará a alguma conclusão.

Apontamos algumas hipóteses mas raramente nos lembramos de uma outra que não deixa de ser tão plausível, ainda que redutora, como qualquer uma das que avançamos como possível destino destas peças – a de nunca terem chegado a integrar nenhuma estrutura. Quando falamos da arte flamenga e da fama que ela atingiu, falamos das feiras em que os feitores ou os próprios interessados encontravam muitas das peças que desejavam. E se as feiras existiam certamente que as peças ali vendidas não eram feitas de encomenda o que é o mesmo que dizer que as oficinas não trabalhavam só para responder a solicitações dos clientes e isto pode significar que muitas das peças que produzissem nunca chegassem a ser compradas. Terá sido o que aconteceu a estes seis Anjos Músicos que uns séculos mais tarde vieram a fazer as delícias do poeta Guerra Junqueiro?

7. As técnicas do trabalho da madeira e da policromia - contributos para a datação e origem dos Anjos Músicos

Já vimos que estudar peças sobre as quais não há informação é um trabalho que exige que se aproveitem todos os recursos. As comparações são um elemento chave mas quando essas peças, pela acção do tempo, já apresentam sinais de degradação e nos deixam ver o que está por trás da camada de policromia, a infelicidade de as vermos nesse estado pode transformar-se em algo vantajoso. As técnicas utilizadas na execução

¹¹⁶ BRAGA, Maria Manuela Correia – *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*. Dissertação de Mestrado no ramo de conhecimento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1997, p.241.

¹¹⁷ IDEM, *ibidem*, p.239.

de imagens também sofreram uma evolução e quando nos deparamos com situações de indefinição como acontece com estas peças que estudamos, podemos recorrer à análise das técnicas empregues na execução das imagens, que muitas vezes nos fornecem importantes pistas tanto ao nível da datação como da origem.

Um dado extremamente importante começa pelo facto destes seis Anjos Músicos estarem quase totalmente cobertos pelo dourado, uma cor que se generalizou a partir do século XV, com o final do gótico, convertendo-se “no protagonista, pela abundância do seu emprego nas vestiduras, encontrando-se superfícies douradas com acabamento brunido e, também frequentemente, os cabelos em ouro mate”¹¹⁸.

A ideia, errada, de que a Idade Média foi uma época marcada pela escuridão dos seus templos é facilmente negada pela observação das muitas imagens que nos chegaram, onde o emprego do ouro e de uma variada paleta de cores, contraria toda a obscuridade que muitos ainda pensam ter existido.

Num estudo dedicado à escultura gótica do Norte da Europa (França, Países Baixos e Alemanha), entre 1200 e 1450, Paul Williamson diz que “a maioria (das imagens) tem o cabelo dourado e os rostos invariavelmente pintados de forma tão naturalística quanto possível, com as pupilas dos olhos assinaladas e os lábios pintados de vermelho”¹¹⁹. Esta informação interessa-nos particularmente visto que todos os seis Anjos Músicos têm de facto os cabelos dourados, um tom alaranjado nos lábios e as pupilas dos olhos bem definidas.

Seria mais fácil obter um estudo sólido se soubéssemos ao menos em que tipo de madeira foram esculpidos já que normalmente cada uma das zonas produtoras de escultura medieval estava ligada a um determinado tipo de madeira. Nos Países Baixos era frequente o uso da madeira de carvalho, assim como nas regiões do Norte da França e do Norte da Alemanha, sendo que nestes dois últimos países também se executavam

¹¹⁸ GOMEZ ESPINOSA, Teresa, REBOCHO-CHRISTO, José António, MOURA, Carlos, MARTÍN PRADAS, Antonio, LEFFTZ, Michel, CAMPOY NARANJO, María – “História e Evolução da Policromia Barroca”. In *AEscultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII – estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002, p. 43.

¹¹⁹ WILLIAMSON, Paul – *Northern Gothic Sculpture. 1200-1450*. Londres; Victoria & Albert Museum, 1988, p. 10.

peças em nogueira¹²⁰. Já em Espanha e na Itália o choupo e o pinheiro eram os mais utilizados.¹²¹ Um estudo mais aprofundado a nível da madeira utilizada na produção dos Anjos Músicos seria importantíssimo para a investigação. Estes dados que aqui reunimos poder-nos-iam fazer chegar mais perto de uma conclusão ou pelo menos ajudar à fundamentação do que avançamos como possibilidades de origem para as peças em análise.

Fosse qual fosse a madeira utilizada, o importante era que o acabamento fosse perfeito, permitindo que depois de receber a policromia as imagens não apresentassem qualquer defeito e fossem dignas de incorporar um retábulo ou outra qualquer estrutura dum interior sacro.

Para que não ocorressem problemas a este nível, os artistas eram obrigados a uma série de cuidados que muitas vezes exigiam uma especialização e daqui se entende que uma imagem até estar totalmente concluída passasse por diversas mãos até chegar ao responsável pela policromia que, como já dissemos, tinha uma importância tão grande que muitas vezes eram os grandes nomes da pintura que a executavam.

“Pour rendre les œuvres aptes à recevoir la peinture, ils le préparaient en les recouvrant d’une couche de colle protectrice (encollage), puis d’une toile très fine, elle-même enduite d’une couche de plâtre, de craie, de stuc ou d’une préparation à la céruse”.¹²²

Estas camadas, ao mesmo tempo que isolavam permitiam um acabamento perfeito já que a superfície se tornava mais lisa e macia. A camada de gesso tinha ainda a vantagem de permitir mascarar “des défauts d’exécution et pouvaient même se prêter à des remodelages partiels des vêtements et de certaines parties anatomiques”¹²³.

As duas imagens que se seguem mostram-nos como os Anjos Músicos cumprem aquilo que em cima é dito. É-nos possível ver três camadas distintas – a primeira, da madeira, a segunda de tela e uma terceira, branca, de gesso.

¹²⁰ WILLIAMSON, Paul – *Northen Gothic Sculpture. 1200-1450*. Londres; Victoria & Albert Museum, 1988, p. 10.

¹²¹ IDEM, *ibidem*, p.10.

¹²² *Sculpture – Méthode et Vocabulaire*. Paris: Imprimerie Nationale, 1978, pp. 341 e 342.

¹²³ IDEM, *ibidem*, p.342.



Anjos Músicos (pormenores). Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Mas ainda a propósito da madeira, um outro aspecto que no caso destas peças nos interessa particularmente tem a ver com as costas escavadas. Esta técnica de retirar o cerne e cortar toda a madeira supérflua da parte de trás das imagens era um meio de prevenção contra as rachas que a perda de água causa nas madeiras mais densas¹²⁴, um problema que afectou uma das nossas peças, tal como se vê na imagem da direita, apresentada em cima.

Depois de terminados todos estes processos, o pintor podia começar a aplicar a policromia, cuja finalidade era enriquecer a peça e torna-la o mais natural possível.

E para que o resultado final fosse satisfatório foram-se aperfeiçoando técnicas e fizeram-se surgir outras que deram aos artífices medievais um grande leque de opções.

As seis esculturas dos Anjos Músicos estão inventariadas como sendo de madeira dourada, policromada e estofada.

Quanto às duas primeiras não temos dúvidas, todas as peças foram douradas e policromadas mas, em relação à técnica do estofado, e salvaguardando o facto de não as conhecermos na sua origem, não nos parece uma atribuição muito correcta.

Esta técnica, desenvolvida no século XV e que atingiu o esplendor no século XVI, foi uma das “mais vistosas em que as cores se sobrepõem ao ouro e, por vezes, à prata, imitando os tecidos de ricos labores, como adamascados e brocados. Estes trabalhos de

¹²⁴ WILLIAMSON, Paul – *Northern Gothic Sculpture. 1200-1450*. Londres; Victoria & Albert Museum, 1988, p. 10.

policromia combinavam-se com os cinzelados ou puncionados que salpicavam a superfície dourada, logrando a criação de efeitos de relevo de grande realismo.”¹²⁵

Tendo em conta esta descrição que se torna clara ao dizer que o objectivo ao empregar esta técnica, por cima do dourado, é o de imitar tecidos, parece-nos que ela está presente unicamente no Anjo Músico com gaita-de-foles.



Anjo Músico com gaita-de-foles (pormenores).
Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Por último, uma das técnicas que o inventário não associa às peças mas que achamos que faz sentido que aqui fique registada é aquela que permite que as faces estejam ligeiramente rosadas e se tornem mais reais – o encarnado.

Esta operação, destinada a pintar as zonas desnudas, era o último passo na preparação das peças, enfim prontas para serem colocadas no local a elas reservado, miniaturas quase perfeitas da realidade.

Desta amostra do que foram as técnicas de policromia e do trabalho da madeira no período do gótico final, ficamos certos que as peças que estudamos se enquadram perfeitamente dentro de uma cronologia que medeia entre a segunda metade do século XV e o primeiro quartel do século XVI, não apenas pelas técnicas de policromia mas igualmente por aquilo que a arte do Norte da Europa trouxe ao panorama artístico, que tão bem se encaixa nos seis Anjo Músicos e que, a partir do século XVI começa a desaparecer, deixando a estética renascentista conquistar o seu espaço.

¹²⁵ GOMEZ ESPINOSA, Teresa, REBOCHO-CHRISTO, José António, MOURA, Carlos, MARTÍN PRADAS, Antonio, LEFFTZ, Michel, CAMPOY NARANJO, María – “História e Evolução da Policromia Barroca”. In *AEscultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII – estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002, p. 43.

FICHAS DE INVENTÁRIO

Museu/Instituição: Museu Nacional de Arte Antiga

Em depósito na Casa-Museu Guerra Junqueiro

Supercategoria: Artes Plásticas e Artes Decorativas

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto

Denominação: Anjo Músico [com triângulo]

Título: Anjo Músico [com triângulo]

Autore(s): Desconhecido

Datação: Século XV/XVI

Dimensão: altura: 67 cm; largura: 20 cm

Nº de Inventário: 847 Dep./MNAA

Descrição: Anjo áptero, em pé e em posição frontal, com a cabeça ligeiramente inclinada para a direita. A posição dos braços é a de quem segura um triângulo, instrumento de percussão já desaparecido, que deveria segurar na mão esquerda, também perdida, tocando com a pequena vara que deveria segurar na mão direita. O cabelo, liso na parte superior da cabeça, é encaracolado a toda a volta do rosto, onde se talharam o nariz e a boca, de lábios cor-de-laranja. Nos olhos, pintados de castanho-claro e branco na zona circundante, desenha-se a finos traços negros um olhar dirigido para a esquerda. Veste uma túnica comprida, cingida na cinta, que cai em pregas verticais, ligeiramente quebradas no fundo, junto dos pés, deixando ver a ponta do sapato bicudo do pé esquerdo. Pelas costas, uma capa que se estende até aos pés, espalhando-se. Está presa por um firmal em forma de losango na zona do peito e dobrada na gola e no ombro esquerdo, o que deixa ver o interior do tecido, num tom bege. É uma escultura de vulto a 3/4 com as costas escavadas, esculpida em madeira estofada, dourada, policromada e encarnada nas maçãs do rosto. Ao nível da policromia domina a cor dourada, presente no cabelo, no firmal e em toda a capa. Na túnica, exteriormente, um tom ocre.

Proveniência/Incorporação: Doação – Colecção Guerra Junqueiro



Museu/Instituição: Museu Nacional de Arte Antiga

Em depósito na Casa-Museu Guerra Junqueiro

Supercategoria: Artes Plásticas e Artes Decorativas

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto

Denominação: Anjo Músico com gaita-de-foles

Título: Anjo Músico com gaita-de-foles

Autore(s): Desconhecido

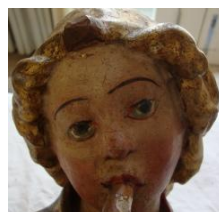
Datação: Século XV/XVI

Dimensão: altura: 70 cm; largura: 21 cm

Nº de Inventário: 844 Dep./MNAA

Descrição: Anjo áptero, em pé e em posição frontal, com a cabeça ligeiramente inclinada para a direita e voltada para baixo. Toca uma gaita-de-foles, composta por três tubos, um inferior (tubo melódico) e que segura com as mãos, e dois na parte de cima do saco, um que leva à boca e um outro do qual resta apenas um vestígio. O saco do instrumento está ligeiramente sobreposto pelo braço esquerdo, usado para fazer a pressão necessária à prática deste instrumento. O cabelo, liso na parte superior da cabeça, é encaracolado a toda a volta do rosto, no qual sobressaem as linhas marcadas das sobrancelhas e os olhos pintados. Tanto o nariz como a boca de lábios alaranjados são em relevo e pequenos. Veste uma túnica comprida que arrasta pelo chão, com pregueados verticais, que lhe deixa a descoberto apenas a ponta bicuda dos sapatos castanhos e, por cima desta, uma dalmática, também ela caindo em pregas verticais, aberta dos lados e com borlas que pendem da gola. É uma escultura de vulto a 3/4 com as costas escavadas, esculpida em madeira estofada, dourada, policromada e encarnada nas maçãs do rosto. Ao nível da policromia domina a cor dourada que se estende pelo cabelo e pela dalmática, onde se vêem bandas de imitação de tecido, num tom escuro e com elementos vegetalistas a dourado. Na túnica, um tom alaranjado. A gaita-de-foles apresenta um saco pintado num padrão composto por pequenos quadrados cor-de-laranja e brancos.

Proveniência/Incorporação: Doação – Colecção Guerra Junqueiro



Museu/Instituição: Museu Nacional de Arte Antiga

Em depósito na Casa-Museu Guerra Junqueiro

Supercategoria: Artes Plásticas e Artes Decorativas

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto

Denominação: Anjo Músico com monocórdio

Título: Anjo Músico com monocórdio

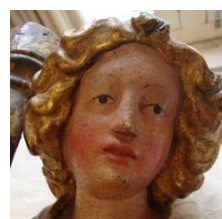
Autore(s): Desconhecido

Datação: Século XV/XVI

Dimensão: altura: 70 cm; largura: 21 cm

Nº de Inventário: 848 Dep./MNAA

Descrição: Anjo áptero, em pé e em posição frontal, com a cabeça ligeiramente virada para a esquerda e voltada para baixo. Junto a si, do lado direito, segura um monocórdio, composto por um corpo cilíndrico que alarga em cada uma das extremidades. Apoiado junto dos pés, ultrapassa um pouco a linha da cabeça do anjo que o segura com a mão esquerda, a nível do peito e com a direita que por baixo da capa, agarra o monocórdio, mais ou menos ao nível da cintura. O cabelo, liso na parte superior da cabeça, é ondulado a toda a volta do rosto, onde se vêem umas sobrancelhas finas, pintadas, os olhos escuros, desenhados com um traço negro a simular um olhar ligeiramente orientado para baixo e para a esquerda e, em relevo, o nariz e a boca, entreaberta e de lábios cor-de-laranja. Veste uma túnica comprida, cingida ao nível da cintura e que cai em pregas verticais até aos pés. Por cima desta, uma capa, presa ao nível do peito e que, por ser mais comprida que a túnica apresenta quebras junto da linha dos pés, deixando a descoberto a ponta do sapato bicudo do pé direito. Escultura de vulto a 3/4 com as costas escavadas, esculpida em madeira estofada, dourada, policromada, apresenta carnações nas maçãs do rosto. Ao nível da policromia domina a cor dourada, presente no cabelo e na capa, cobrindo a maior percentagem da superfície da imagem. Na túnica, uma mistura de um tom ocre com um tom mais escuro, também aplicado nas partes interiores da capa, visíveis na



dobra da gola, na prega junto ao pé e do lado esquerdo. O monocórdio está pintado de castanho.

Proveniência/Incorporação: Doação – Colecção Guerra Junqueiro

Museu/Instituição: Museu Nacional de Arte Antiga

Em depósito na Casa-Museu Guerra Junqueiro

Supercategoria: Artes Plásticas e Artes Decorativas

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto

Denominação: Anjo Músico com charamela

Título: Anjo Músico com charamela

Autore(s): Desconhecido

Datação: Século XV/XVI

Dimensão: altura: 71 cm; largura: 19 cm

Nº de Inventário: 849 Dep./MNAA

Descrição: Anjo áptero, em pé e em posição frontal, com a cabeça ligeiramente inclinada e para baixo. Toca uma charamela, que saindo da boca, ultrapassa o nível da cintura. A mão direita, a meio, e a esquerda imediatamente abaixo seguram o instrumento musical cujo cano alarga à medida que se aproxima da base. O cabelo, liso na parte superior da cabeça, é encaracolado a toda a volta do rosto, onde estão pintados os olhos com linhas finas e negras, simulando um olhar ligeiramente orientado para baixo. Em relevo, o nariz pequeno e a boca de lábios alaranjados e aberta para tocar a charamela, completam o rosto. Veste uma túnica comprida, com pregueados verticais subtis que tocam nos sapatos bicudos e deixam ver as suas pontas. Por cima da túnica, presa no peito por um firmal em forma de losango e com uma dobra à volta do pescoço, uma longa capa que cai até aos pés, dobrando-se ao bater no sapato esquerdo. Ao nível da cintura a ponta esquerda da capa encontra-se presa debaixo do braço direito do anjo, provocando um jogo de pregas oblíquas e algumas dobras que permitem ver o interior da capa num tom bege. Escultura de vulto a 3/4 com as costas escavadas, esculpida em madeira estofada, dourada, policromada, apresenta carnações nas maçãs do rosto. O dourado domina ao nível da policromia, ao estar presente no cabelo, na capa e no firmal. A túnica apresenta um tom escuro, com alguns laivos azuis. Os sapatos são escuros. O instrumento musical, pintado de castanho



tem ainda uns pequenos círculos preenchidos a negro, lembrando os furos dos instrumentos deste tipo.

Proveniência/Incorporação: Doação – Colecção Guerra Junqueiro

Museu/Instituição: Museu Nacional de Arte Antiga

Em depósito na Casa-Museu Guerra Junqueiro

Supercategoria: Artes Plásticas e Artes Decorativas

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto

Denominação: Anjo Músico com tamboril [e flauta]

Título: Anjo Músico com tamboril [e flauta]

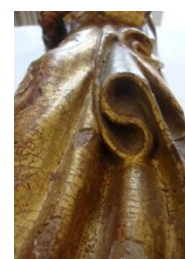
Autore(s): Desconhecido

Datação: Século XV/XVI

Dimensão: altura: 70 cm; largura: 20 cm

Nº de Inventário: 845 Dep./MNAA

Descrição: Anjo áptero, em pé e em posição frontal, com uma quebra na cintura que faz o tronco inclinar-se para a direita. A cabeça além de seguir esta inclinação, está ainda ligeiramente voltada para baixo. No pulso esquerdo, a fita do tamboril que o anjo faz soar batendo com a baqueta que tem na mão direita, hoje já danificada. A posição da mão esquerda indica que poderá ter existido uma pequena flauta, normalmente associada a este tipo de tambores. O cabelo de caracóis bem definidos, emoldura o rosto, onde uns olhos pintados de branco e desenhados com uma subtil linha negra, simulam um olhar castanho-claro, ligeiramente dirigido para a esquerda. Em relevo o nariz e a boca de lábios alaranjados. Veste uma túnica longa de mangas compridas e com gola sobre a qual usa uma capa. Esta, com uma pequena dobra, apoiada sobre o ombro esquerdo cai, pesada, até aos pés, espalhando-se e deixando ver a ponta bicuda do sapato do pé direito. Do lado direito, a capa descai até à cintura, sendo que a ponta é depois cruzada para o lado esquerdo, dando a ideia de estar presa debaixo do tamboril. Este cruzamento cria um jogo de pregas ondulantes no meio do qual se vêem claramente pequenas partes do interior da capa. Escultura de vulto a 3/4 com as costas escavadas, esculpida em madeira estofada, dourada e policromada, apresenta carnações nas maçãs do rosto. O dourado, presente no cabelo, no tambor e na capa é a cor dominante, à qual se junta ainda o ocre da



túnica com algumas misturas de um tom mais escuro, o bege das partes interiores da capa e dos pratos do pequeno tambor e o tom escuro do sapato.

Proveniência/Incorporação: Doação – Colecção Guerra Junqueiro

Museu/Instituição: Museu Nacional de Arte Antiga

Em depósito na Casa-Museu Guerra Junqueiro

Supercategoria: Artes Plásticas e Artes Decorativas

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto

Denominação: Anjo Músico com corneta

Título: Anjo Músico com corneta

Autore(s): Desconhecido

Datação: Século XV/XVI

Dimensão: altura: 70 cm; largura: 20 cm

Nº de Inventário: 843 Dep./MNAA

Descrição: Anjo áptero, em pé e em posição frontal, com o corpo ligeiramente inclinado para a direita e a cabeça também com uma ligeira inclinação para baixo. Com as duas mãos, a esquerda mais perto da boca e a direita mais ao nível da cintura, toca uma corneta. O cabelo curto e encaracolado enquadra um rosto redondo onde os olhos, de um castanho-claro foram pintados através do recuso a uma linha fina e negra e depois pintados de branco, no seu interior. O seu olhar dirige-se para um ponto inferior. O nariz é relevado e pequeno e a boca está tapada pela corneta. Veste uma túnica longa, de mangas compridas sobre a qual usa uma capa, inteira, aberta dos lados, caindo com pregas ondulantes e obliquas que deixam ver que a capa está trilhada pelo braço esquerdo, mais ou menos a meio do corpo. Na base, junto aos pés, a capa forma uma dobra, descobrindo a ponta bicuda do sapato direito. Escultura de vulto a 3/4 com as costas escavadas, esculpida em madeira estofada, dourada e policromada, apresenta carnações nas maçãs do rosto. No campo da policromia, domina o dourado, presente no cabelo e em toda a capa sendo que esta, interiormente, tem como base um tom bege sobre o qual, num tom escuro, se pintaram motivos vegetalistas, visíveis nas aberturas laterais, na dobra causada pelo trilhar da capa no braço esquerdo e na gola, dobrada. A túnica, escura, foi pintada num tom semelhante ao usado no sapato e na corneta.

Proveniência/Incorporação: Doação – Colecção Guerra Junqueiro



CONCLUSÃO

Escolhemos trabalhar um conjunto de esculturas das quais nada se conhecia e portanto, quando demos início à investigação estávamos cientes do desafio que o estudo dos seis Anjos Músicos ia representar, obrigando-nos a percorrer caminhos menos seguros mas que eram essenciais para o bom desenvolvimento do trabalho.

Percebemos desde logo que talvez nunca chegássemos a conclusão alguma, mas quisemos tentar, pelo menos, uma aproximação. A qualidade das esculturas não lhes merece um esquecimento e foi nosso objectivo procurar devolver um pouco a identidade que estas peças perdem quando são retiradas do seu contexto e depois as encontramos inseridas numa colecção museológica.

A falta de informação concreta sobre as peças fez-nos construir uma investigação baseada em comparações e no cruzamento de informações recolhidas nas diversas áreas que abordamos e por isso este é um trabalho cujos capítulos não se esgotam em si mesmos. As duas primeiras partes do trabalho, dedicadas à iconografia e ao fenómeno artístico e devocional vivido em Portugal no final da Idade Média, respectivamente, foram essenciais para a construção da terceira e última parte, inteiramente dedicada a responder às tantas interrogações que as seis esculturas nos suscitaram.

Perceber que nem sempre os anjos são representados com asas e ver que outras características os fazem identificar como tal fez com pudéssemos avançar na investigação, dedicando-nos apenas a esta iconografia específica e procurar, através de estudos comparativos, arranjar respostas para outras questões. Ao investigar exclusivamente sobre anjos músicos percebemos que em França, principalmente nas regiões da Normandia, a representação destes seres foi de tal forma constante que rapidamente apontamos aquela região como possível local de origem das peças.

E sabermos, pela segunda parte do trabalho, que os artistas de nacionalidade francesa também incluíam as oficinas que por cá se estabeleceram ajudou a que chegássemos ao fim desta investigação a acreditar que os seis Anjos Músicos possam de facto ter uma ligação a França.

Do mesmo modo, cruzar as informações sobre as técnicas de policromia aplicadas nas peças, com as dos retábulos flamengos, tendo sempre presente o grande peso que a arte do Norte da Europa e os seus artistas tiveram em Portugal no final da Idade Média, também nos fez equacionar a hipótese de uma origem flamenga.

Havendo tantos anjos músicos ligados a representações de episódios da vida da Virgem, podemos pensar nestes seis exemplares como partes constituintes de um retábulo dedicado a um desses episódios tão comuns no final da Idade Média. Mas a verdade é que no Reino Unido encontramos anjos músicos a decorar um balcão de uma galeria onde se praticava música, ora cantada, ora tocada.

E a conclusão deste trabalho, é que nem sempre nos é possível responder a tudo de forma conclusiva. Mas a verdade é que um trabalho deste tipo é igualmente enriquecedor porque nos obriga a abordar uma pluralidade de assuntos que de outra forma deixaríamos de parte, e que enriquecem o trabalho e quem o faz. Hoje sabemos que mais do que encontrar uma resposta, importa tentar e é nesse processo que descobrimos muitas vezes a riqueza da História da Arte. São inúmeras as possibilidades que se abrem. Não chegamos a uma resposta concreta, abrimos muitos caminhos possíveis.

FONTES ICONOGRÁFICAS

Página 18

- Antonello da Messina – **Cristo morto amparado por um anjo (pormenor)**. Século XV.
Imagem retirada de: <http://irea.files.wordpress.com/2009/08/antonello-da-messina-the-dead-christ-supported-by-an-angel.jpg>
- Giotto – **Lamentação sobre Cristo morto (pormenores)**. Século XIV.
Imagem retirada de: <http://irea.files.wordpress.com/2009/08/antonello-da-messina-the-dead-christ-supported-by-an-angel.jpg>
- **Anjo da Anunciação (pormenor)**. Catedral de Reims. Século XIII.
Imagem retirada de: AA.VV. - *A Grande História da Arte. Arte Gótica*. Volume 1. Porto: Público, s/d, pp. 308 e 309.

Página 27

- Hans Memling – **Tríptico do Juízo Final (pormenor)**. Século XV.
Imagem retirada de: <http://neatretreat.files.wordpress.com/2003/12/hans-memling-1440-1494-last-judgment-triptych-open-1467-1471-singers-and-pipers.jpg>
- Hans Memling – **Cristo rodeado de Anjos Músicos**. Século XV.
Imagem retirada de: http://2.bp.blogspot.com/_1dJCYb6n3R0/SwbThH0ZUuI/AAAAAAAAAZc/Z3yf-Xui67A/s1600/memling+christ+with+angels.jpg

Página 29

- **Rosácea norte**. Catedral de Sens. Século XVI.
Imagem retirada de: http://image36.webshots.com/36/2/5/41/2316205410059049545zeJlgk_fs.jpg

Página 30

- Stefan Lochner – **A Virgem e o Menino num Caramanchão de rosas**. Século XV.
Imagem retirada de: <http://www.intofineart.com/htmlspecial/addcart-21190.html>
- Pere Serra – **Nossa Senhora com o Menino e Anjos Tocando (pormenor do Retábulo de Maria)**. Século XIV.

Imagem retirada de:
http://www.amicsdelmnac.org/imatges/180208_1203333251_4_2008_0223-mare-de-deu-dels-angels-pere-serra.jpg

Página 31

- Hans Memling - **A Virgem e o Menino com Anjos**. Século XV.
Imagem retirada de: http://www.bestpriceart.com/vault/abc_memling11.JPG
- Autor Desconhecido – **Virgem e Anjos**. Século XV.
Imagem retirada de: BALLASTER I GIBERT, Jordi – “Retablos Marianos Tardomedievais con Ángeles músicos procedentes del antiguo reino de aragón. Catálogo”. In *Revista de Musicologia*. Vol XIII, nº1. Madrid, 1990, p.141.

Página 32

- Lorenzo Veneziano – **Coroação da Virgem (pormenor)**. Século XIV.
Imagem retirada de:
http://www.recorderhomepage.net/inline/veneziano_coronation_4.jpg
- Fra Angélico – **Coroação da Virgem (pormenor)**. Século XV.
Imagem retirada de: <http://www.cs.dartmouth.edu/~wbc/Gowing/Fra-Angelico.jpg>

Página 33

- Hans Memling – **Virgem e o Menino com anjos músicos**. Século XV.
Imagem retirada de: <http://www.artilim.com/painting/m/memling-hans/virgin-and-child-with-musician-angels.jpg>
- Autor desconhecido – **Virgem e o Menino e anjos**. Século XV.
Imagem retirada de: BALLASTER I GIBERT, Jordi – “Retablos Marianos Tardomedievais con Ángeles músicos procedentes del antiguo reino de aragón. Catálogo”. In *Revista de Musicologia*. Madrid, 1990. Vol XIII, nº1. P.141.

Página 38

- **Portal do Mosteiro da Batalha**. Século XV (algumas imagens são cópias feitas no século XIX)
Imagem retirada de: <http://ipt.olhares.com/data/big/36/369103.jpg>

Página 44

- Mestre Pêro - **Senhora do Ó**. Século XIV.

Imagem retirada de: <http://mnmachadodecastro.imc-ip.pt/pt-PT/colecoes/escultura/ImageDetail.aspx?id=128>

Página 45

- João Afonso - **Retábulo do Corpo de Deus**. Século XV. Museu Nacional de Machado de Castro.

Imagem retirada de: <http://mnmachadodecastro.imc-ip.pt/pt-PT/colecoes/escultura/ImageDetail.aspx?id=133>

- Diogo Pires-o-Velho - **Santo André**. Século XV/XVI. Museu Nacional de Machado de Castro.

Imagem retirada de: <http://mnmachadodecastro.imc-ip.pt/pt-PT/colecoes/escultura/ImageDetail.aspx?id=135>

Página 46

- Diogo Pires-o-Moço - **São Miguel Arcanjo (pormenor)**. Século XVI.

Imagem retirada de: CRAVEIRO, Lurdes – “Influência dos escultores do Norte da Europa na obra de Diogo Pires-o-Moço” In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.132.

Página 47

- **Retábulo-mor da Catedral de Toledo**. Espanha. Século XV/XVI.

Imagem retirada de: http://4.bp.blogspot.com/_HsBIYJ10pUw/Sqzsi7_y0wI/AAAAAAAAAB9Y/ZaCqO_kBhJ4/s400Catedral_de_Toledo_Altar_Mayor.jpg

- **Retábulo-mor da Catedral de Sevilha**. Espanha. Século XV.

Imagem retirada de: http://farm4.static.flickr.com/3021/2293820785_e120c8bd59.jpg?v=0

- Giralte de Bruxelas e Juan de Valmaseda - **Retábulo-mor da Catedral de Oviedo**. Espanha. Século XVI.

Imagem retirada de: <http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/147644.jpg>

Página 48

- Cornelis da Holanda - **Retábulo-mor da Catedral de Orense**. Espanha. Século XVI.

Imagem retirada de: http://imgpe.trivago.com/uploadimages/53/36/5336904_1.jpeg

- Olivier de Gand e Jean d'Ypres - **Retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra**. Século XVI.

Fotografia de Ana Sofia Simões.

Página 49

- Olivier de Gand e Fernan Muñoz - **Desenho do Cadeiral do Convento de Cristo**. Tomar. Século XVI.

Imagem retirada de: GRILO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.88.

Página 50

- Oficina de Olivier de Gand (?) - **Cadeiral da Sé do Funchal**. Madeira. Século XVI.

Imagem retirada de: CARITA, Rui – “Escultura flamenga na Ilha da Madeira”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.138.

Página 51

- Machim - **Cadeiral da Igreja de Santa Cruz. Coimbra**. Século XVI.

Imagem retirada de: MARKL, Dagoberto – *História da Arte em Portugal. O Renascimento*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 136.

- João Alemão - **Lamentação sobre Cristo Morto**. Século XVI.

Imagem retirada de: GRILO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.104.

Página 53

- **Retábulo dos Reis Magos.** Estreito da Calheta, Madeira. Século XVI.

Imagem retirada de: GRILO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.104.

Página 54

- **Nossa Senhora com o Menino.** Açores. Século XVI.

Imagem retirada de: MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira – “A escultura flamenga nas ilhas dos Açores”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.145.

Página 57

- **Retábulo da Paixão de San Antonio el Real.** Segovia. Espanha.

Imagem retirada de: <http://www.sanantonioelreal.galeon.com/aficiones1155612.html>

Página 63

- **Anjos músicos** - Capela de Saint Julien de Flainville, Bourg-Don, Normandia. Século XV.

Imagem retirada de: <http://www.instrumentsmedievaux.org/galerie/bourd1/PAG.html>

Página 64

- Jan van Eyck – **Retábulo de Ghent (pormenor)**. Século XV.

Imagem retirada de: <http://www.lib-art.com/imgpainting/0/3/10030-the-ghent-altarpiece-singing-angel-jan-van-eyck.jpg>

- **Anjo Gabriel.** Igreja de São Salvador de Bravães. Século XIII.

Fotografia de Ana Sofia Simões.

Página 65

- **Anjos Músicos (pormenor das costas escavadas).** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Fotografias de Ana Sofia Simões.

- Mestre de Vallbona de les Monges – **Anunciação**. Século XIV.
Fotografia de Raquel Brochado Teixeira.

Página 66

- **Anjo músico**. Catedral de Rouen. França. Século XIV/XV.
Imagem retirada de: Association pour l'étude de la musique et de techniques dans l'art médiéval – BRASSY, Christian – *A la recherche des instruments de musique dans le patrimoine médiéval de Normandie*. Disponível em:
<http://articles.instrumentsmedievau.org/brassynormand.pdf>

Página 67

- Lourenço de Saragoça – **Painel da Virgem amamentando Cristo (pormenor de anjos músicos)**. Século XIV.
Imagem retirada de:
<http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=fd682b01e4fb85c7ca79eb170489ab0b441c10691e492022d593e71dbd2bb732?inventoryNumber=005080-000>
- **Anjos Músicos com tamboril e flauta, monocórdio (?), corneta e gaita-de-foles (pormenor)**. Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.
Fotografias de Ana Sofia Simões
- Lorenzo Veneziano – **Casamento de Santa Catarina (pormenor de anjos músicos)**. Século XIV.
Imagem retirada de: <http://www.lib-art.com/part/showimg.php?id=13214>
- **Anjos Músicos com flauta e triângulo (pormenor)**. Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.
Fotografias de Ana Sofia Simões.

Página 68

- Giotto – **Majestade de todos os Santos (pormenor de dois anjos)**. Século XIV.
Imagem retirada de: http://www.wga.hu/art/g/giotto/z_panel/2panel/40maesta.jpg
- **Anjos Músicos com monocórdio(?) e triângulo (pormenor)**. Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.
Fotografia cedida pela Casa-Museu Guerra Junqueiro e fotografia de Ana Sofia Simões.
- Pietro di Domenico da Montepulciano – **Virgem com o Menino e Anjos (pormenor dos anjos)**. Século XV.

Imagem retirada de: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/07.201>

- **Anjos Músicos com tamboril e flauta, triângulo, monocórdio(?) e corneta.** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.
Fotografias cedidas pela Casa-Museu Guerra Junqueiro.

Página 69

- **Tríptico do Mosteiro de Pedra (pormenor de anjo músico).** Zaragoza. Espanha. Século XIV.
Imagem retirada de: http://www.organistrum.com/organistrum_uk.htm
- **Anjo Músico com gaita-de-foles.** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI
Fotografia cedida pela Casa-Museu Guerra Junqueiro.
- Hans Memling - **Anunciação (pormenor de anjo).** Século XV.
Imagem retirada de: <http://www.steveartgallery.se/upload1/file-admin/images/Hans%20Memling26.jpg>
- **Anjos Músicos com monocórdio(?) e triângulo (pormenor dos firmais).** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.
Fotografias de Ana Sofia Simões.

Página 71

- **Anjos Músicos.** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI
Fotografias cedidas pela Casa-Museu Guerra Junqueiro.

Página 72

- **Anjo músico com triângulo.** Capela de Saint Julien de Flainville, Bourg-Don, Normandia. Século XV.
Imagem retirada de: <http://www.instrumentsmedievau.org/galerie/bourd1/PAG.html>
- **Anjo músico com triângulo.** Rosácea norte da Catedral de Sens. França. Século XVI.
Imagem retirada de: http://image36.webshots.com/36/2/5/41/2316205410059049545zeJlgk_fs.jpg
- **Anjo Músico com triângulo.** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI
Fotografia cedida pela Casa-Museu Guerra Junqueiro.

Página 73

- **Anjo músico com gaita-de-foles.** Portal da Igreja de Caudebec en Caux, Normandia. Século XV.

Imagem retirada de: <http://www.instrumentsmedieviaux.org/eng/index.htm>

- **Anjo músico com gaita-de-foles.** Vitral da Colegiada de Blainville-Crevon, Normandia. Século XV.

Imagem retirada de: <http://www.instrumentsmedieviaux.org/eng/index.htm>

- **Anjo Músico com gaita-de-foles.** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Fotografia cedida pela Casa-Museu Guerra Junqueiro.

Página 74

- **Reconstituição da gaita-de-foles do fresco da Igreja de Saint Germain de la Ferté Loupière.** Borgonha. Século XV.

Imagem retirada de: <http://www.instrumentsmedieviaux.org/eng/index.htm>

- **Anjo Músico com gaita-de-foles.** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Fotografia cedida pela Casa-Museu Guerra Junqueiro.

Página 75

- **Anjo músico com monocórdio.** Cadeiral da Igreja da Trindade. Vandôme, França.

Imagem retirada de: <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/musicastallis/fiche.php?id=255>

- **Anjo Músico com monocórdio(?).** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Fotografia cedida pela Casa-Museu Guerra Junqueiro.

Página 76

- **Músico com monocórdio.** Abadia de Santa Madalena. Vézelay, França.

Imagem retirada de: <http://www.instrumentsmedieviaux.org/eng/index.htm>

- **Monocórdio com arco.** Século XV.

Imagem retirada de: LACROIX, Paul. - *Les Arts au Moyen-Âge et à l'époque de la Renaissance*. Paris: Didot, 1871, p.227.

- **Anjo músico com monocórdio.** Cadeiral da Igreja de São Pedro. Saumur. França.

Imagem retirada de: <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/musicastallis/fiche.php?id=230>

Página 77

- Lorenzo Veneziano – **Coroação da Virgem (pormenor de anjo músico com charamela).** Século XIV.

Imagem retirada de: http://www.recorderhomepage.net/inline/veneziano_coronation_4.jpg

- Hans Memling – **Tríptico do Juízo Final (pormenor de anjo músico com charamela).** Século XV.

Imagem retirada de: <http://neatretreat.files.wordpress.com/2003/12/hans-memling-1440-1494-last-judgment-triptch-open-1467-1471-singers-and-pipers.jpg>.

- **Anjo Músico com charamela.** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI. Fotografia de Ana Sofia Simões.

- **Charamelas medievais.**

Imagem retirada de: <http://www.instrumentsmedievaulx.org/eng/index.htm>

- **Pequena peça que se colocava na lingueta da charamela.**

Imagem retirada de: <http://www.instrumentsmedievaulx.org/eng/index.htm>

- **Anjo Músico com charamela (pormenor).** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Fotografia de Ana Sofia Simões.

Página 78

- **Anjo músico com tamboril e flauta.** Igreja de Notre Dame Caudebec-en-Caux. Normandia. França. Século XV.

Imagem retirada de: <http://www.instrumentsmedievaulx.org/eng/index.htm>

- **Anjo músico com tamboril e flauta.** Rosácea norte da Catedral de Sens. França. Século XVI.

Imagem retirada de: http://image36.webshots.com/36/2/5/41/2316205410059049545zeJlgk_fs.jpg

- **Anjo Músico com tamboril e flauta (pormenor).** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.

Fotografia de Ana Sofia Simões.

Página 79

- **Anjo músico com corneta.** Catedral de Rouen. França. Século XIV.
Imagem retirada de: <http://www.instrumentsmedieviaux.org/eng/index.htm>
- **Anjo músico com corneta.** Catedral de Saint Julien du Mans. França. Século XIV.
Imagem retirada de: http://www.crdp-nantes.cndp.fr/ressources/base_photo_diapo.asp?album=90&photo=376&num=3
- **Anjo músico com corneta (pormenor).** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.
Fotografia de Ana Sofia Simões.

Página 80

- **Anjos Músicos (pormenor dos rostos).** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.
Fotografias de Ana Sofia Simões.

Página 81

- **Anjos Músicos (pormenores dos panejamentos).** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.
Fotografias de Ana Sofia Simões.

Página 82

- **Santa Catarina de Alexandria.** Silésia. Século XV.
Imagem retirada de: KOCHANOWSKA-REICHE, Malgorzata - “Santa Catarina de Alexandra”. In *O Brilho das Imagens. Pintura e Escultura Medieval do Museu Nacional de Varsóvia.(séculosXII-XVI)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, p. 66.

Página 84

- **Anjos Músicos (pormenores das cabeças).** Casa-Museu de Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.
Fotografias de Ana Sofia Simões.
- **Tríptico da Parentela de Santana.** Antuérpia. Século XVI.
Imagem retirada de: DIAS, Pedro – “Tríptico da Parentela de Santana”. In *O Brilho do Norte Norte – Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época*

Manuelina. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p.171.

Página 85

- **Nossa Senhora com o Menino**. Catedral de Reims, França Século XIII.
Imagem retirada de: http://lh5.ggpht.com/_pHTe4PYUKqg/Rw4CNBGW9jI/AAAAAAAAAMFM/9bvh_uW2Cak/FRA228.jpg

Página 86

- **Anjo da Anunciação (pormenor do fimal)**. Catedral de Reims. França. Século XIII.
Imagem retirada de: <http://www.trekearth.com/gallery/photo454979.htm>
- **Anjos Músicos (pormenores dos firmas)**. Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.
Fotografias de Ana Sofia Simões.

Página 87

- **Anjo músico**. Catedral de Rouen. França. Século XIV/XV.
Imagem retirada de: Association pour l'étude de la musique et de techniques dans l'art médiéval – BRASSY, Christian – *A la recherche des instruments de musique dans le patrimoine médiéval de Normandie*. Disponível em: <http://articles.instrumentsmedievau.org/brassynormand.pdf>
- **Anjo Músico com corneta**. Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.
Fotografia de Ana Sofia Simões.

Página 88

- **Anjos músicos**. Portal do Mosteiro da Batalha. Século XV.
Imagens retiradas de: <http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=2&NUMPAG=1®PAG=50&CRITERIO=mosteiro+da+batalha&IDFOTO=39278>

Página 89

- **Velhos do Apocalipse do Pórtico da Glória**. Catedral de Santiago de Compostela. Espanha. Século XII.

Imagens retiradas de: <http://www.arquivoltas.com/21-LaCoruna/SantiagoPortico%20G56.jpg> ; <http://www.arteguias.com/porticomateo.htm>

Página 90

- **Capela de Notre-Dame de Chevet.** Catedral de Mans. Normandia. França. Século XIV.
Instruments Medievaux – BRASSY, Christian – *Anges Musicien du Moyen Age*.
Disponível em: <http://articles.musiques-medievaux.eu/brassyanges.pdf>

Página 91

- **Proposta de disposição dos Anjos Músicos**
Fotografias cedidas pela Casa-Museu Guerra Junqueiro.

Página 92

- **Balcão com Anjos músicos.** Catedral de Exeter. Reino Unido. Século XIV.
Imagem retirada de: <http://i48.tinypic.com/2zhftzr.jpg>
- **Balcão com Anjos músicos (pormenores).** Catedral de Exeter. Reino Unido. Século XIV.
Imagens retiradas de: <http://www.exeter-cathedral.org.uk/history/areas-of-the-cathedral/thenaveandnaveaisles.ashx>.

Página 96

- **Anjos Músicos (pormenores).** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.
Fotografias de Ana Sofia Simões.

Página 97

- **Anjo Músico com gaita-de-foles (pormenores).** Casa-Museu Guerra Junqueiro. Século XV/XVI.
Fotografias de Ana Sofia Simões.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV – *Casa-Museu Guerra Junqueiro*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1997.

AA.VV. - *A Grande História da Arte. Arte Gótica*. Volume 1. Porto: Público, s/d.

AA.VV. – *Arte e Música: Iconografia musical na pintura do século XV ao século XX*.
Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999.

AA.VV. - *New Catholic Encyclopedia*. Volume 1. Second Edition. Gale, 2003.

ANDRADE, Sérgio Guimarães de – “The sense of images. Anthology”. In *The Sense of Images: Sculpture and Art in Portugal [1300-1500]*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2000.

BALLASTER I GIBERT, Jordi – “Retablos Marianos Tardomedievais con Ángeles músicos procedentes del antiguo reino de aragón - catálogo”. In *Revista de Musicologia*. Vol XIII, nº1. Madrid, 1990.

BIBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulos, 1993.

BRAGA, Maria Manuela Correia – *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*. Dissertação de Mestrado no ramo de conhecimento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1997.

CARITA, Rui – “Escultura flamenga na Ilha da Madeira”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise geométrica, iconográfica e significado*

iconológico”. Tese de Doutoramento no ramo de conhecimento em História da Arte. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004. Vol.1.

CRAVEIRO, Lurdes – “Influência dos escultores do Norte da Europa na obra de Diogo Pires-o-Moço” In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

DACOS, Nicole – “Os artistas flamengos e a sua influência em Portugal (sécs. XV-XVI)”. In *Flandres e Portugal – Na confluência de duas culturas*. Lisboa: Edições Inapa, 1991.

DENIS, Arnold (dir.) – *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique*. Volume II. Paris: Robert Laffon, 1988.

DIAS, Pedro – “O Brilho do Norte. Portugal e o mundo artístico flamengo, entre o gótico e renascimento”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

DIAS, Pedro – “Tríptico da Parentela de Santana”. In *O Brilho do Norte Norte – Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

DIAS, Pedro – *A escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2003.

EVARAERT, John; STOLS, Eddy – “Flandres e Portugal”. In *Flandres e Portugal: Na Confluência de duas culturas*. Lisboa: Edições Inapa, 1991.

FOCILLON, Henri – *Arte do Ocidente. A Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

GÓMES BARCENA, María Jesús – “Retablos flamencos en España”. In *Cuadernos de Arte Español*. Nº16.

GÓMES BARCENA, María Jesús – “Arte y devoción en las obras importadas. Los retablos “flamencos” esculpidos tardogóticos: estado de la cuestión” In *Anales de Historia del Arte*. Nº 14. Madrid: Universidad Complutense, 2004.

GOMEZ ESPINOSA, Teresa, REBOCHO-CHRISTO, José António, MOURA, Carlos, MARTÍN PRADAS, Antonio, LEFFTZ, Michel, CAMPOY NARANJO, María – “História e Evolução da Policromia Barroca”. In *A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII – estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do Congresso Internacional*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002.

GONÇALVES, Flávio – “Arte importada e artistas estrangeiros nos portos de Entre-Minho-e-Douro”. Separata da Revista *MUSEU*. 2ª série, nº10, 1966.

GRILO, Fernando – “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artista e obras”. In *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

HOUTTE, Jan A. Van – “O comércio meridional e a “nação” portuguesa em Bruges”. In *Flandres e Portugal: Na confluência de duas culturas*. Lisboa: Edições Inapa, 1991.

JULLIAN, René – *La Sculpture Gothique*. Paris: H. Laurens, 1965.

LACROIX, Paul. - *Les Arts au Moyen-Âge et à l'époque de la Renaissance*. Paris: Didot, 1871.

LAFFONT, Robert – *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique*. Volume I. Paris: Editions Robert Laffont, 1988.

MACEDO, Francisco Pato – “O retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra”. In *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*.

Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

MARKL, Dagoberto – *História da Arte em Portugal. O Renascimento*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira – “Escultura flamenga na Ilha dos Açores”. In *O Brilho do Norte – Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

MUELA, Juan Carmona – *Iconografía Cristiana. Guía Básica para estudiantes* Istmo, s/d.

RÉAU, Louis – *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

RODRIGUES, Adriano Vasco – “O retábulo flamengo da Parentela de Santa Ana, na igreja Matriz de Torre de Moncorvo”. In *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – “Escultura e Ourivesaria”. In *Nos Confins da Idade Média: arte portuguesa séculos XII-XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1992.

SANTOS OTERO, Aurelio dos – *Los Evangelios Apócrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.

SANTOS, Luís Reis – « Olivier de Gand Sculpteur du XVI^e siècle au Portugal ». In *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

Sculpture – Méthode et Vocabulaire. Paris: Imprimerie Nationale, 1978.

SILVA, José Custódio Vieira da – “Gothic Art in Portugal. A short reflection”. In *The Sense of Images. Sculpture and Art in Portugal [1300-1500]*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2000.

VANDEVIVERE, Ignace – “Le retable sculpté à volets peints de la chapelle des Rois Mages d’Estreito de Calheta, Madère: une production anversoise des années 1520” In *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

VANDEVIVERE, Ignace – “Un retable sculpté bruxellois du second tiers du XVe siècle au Musée de la “Quinta das Cruzes” de Funchal” In *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

WILLIAMSON, Paul – *Northern Gothic Sculpture. 1200-1450*. Londres; Victoria & Albert Museum, 1988.

YARZA LUACES, Joaquín – *Baja Edad Media. Los Siglos del Gótico*. Silex, 1992.

ZIOMECKA, Anna – “A Arte Gótica na Silésia”. In *O Brilho das Imagens. Pintura e Escultura Medieval do Museu Nacional de Varsóvia (séculos XII-XVI)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

Periódicos

“Casa-Museu Guerra Junqueiro”. In *O Comércio do Porto*. 20 de Junho de 1942, p.3.

“As colecções de arte do poeta de “Os Simples” enchem já as salas da Casa-Museu de Guerra Junqueiro”. In *O Comércio do Porto*. 7 de Janeiro de 1942, p.1.

Pesquisa Electrónica

Association pour l'étude de la musique et des techniques dans l'art médiéval – *Les trompes gothiques*. Disponível em: <http://apemutam.free.fr/trompgoth.htm>.

Exeter Cathedral – *The Nave and the aisls*. Disponível em: <http://www.exeter-cathedral.org.uk>

Instruments Medievau – *Chapelle Saint Julien. Flainville*. Disponível em : <http://www.instrumentsmedievau.org/galerie/bourd1/PAG.html#3>.

Instruments Medievau - BRASSY, Christian – *Anges musiciens du Moyen Age*. Disponível em: <http://www.instrumentsmedievau.org/articles/anges.pdf>

Libros Pdf – BRANDÃO, Raul – *Memórias*. Volume II. Disponível em: http://docs.paginas.sapo.pt/raulbrandao/Memorias_II.pdf

Musicastallis – Billiet, F - *Iconographie musicale dans les stalles médiévales*. Disponível em: <http://www.pm.paris4.sorbonne.fr/musicastallis>

Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques – *Les cieux ouverts- les anges et leurs images dans le christianisme médiéval (xie-xiiie siècles). Étude d'anthropologie et d'iconographie religieuses*. Disponível em : <http://ccrh.revues.org/index2699.html>.

Pierre Alex Cabiran - *Cornemuse de Ferte Loupiere*. Disponível em: <http://pabcabiran.instrumentsmedievau.org/text/ferteloup.html>

Universidad de Jaén - MARÍN LOPEZ, Javier – *Entre pinceles, cínceles y acordes : algunos ejemplos de iconografía musical en la provincia de Jaén*. Disponível em: http://www4.ujaen.es/~marin/_private/Entre_acordes.pdf

INDÍCE

AGRADECIMENTOS.....	VI
SUMÁRIO	VIII
SIGLAS	IX
INTRODUÇÃO	1
I PARTE.....	5
A CASA-MUSEU GUERRA JUNQUEIRO	6
II PARTE.....	10
CAPITULO I – ICONOGRAFIA DOS ANJOS.....	11
1. As funções dos anjos	11
2. A natureza dos anjos.....	13
3. Hierarquias Angélicas.....	14
4. A aparência dos anjos	15
4.1. As vestes dos anjos.....	16
5. Os anjos e a religiosidade no final da Idade Média.....	17
CAPÍTULO II – ICONOGRAFIA DOS ANJOS MÚSICOS E ICONOGRAFIA MUSICAL	20
1. O que dizem as fontes sobre os anjos músicos.....	20
2. Os anjos músicos e a iconografia musical	27
III PARTE.....	35
CAPITULO I – O FENÓMENO ARTISTICO E DEVOCIONAL EM PORTUGAL ENTRE O GÓTICO E O MANUELINO.....	36
1. Artistas estrangeiros em Portugal.....	46
2. Os principais centros de produção no Continente e a importância das Ilhas da Madeira e dos Açores	53
3. A importância da Espanha	55
4. Os artistas franceses e a estética renascentista.....	58

IV PARTE	61
CAPITULO I - OS ANJOS MUSICOS EM DEPÓSITO NA CASA-MUSEU	
GUERRA JUNQUEIRO	62
1. O problema das asas.....	62
2. Análise iconográfica	66
3. A simbologia das cores.....	70
4. Os instrumentos musicais.....	72
5. A origem das peças.....	79
6. O objectivo da encomenda	90
7. As técnicas do trabalho da madeira e da policromia – contributos para a datação e origem dos Anjos Músicos	93
FICHAS DE INVENTÁRIO.....	98
Anjo Músico [com triângulo]	99
Anjo Músico com gaita-de-foles.....	100
Anjo Músico com monocórdio.....	101
Anjo Músico com charamela	103
Anjo Músico com tamboril [e flauta]	105
Anjo Músico com corneta.....	107
CONCLUSÃO.....	108
FONTES ICONOGRÁFICAS.....	110
BIBLIOGRAFIA.....	122