

**NO DIA DO JUÍZO, ANTES QUE SOE A ESPANTOSA
TROMBETA, QUE FARÁ RESSUSCITAR OS MORTOS,
TODA A TERRA SERÁ UM CEMITÉRIO DE OSSOS...:**

**NOTA ORGANOLÓGICA RELATIVA AO TEMA
HAGIOGRÁFICO DE SÃO JERÓNIMO**

**ON JUDGMENT DAY, BEFORE THE SOUND
OF THE AMAZING TRUMPET, THAT WILL BRING BACK
THE DEAD, EARTH WILL BE A CEMETERY OF BONES...:**

**ORGANOLOGICAL NOTE RELATING TO
THE HAGIOGRAPHIC THEME OF SAINT JEROME**

Sónia Duarte

*Bolseira FCT de Doutoramento ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras,
Universidade de Lisboa / CESEM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa
sonia_du_arte@hotmail.com*

RESUMO

O trabalho de levantamento nacional *in situ*, estudo e disseminação de motivos musicais na pintura portuguesa – e de outras pinturas com ligações a Portugal – não apenas das memoriadas mas também das que nada se achava escrito, leva-nos a reunir um *corpus* significativo de fontes primárias seiscentistas e setecentistas com a representação hagiográfica de São Jerónimo acompanhado de um aerofone, ou parte dele. Que instrumento musical se encontra representado? Qual o seu significado? Que fontes e modelos poderão ter sido usados na sua representação?

PALAVRAS-CHAVE

Barroco | Iconografia Musical | Pintura | São Jerónimo | Trombeta

ABSTRACT

The work of surveying, study and national dissemination of music images in portuguese paintings – and others paintings with connections to Portugal – not only in living and record paintings but also those that little or nothing were written, allowed us to bring together a *corpus* of primary sources of 17 th and 18th centuries for the recognition of musical iconography on paintings, and analyze the aerophone (or part of it) in Saint Jerome paintings. Which musical instrument is represented there? What information do the images bring us? Which sources and models were used in the atelier to represent the musical aspect on paintings?

KEYWORDS

Baroque | Musical Iconography | Painting | Saint Jerome | Trumpet.

NOTA INTRODUTÓRIA

Em Portugal, o movimento eremítico inspirado em São Jerónimo (*Ordo Sancti Hieronymi*), vindo de Itália, remonta à segunda metade do século XIV (Carvalho, 2014; Santos, 1984, 1996), datando de 1 de Abril de 1400 a autorização canónica e jurídica para os Mosteiros de Penha Longa (Sintra) e do Mato (Alenquer), por Bula *Piis Votis Fidelium* do Papa Bonifácio IX¹. No seguimento, fundaram-se, na segunda metade do século XV, o Mosteiro de São Marcos às portas de Coimbra; o Mosteiro de Nossa Senhora do Espinheiro nas imediações de Évora; e, já no século XVI, os Mosteiros de Santa Maria de Belém (Lisboa); Nossa Senhora da Penha (Sintra); Berlenga (Peniche); Valbenfeito (Óbidos); Santa Marinha da Costa (Guimarães); e, o Colégio Universitário (Coimbra).

Assim, não é de estranhar a existência de inúmeras representações de São Jerónimo nas diversas manifestações artísticas, nomeadamente, na pintura portuguesa e na pintura estrangeira em Portugal, hoje quase toda desmembrada e apeada do seu local de origem². Se nos séculos XV e XVI São Jerónimo aparece, na maioria das obras analisadas, como um eremita ou entre os eremitas penitentes no deserto³: ora de mãos postas em oração, ora em atitude de meditação num sítio ermo, ora lendo na sua cela; nos séculos XVII e XVIII é representado numa atitude quase triunfante – ou, nas palavras

do historiador francês Paul Monceaux (1859-1941) “consolé, presque triomphant” (Monceaux, 1932: 210) – no instante em que o anjo arauto (presente na composição ou subentendido) irrompe de uma nuvem e suporta, ou tange, um instrumento de sopro de alto volume sonoro, a trombeta.

Vide, entre os exemplos quinhentistas mais escritos, mas onde não consta o aerofone: *São Jerónimo*, anverso do volante direito do Tríptico da Lamentação, atribuído ao ignoto Mestre Delirante, *circa* 1510-30, que se expõe no Museu Alberto Sampaio (P 3/3) [fig. 01]; a célebre tábua homónima – com o santo meditando sobre as Sagradas Escrituras – de Albrecht Dürer, *circa* 1520-21, oferecida pelo próprio ao secretário da feitoria portuguesa em Antuérpia “Rodrigo de Portugal” da exposição permanente do Museu Nacional de Arte Antiga (828 Pint)⁴; a predela homónima que integra o *Baptismo de Cristo* de Vasco Fernandes que se expõe no Museu Nacional Grão Vasco, *circa* 1530-35 (2157); ou, no Museu de Évora – Museu Nacional de Frei Manuel do Cenáculo, uma tábua de Diogo de Contreiras (act. 1521-1562)⁵ e sua oficina, de meados do século XVI, proveniente do extinto convento de São Bento de Cástris (ME 1544).

Seguidamente apresentaremos o levantamento feito *in situ* da iconografia hagiográfica de São Jerónimo onde consta o aspecto musical.

1. Sobre as origens da ordem hieronimita na Península Ibérica, *vide*, por exemplo: Cândido dos SANTOS – *Os Jerónimos em Portugal. Das origens aos fins do século XVII*. Porto: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1996; José Eduardo FRANCO *et alii* – *Dicionário Histórico das Ordens e Instituições afins em Portugal*. S. l.: Gradiva, 2010, pp. 190-194. Idem – “Da arte de fazer eremitãos e de construir eremitérios. As fontes literárias e iconográficas do *Tratado en contra y pro de la vita solitária* de Cristóbal Acosta”. *Península: Revista de Estudos Ibéricos*. Porto: Instituto de Estudos Ibéricos, 2, 2005, pp. 297-326.
2. Sobre este assunto citamos o recente estudo multidisciplinar intitulado *Eneias - A coleção de pintura da Biblioteca Nacional de Portugal: do resgate do património artístico conventual na implantação do Liberalismo ao estudo integrado de conservação e divulgação, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia* (PTDC/HIS-HEC/113226/2009) que originou várias exposições, publicações, comunicações, nomeadamente, as inerentes ao Colóquio: *O Património Artístico das Ordens Religiosas*, decorrido na Biblioteca Nacional de Portugal. Cf. Clara Moura SOARES; Rute Massano RODRIGUES – *Resgatar a memória. A Biblioteca Nacional na Gestão e Salvaguarda do Património Artístico*. ARTISON, 2016, pp. 297-315. <<http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/87/80>>
3. Um prática ascética que prevê o afastamento absoluto da vida terrena, a procura da perfeição e da santidade através de uma ligação íntima com Deus, num espaço recolhido onde o homem encontre a sua essência.
4. Encontram-se nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga outras tábuas com o mesmo tema iconográfico, citamos, entre elas: *São Jerónimo* de Dirk Jacobz Felaert, *circa* 1501-1525 (1521 Pint); *São Jerónimo* do Mestre da Lourinhã, *circa* 1515 (1152 Pint); *São Jerónimo* de Jan Sanders van Hemessen, *circa* 1531 (1651 Pint). Nas ilhas, destaco uma pequena tábua de oficina flamenga do Museu de Arte Sacra do Funchal, proveniente do extinto Convento da Encarnação, seguindo modelos de Quentin Metsys e Joos van Clevee, atribuída hoje a Marinus Van Reymerswaelle, *circa* 1521-40.
5. Cf. Joaquim Oliveira CAETANO – “O Pintor Diogo de Contreiras e a sua actividade no Mosteiro de São Bento de Cástris”. *Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora, 1988-1993, pp.73-95.

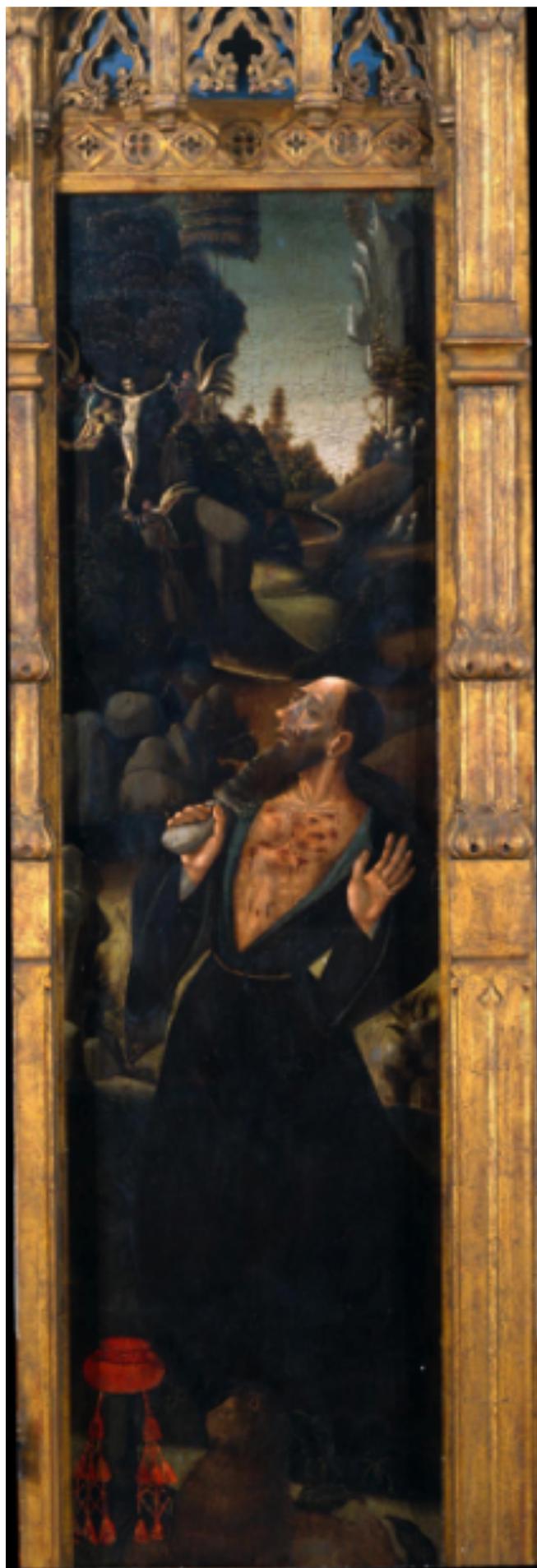


Fig. 01. *São Jerónimo*, anverso do volante direito do Tríptico da Lamentação, *circa* 1510-30, Mestre Delirante; óleo sobre madeira de carvalho; Museu Alberto Sampaio, Guimarães (fot. DGPC, 1996; cortesia do Museu Alberto Sampaio, 2017).

O AEROFONE NA PINTURA HAGIOGRÁFICA HIERONIMÍTA DOS SÉCULOS XVII E XVIII EM PORTUGAL: SIGNIFICADO E EXEMPLOS

Importa sublinhar que é a partir do século XVII que aparecem os motivos musicais associadas ao tema hagiográfico de São Jerónimo. Não foi dado à estampa qualquer estudo sobre a iconografia musical nas manifestações artísticas portuguesas dedicadas ao tema, daí o carácter embrionário desta problemática⁶. Aparece, no entanto, em tese doutoral

uma curta mas interessante nota relativa a um painel azulejar da igreja do extinto Convento dos Lóios, em Arraiolos, datado *circa* 1699-1700, da autoria do pintor espanhol Gabriel Del Barco y Minusca (Rocha, 2011)⁷, representando-o interrompido nos seus trabalhos pelo som de uma trombeta [fig. 02], a partir de um modelo gravado, como é indicado.



Fig. 02- São Jerónimo, 1699-1700, Gabriel del Barco; azulejo; Convento dos Lóios, Arraiolos. (fot. Sónia Duarte, 2016).

6. Encontra-se no prelo a seguinte publicação que aborda a temática musical na pintura de Bento Coelho da Silveira. Cf. Sónia DUARTE – “*Floridos años, tiempos más propicios: modos de ver melhor a iconografia musical na pintura de Bento Coelho da Silveira (ca. 1620 – 1708)*”. *Iconografia Musical: Organologia, Construtores e Prática Musical em Diálogo*. Eds. Luzia ROCHA e Sónia DUARTE, Núcleo de Iconografia Musical/CESEM/Universidade NOVA de Lisboa, 2017, pp. 57-76. ISBN 978-989-99975.
7. Cf. Luzia ROCHA – O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII. Lisboa: Universidades NOVA de Lisboa, vol. I B, 2011, pp. 97. (Tese de Doutoramento). Sobre este pintor-autor espanhol, sem pretensão de exaustividade, cf. : José MECO – “Azulejos de Gabriel del Barco na Região de Lisboa. Período Inicial, até cerca de 1691. Pintura de tectos”, Sep. Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, III, 85, 1979. Lisboa: Ramos, Afonso & Moita; Maria do Rosário CARVALHO – “Gabriel del Barco. La Influencia de un pintor español en la azulejería portuguesa (1669-1701)”. *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 335, 2011, pp. 227-244.

Na já citada obra *Saint Jérôme: L'étudiant et l'ermitte* (Monceaux, 1932:164-168) são referidas variações de modelos na iconografia cristã dedicada ao santo, concluindo-se que: nos séculos XVII e XVIII o sábio eremita que nos dois séculos anteriores se apresentava penitente, em meditação, de mãos postas, ou a ler, aparece agora mais repetidamente a trabalhar, isto é, a afiar a pena ou já a traduzir a *Vulgata* pousada sobre as pernas, num local inóspito. A ladeá-lo e a encimá-lo, os seus atributos habituais – o leão⁸; o crâneio⁹; o crucifixo¹⁰; o livro, a pena e o tinteiro¹¹; o chapéu cardinalício e as vestes¹²; a ampulheta¹³ – crescendo agora a irrupção de um anjo arauto que tange um aerofone de alto volume sonoro. Por vezes, aparece somente a campânula larga do instrumento musical (ficando omissa o ser incorpóreo, mas subentendendo-se a sua presença). Este 'novo' São Jerónimo, já não austero, errante e ascético mas apoteótico e triunfante, coaduna-se com o âmbito pós-tridentino e que, no caso português, se verifica pela quase erradicação do eremitismo¹⁴. Para além disso, é inerente, por um lado, à profecia de Amós (na sua quinta visão) e, por outro lado, ao sonho de

São Jerónimo que o próprio descreve nas suas cartas: subitamente, irrompendo dos céus a sétima trombeta sinaliza o fim dos tempos, convocando todos para o dia do Juízo Final, pois é tempo de acertar as contas¹⁵. No decurso do sonho, errante no deserto da Síria, São Jerónimo é o escolhido para primeiramente receber a mensagem de Deus Pai (Monceaux 1932:211-212)¹⁶. Nesta linha, a passagem didáctica e escatológica de D. Rafael Bluteau expressa, aliás, parte disso mesmo:

“No dia do Juízo, antes que soe a espantosa trombeta, que fará ressuscitar os mortos, toda a terra será um cemitério de ossos. Ossos de Príncipes, nos Mausoléus; ossos de Prelados, nas Urnas; ossos de Senhores, e plebeus, nas sepulturas, & nas covas. Nesta ruína, farão todos os Astros uma pública demonstração de sua piedade: com esta diferença, que as Estrelas, que sobrepujam aos Planetas na altura, também os excederão no abatimento. O Sol, e a Lua, quando muito, se escurecerão: Sol obscurabitur, e Luna non dabit lumen fuum” (Bluteau 1685: 157-158).

8. Que o defende de outros animais selvagens ou de visitas inesperadas.

9. Inerente ao fim de um ciclo, à morte física, ou à efemeridade da vida.

10. É representada na mão do próprio, colocada num altar, erguida sobre os rochedos, encostada a uma árvore, ou só parcialmente representada.

11. É no livro que se encerra a Palavra de Deus e é na meditação que o eremita busca respostas para as suas dúvidas interiores com que se debate no decurso da sua caminhada errante pelo deserto.

12. O doutor da Igreja.

13. A fugacidade do tempo.

14. Sobre este assunto cf. José Adriano Freitas de CARVALHO – “Eremitismo em Portugal na Época Moderna. Homens e Imagens”. *Via Spiritus*. Porto: Centro de Estudos de História e Espiritualidade, 9, 2002, pp. 144-145.

15. No âmbito deste ordem contemplativa estão documentados vários músicos hieronimitas em Portugal que carecem de estudo aprofundado. Entre eles, contam-se Fr. Francisco de S. Jerónimo, compositor, autor de Responsórios de Matinas de S. Jerónimo, a quatro coros e respectivo instrumental; Fr. António do Rosário, compositor, autor de diversas Missas; Fr. António do Rosário, compositor, autor de vários Magnificats; Fr. António de Belém, compositor, autor do Livro dos Responsórios para as festas no mosteiro de Belém; entre outros. Cf. Cândido dos SANTOS – *Os Jerónimos em Portugal: das origens aos fins do século XVII*. Porto: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1996. Idem – *Os Monges de S. Jerónimo em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa: ICALP, col. Biblioteca Breve, 1984.

16. A passagem é esta: “Il songeait surtout à la fameuse trompette, qui devait annoncer l'éroulement des choses et le règlement des comptes [...] Voilà, que dans le ciel résonne la trompette”.

A TROMBETA E O SEU SIGNIFICADO

A trombeta natural coeva¹⁷ – muitas vezes de tipologia recta – é largamente usada em Portugal (e espaço imperial) e referida na literatura (Viterbo, 1892; Munrow, 1976), incluindo a tratadística¹⁸ e as *Sagradas Escrituras*, aparecendo com várias designações¹⁹ e variantes de um mesmo modelo. Virdung, por exemplo, apresenta no seu *Musica Getuscht* de 1511, a *clareta*, a *feltrumet*, e a *thurner horn*: a primeira, uma trombeta de pequenas dimensões (*clarim*); a segunda, de maiores dimensões e de funções meramente bélicas; e, a terceira, serpentiforme. David Munrow, apresentando uma sinopse da tratadística medieval e moderna, refere três tipologias distintas: a trombeta recta; a trombeta curva; e, a trombeta natural com as fímbrias terminando em campânula volumosa e larga, podendo ou não ter orifícios (Munrow, 1976). Seja como for, tratando-se de um “instrumento de assopro, bellico, musico, metallico, & retorcido [...] [constando] de hum cano de latão ou prata, retorcido, e mais largo num extremo, que no que se aplica à boca”

(Bluteau, 1721), a trombeta é usada em contextos de entretenimento mas também de belicismo assumindo a função de sinalizar, ou seja, “para fazer finais à guerra” (Bluteau, 1721) ou, alertar para o perigo eminente, enquadrando-se perfeitamente no velho adágio português “ou comer com trombetas, ou morrer enforcado” (Pereira, 1653: 73).

Grosso modo, a trombeta que predomina no *corpus* agora levantado inclui-se em contexto cerimonial, religioso, imperial e bélico, predominando a tipologia de trombeta natural e recta de elevado volume sonoro que termina em pavilhão largo e que Praetorius apresenta, na segunda década do século XVII, no seu *De Organographia - Theatrum Instrumentorum* como *trommet* e na qual se suspendem flâmulas heráldicas inerentes ao comitente, como aliás se verifica na parede testeira da capela-mor da Igreja bragantina de Quintela de Lampaças, onde os apóstolos e anjos trombeteiros se regozijam com a assunção de Nossa Senhora [fig. 03].

7. Do século XV a XVIII estão disseminados vários exemplos, nomeadamente, os vinte e quatro trombetas do rei da Hungria Matias Corvinus; os dezoito trombetas na corte dos Sforza; os vários trombetas do Imperador Carlos V; outros trombeteiros ao serviço dos Arquiducos da Áustria, Fernando II e de José II. No que concerne ao fabrico dos instrumentos é de destacar os núcleos familiares Neuschel, Schnitzer, Hainlein, Kodisch, Ehe, e Haas, aspectos estudados pelos musicólogos Willi Wörthmüller, Margaret Sarkissian, Edward H. Tarr ou Gerhard Doderer. No que concerne à iconografia musical, nós próprios fizemos o levantamento de mais de uma dezena de exemplos de trombetas figurados na pintura em suporte de madeira e que apresentamos à Universidade NOVA de Lisboa, a saber: no Museu de Arte Sacra de Arouca; Igreja Matriz de Freixo de Espada à Cinta; Museu Nacional de Arte Antiga; Museu Nacional da Música; Coleções particulares (Duarte 2011) e recentemente da trombeta no século XVIII no Ensaio *Floridos anos, tiempos más propicios* (no prelo). Para uma abordagem sumária aos intérpretes e constructores quinhentistas a laborar em Portugal vide Isabel Monteiro – *Instrumentos e instrumentistas de sopro*. Lisboa: Universidade NOVA de Lisboa, 2010 (Dissertação de Mestrado).

18. Vide, por exemplo, a tratadística de Michael Praetorius (1571-1621), autor do tratado teórico *Syntagma Musicum* e cujo segundo volume *De Organographia* possui imagens de instrumentário musical com escala; Victor-Charles Mahillon (1841-1924), conservador do Musée des Instruments de Musique de Bruxelas, colecionador de instrumentos musicais, autor do sistema de classificação de instrumentos musicais mais tarde desenvolvidos por Hornbostel e por Sachs; e Erich von Hornbostel (1877-1935) e Curt Sachs (1881-1959) que desenvolveram a classificação mais comumente utilizada por músicos e musicólogos no mundo ocidental (revista depois em 1972 pelo CIMCIM - *Comité International des Musées et Collections d'instruments de Musique*).

19. Nomeadamente, *sálpynx*, *lur*, *tuba*, ou *lituus*.



Fig. 03- *Anjos trombetairos* (pormenor), século XVI²⁰, pintor desconhecido; pintura mural na parede testeira da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Quintela de Lampaças, Bragança. (fot. Sónia Duarte, 2017).

Importa também referir que a trombeta natural (sem pistões ou válvulas) é usada como instrumento solista por vários compositores, entre eles, Monteverdi (1567-1643), Torelli (1658-1709), Telemann (1681-1767), Carlos Seixas (1704-1742), quer no âmbito religioso, quer profano²¹, sendo conhecidos os nomes de alguns trombetistas²² e de fabricantes de instrumentos de latão, pois convém reter que “*além destes instrumentos, cada um dos Trombetas leva uma Trombeta de latão para fazerem exercício*” (Doderer, 2003: 25), ou seja, para o seu estudo individual. De uma sonoridade elegante e transparente, a trombeta em número de vinte e quatro aparece integrada na Banda Real da Corte Joanina, à semelhança da *Garde du corps* de Luís XIV (Rowlands, 2002), sendo ainda de sublinhar, na época, a contratação de trombetistas pelo diplomata Diogo Mendonça da Corte Real a mando de D.

João V como consta, aliás, da correspondência existente na Biblioteca Nacional de Portugal entre o diplomata e o Conde de Tarouca reveladora de interessantes pormenores da vida musical lisboeta setecentista, entre elas, a polivalência dos músicos, à semelhança do que acontecia nas oficinas de pintura coetâneas. Dessa correspondência destacamos a importante resposta do Conde de Tarouca revelando a dificuldade em encontrar um trombeta digno e afinado²³, comparativamente a outros instrumentistas, pois “*Não costuma haver Trombetas que saibam solfa [...] Os Timbaleiros se acharão com mais facilidade*” (Doderer, 2003: 10) apontando, mais uma vez, a supremacia deste aerofone de alto volume sonoro comparativamente aos seus coevos. No que ainda diz respeito à comitência é de referir o caso das oito trombetas na corte do Duque D. Teodósio, em Vila Viçosa, e igualmente os inventários de bens

20. Sobre a datação da pintura mural no distrito de Bragança vide os aturados trabalhos de Paula Virgínia de Azevedo Bessa, Luís Urbano Afonso, ou Lúcia Maria Cardoso Rosas.

21. Por exemplo, o 3.º e último andamento *Allegro assai* do Concerto Brandeburguês n.º 2 em F Maior de Johann Sebastian Bach (BWV 1047), *circa* 1720, com passagens virtuosistas para trombeta (desconhecendo-se, mais uma vez, a tipologia) que estaria tal como a titulação indica em Fá Maior, quando habitualmente está temperada em C ou D Maior.

22. Também designados, nas fontes literárias, de trombetairos, trombetas ou trombetistas.

23. Devido ao virtuosismo do instrumento não é difícil encontrar referências ao toque destemperado das mesmas. Vide, sobre isto, a *Gazeta de Lisboa* de 6 de Fevereiro de 1727.

confiscados a cristãos-novos, cristãos-velhos e judeus²⁴ encontrando-se referências várias a instrumentos musicais. Destaque-se, então, a confissão do cristão-velho João Dique de Souza (Lisboa, 1647-Rio de Janeiro, 1712), réu preso nos cárceres inquisitoriais de 1712, dono de um engenho e de um curral para pastoreio do gado e possuidor de escravos, entre eles um trombeta²⁵ que confessa o seguinte:

“[...] e além dos ditos negros tinha uma trombeta por nome Thome, solteiro de vinte e dois anos que quando o prenderam a elle declarante o comprou o governador Antonio de Albuquerque Coelho por seiscentos mil réis [...]” (IAN/TT, *Inquisição de Lisboa*, processo 10.139).

Assim fica comprovado, mais uma vez, o uso da trombeta com uma função de sinalização e de convocatória para a mudança de turno dentro do engenho, mas também de divertimento da fazenda, havendo ainda a possibilidade de dispensa às Irmandades Religiosas conterrâneas que confeririam ao seu dono poder e estatuto social (Moura, 2004). À semelhança, fica melhor clarificado que a presença da trombeta no tema iconográfico é inerente à ideia escatológica de final dos tempos, na medida em que é tangida pelos anjos músicos transportadores da mensagem de Deus. O elevado volume sonoro da trombeta, obtido pela vibração de uma coluna de ar, acorda os mortos e convocam todos para o dia do Juízo Final, concordantemente com os valores contra-reformistas de arrependimento e de penitência.

A TROMBETA HIERONIMITA NA PINTURA PORTUGUESA: EXEMPLOS

O tema hagiográfico hieronímíta com a representação de uma trombeta natural e recta serviu de inspiração a vários artistas estrangeiros²⁶. É exemplo o pintor de Valladolid-Madrid, possuidor de um grande número de fontes literárias e gravadas na sua biblioteca particular, Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678) que, numa pintura a óleo sobre tela, datada de 1643, proveniente do Palacio de Aranjuez e exposta hoje no Museo del Prado (P02046), representa o velho eremitão coberto por pano carmim, segurando um crucifixo na mão esquerda e ladeado por alguns dos atributos habituais, incluindo as *Sagradas Escrituras* estrategicamente voltadas para o observador e onde figura o tema do Juízo Final

copiado por *mimesis* parcial um gravado de Albrecht Dürer²⁷, subitamente surpreendido pelo som da trombeta. Este modelo de Pereda y Salgado segue os do início da centúria de Jusepe de Ribera, *Lo Spagnoletto* (1591-1652), que já se havia dedicado intensamente ao estudo e feitura desta iconografia hieronímíta na pintura e na gravura, ora representando uma trombeta com verdade organológica, ora fantasiosa numa derivação de modelos²⁸.

No caso português, levantámos *in situ* as seguintes obras, que *infra* seguem por ordem cronológica (aproximada):

24. Vide Anita Novinsky – *Inquisição: Inventários de Bens Confiscados a cristãos-novos. Fontes para a história de Portugal e do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1976.
25. A saída de cristãos-novos da Península Ibérica está intimamente ligada aos episódios inquisitoriais de 1478 e 1492 em Espanha; à conversão forçada ao baptismo dos *Marranos*, anteriormente protegidos de D. Manuel I, em 1497; ao terrível *Pogrom* ocorrido em Lisboa em 1506; ou à emigração para o Brasil e França, em 1536, após sucessivas denúncias ao referido tribunal eclesiástico condenatório de heresias e, já nas primeiras duas décadas do século XVII, para Amsterdão.
26. São múltiplos os exemplos de trombetas naturais e rectas presentes na pintura. Não caberia na presente nota de investigação fazer destaque a todos os exemplos levantados, no entanto, deixamos alguns nomes: Caravaggio (1571-1610); Simon Vouet (1590-1649); Jusepe de Ribera (1591-1652); Guercino (1591-1666); Francisco de Zurbarán (1598-1664); Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678); entre outros.
27. Datada *circa* 1510, pertence à colecção do The Metropolitan Museum of Art.
28. São conhecidas mais de duas dezenas de pinturas e gravuras dedicadas a São Jerónimo saídas das mãos e da oficina de Jusepe de Ribera, entre elas contam-se uma dezena com a trombeta, nomeadamente, no Art Gallery of Ontario, 1615; Museo de Arte Sacro, 1618; Biblioteca Nacional de España, 1621; Metropolitan Museum of Art, 1621; Hermitage Museum, 1626; Museo Nazionale di Capodimonte, 1626; Galleria Doria Pamphilj, 1637; Museo del Prado, 1644; e colecções particulares.

a) Na Igreja de Santo Inácio de Loyola, Angra do Heroísmo, encontra-se uma tela de grandes dimensões, *circa* 1686, alvo de conservação e restauro e cujo relatório foi dado à estampa pela conservadora-restauradora Marta Bretão. Trata-se de uma obra de Bento Coelho da Silveira, pintor e poeta membro da Irmandade de S. Lucas e da Academia dos Singulares, pintor régio de D. Pedro II (1678-1708), logo após o falecimento do antecessor Domingos Vieira, o *Escuro* (1600-1678), sendo substituído, já idoso, por Lourenço da Silva Paz (1666-1718). Liderando uma grande equipa de oficiais, aprendizes e criados, é aplaudido por Alexis Collotes de Jantillet pois “excedera os antigos [...] rivalisara com o Ticiano e o Rubens, fazendo com que Portugal não tivesse que invejar a qualquer nação” (Viterbo, 1892: 14-15) ou, ainda, pela singularíssima figura encarcerada e emudecida do cristão-novo António Serrão de Castro (1610-1684), autor rasurado de

écfrases sobre a sua pintura; é ignorado por alguns, como Félix da Costa Meesen, na sua *Antiguidade da Arte da Pintura* de 1696; por fim, aviltado por outros como o Conde Rackzynski que o cita como autor de “pincelada descuidada” e “mediocre” (Rackzynski, 1843). Do *corpus* de pintura com iconografia musical de Bento Coelho que levantámos (Duarte, 2017) contam-se dezoito telas, predominando harpas e alaúdes (em onze casos) e somente uma trombeta. Na cena em questão, o eremita aparece mais uma vez afastado do século e, no cimo, um anjo tange uma trombeta de campânula extremamente larga para o comprimento do tubo cónico [fig. 04].



Fig. 04- *São Jerónimo*, *circa* 1686, Bento Coelho da Silveira; óleo sobre tela; A. 214 x 266 cm; Igreja de Santo Inácio de Loyola, Angra do Heroísmo. (fot. Marta Bretão).

b) No Museu Soares dos Reis, um interessante exemplo seiscentista homónimo em tela muito escura guarda-se nas reservas, proveniente de convento extinto da cidade (CMP 655) e seguindo modelo de Jusepe de Ribera (do Museu Hermitage).

c) Em Guimarães, proveniente do extinto Mosteiro do Santíssimo Sacramento de Lisboa, pertença do MNAA, em depósito no Paço dos Duques de Bragança (1523 Pint), uma obra do ignoto Mestre Delirante, apresenta uma trombeta no canto superior direito, no momento em que o sábio segura uma pena na mão direita²⁹ [fig. 05].



Fig. 05. São Jerónimo, séc. XVII, autor desconhecido, escola espanhola; óleo sobre tela; MNAA (dep. Paço dos Duques de Bragança, 2017).

d) No Museu de Évora, uma pintura de pequenas dimensões a óleo sobre madeira, proveniente de um convento extinto, do início do século XVIII, representando no centro da composição São Jerónimo envolto parcialmente num tecido carmim, com o livro de caracteres pseudo-epigráficos sobre um pulpito à

esquerda e, no canto superior oposto, uma trombeta da qual sai uma nuvem de fumo, ladeado pelos atributos habituais inerentes aos ideais pós-tridentinos de arrependimento, *memento mori* ou efemeridade da vida (ME 756) [fig. 06].

29. Cf. Ignace VANDEVIVERE e José Alberto Seabra CARVALHO, "O Mestre Delirante de Guimarães", *A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, I.P.M., 1996, pp. 16-39. Tríptico da Lamentação, proveniente da Capela de S. Brás do claustro da igreja de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Virgem do Leite entre S. Bento e S. Jerónimo e S. Miguel e Santa Margarida, provenientes da igreja de S. Miguel do Castelo de Guimarães, Assim, Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra de Carvalho designaram por Mestre Delirante de Guimarães o pintor que executou uma série de pinturas que integram o acervo do Museu de Alberto Sampaio: Tríptico da Lamentação, proveniente da Capela de S. Brás do claustro da igreja de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Virgem do Leite entre S. Bento e S. Jerónimo e S. Miguel e Santa Margarida, provenientes da igreja de S. Miguel do Castelo de Guimarães, a quem atribuíram também a pintura a fresco Degolação de S. João Baptista (destacada da sala do Capítulo do convento de S. Francisco de Guimarães, e que se conserva neste Museu)



Fig. 06. São Jerónimo, século XVIII, escola portuguesa; A. 48 x L. 29,5 cm; óleo sobre tela; Museu de Évora – Museu Nacional de Frei Manuel do Cenáculo (fot. Direcção Regional de Cultura do Alentejo, 2017).

e) Na Ermida de Santo Apolinário, em Urros, Torre de Moncorvo, num dos cinquenta e cinco caixotões hagiográficos da nave, *circa* 1719, já muito mexido, apresenta-se a estilização do velho Doutor com panos cardinalícios vermelhos, a pena na mão redigindo a tradução das Sagradas Escrituras, a caveira, e o crucifixo inerente à precária condição de *homo ephemerus*.

f) No Museu de Lamego, uma gravura de Carolus Orfolini (a partir de um desenho de Antonius Balestra), de proveniência desconhecida, datada da primeira metade do século XVIII (mau estado de conservação) (inv. 929).

g) No distrito de Bragança, destacamos alguns caixotões setecentistas de escolas regionais, para devoção popular, colocados estrategicamente na nave central de lugares sacros. São Jerónimo aparece num dos caixotões, do lado do Evangelho, na Igreja de Santo Antão de Vilarinho de Agrochão, sendo copiado possivelmente por modelo gravado [fig. 07].



Fig. 07. *São Jerónimo*, século XVIII, pintor desconhecido; óleo sobre madeira; Igreja de Santo Antão de Vilarinho de Agrochão, Macedo de Cavaleiros, Bragança. (fot. Comissão de Arte Sacra de Sendim).

h) Coevo deste último, um dos vinte e cinco caixotões da Igreja de Santa Marta de Bornes, Bragança (seguindo o modelo anterior).

i) Igualmente, um dos trinta e cinco caixotões da Igreja de São João Baptista de Ligares, de Bragança [fig. 08].



Fig. 08. *São Jerónimo*, século XVIII, pintor desconhecido; óleo sobre madeira; Igreja de São João Baptista de Ligares, Freixo de Espada à Cinta. (fot. Comissão de Arte Sacra de Sendim).

j) Na colecção de pintura do Palácio Nacional de Queluz, uma tela do século XVIII (PNQ 751) repetindo-se, mais uma vez, no canto superior direito a figuração da campânula de um aerofone da qual irradia uma luz divina.

k) Também no cimo da Serra de Marvão, Portalegre, visitámos uma casa particular onde figura um tondo seiscentista tardio, já muito repintado³⁰ repetindo-se somente a campânula larga [fig. 09].

30. E onde outrora existiu a figuração de uma Santa Cecília com um órgão positivo.



Fig. 09. São Jerónimo, século XVIII, escola portuguesa; fresco; casa particular, Marvão, Portalegre. (fot. Sónia Duarte, 2016).

l) Por fim, no Palácio Nacional da Pena, guarda-se um *São Jerónimo* de pequenas dimensões de ignoto mestre, possivelmente de escola alemã, pintado sobre cobre, obra de finais do século XVII (PNP 1545). Aqui o ancião aparece nimado e ajoelhado, de barba

grisalha, segurando na mão esquerda um crucifixo, apoiando-se nas *Sagradas Escrituras* e envolto em panos carmim contrastando na composição tenebrista.

Este constitui-se, por ora, o *corpus* levantado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos embrionariamente *ver melhor*, a iconografia hieronímica-musical apresenta uma trombeta natural e recta (sem pistões ou válvulas), instrumento virtuoso e de alto volume sonoro, raro e bem pago (comparativamente aos coevos), cuja presença material ou imaterial dignifica o comitente que a possui ou o eremita que a ouve em primeira mão.

Se nos séculos XV e XVI São Jerónimo aparece, na maioria das obras analisadas, como um eremita penitente no deserto: ora de mãos postas em oração, ora em atitude de meditação num sítio ermo, ora lendo na sua cela; nos séculos XVII e XVIII é representado numa atitude quase triunfante – ou nas palavras do historiador francês Paul Monceaux (1859-1941) “consolé, presque triomphant” (Monceaux, 1932:210) – no instante em que o anjo arauto (presente na composição ou subentendido) irrompe de uma nuvem e suporta, ou tange, um instrumento de sopro de alto volume sonoro, a trombeta. Iconologicamente, o som da trombeta convoca todos à reflexão sobre

a caducidade dos bens, das glórias e dos desejos terrenos; convida à contemplação, à meditação, e à vacuidade da vida. O aerofone representado afigura-se ora verdadeiro, ora fantasioso e neste sentido as oficinas citadas leva-nos a supor o uso de várias fontes e modelos usados para a sua representação: a reproduções feitas *de visu* e de memória; a cópia gravada, ora feita por *mimesis* integral ou parcial; imitação devido a uma arqueologia mal entendida, como lhe chama E. Winternitz (Winternitz, 1979), que origina erros de morfologia no instrumentário, ora por *antigrafón* (cópia literal, ausentando a alma criadora do processo, tornando-se num mero exercício académico); a estampas avulsas; rascunhos e papéis originais; modelos e estátuas; ou livros. Estas fontes destinavam-se ao apoio quer do mestre, quer dos aprendizes, quer do comitente, em contexto de liberdade religiosa e, no lado português, de apertada vigilância da Inquisição e da Igreja Contra Reformista que velava pelo *decorum* das imagens catequéticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

IAN/TT, IL – *Inquisição de Lisboa*, Processo de João Dique de Souza, nr. 10.139.

BARTSCH, Adam von – *Le Peintre graveur. Maîtres Allemands*. Leipzig, Nieuwkoop/B. De Graaf, 1970. p. 261.

BLUTEAU, Rafael – *Diccionario castellano y portuguez para facilitar a los curiosos la noticia de la lengua Latina, con el uso del Vocabulario Portuguez, y Latino in Vocabulario Portuguez, & Latino*. Lisboa: Occidental, 1721. Vol. 2.

BLUTEAU, Rafael – *Primicias evangelicas ou sermoens, e panegyricos* [...]. Parte II. Lisboa: officina de Miguel Deslandes, 1685.

BRETÃO, Marta – “São Jerónimo: Estudo técnico-científico e tratamento de conservação e restauro”. *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, 2012, pp. 9-34.

BROWN, Jonathan – *Jusepe de Ribera: Prints and Drawings*. Princeton: Princeton University, 1973.

CARVALHO, Adriano Freitas de – “Nas origens dos Jerónimos na Península Ibérica: do franciscanismo à Ordem de S. Jerónimo: o itinerário de Fr. Vasco de Portugal”. AA. VV., *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, II série, volume I, (1984), pp. 11-131.

DODERER, Gerhard – “A constituição da banda Real na Corte Joanina”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 13 (2003), pp. 7-34.

DUARTE, Sónia – “*Floridos años, tiempos más propicios*: modos de *ver melhor* a iconografia musical na pintura de Bento Coelho da Silveira (ca. 1620 – 1708)”, *Iconografia Musical: Organologia, Construtores e Prática Musical em Diálogo*, eds. Luzia Rocha e Sónia Duarte, Núcleo de Iconografia Musical/CESEM/Universidade NOVA de Lisboa, 2017. ISBN 978-989-99975 (no prelo).

DUARTE, Sónia – O contributo da Iconografia Musical na pintura quatrocentista e quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. 2 Vols. (Dissertação de Mestrado).

GIL, Carma Maria Alves Quejas – *A Pintura de Temática Mariana Do Pintor Bento Coelho da Silveira, na Igreja de São Bartolomeu da Charneca em Lisboa*. Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro. Lisboa, FLUL.

LATINO, Adriana – Instituições, eventos e músicos: uma abordagem à música em Portugal no século XVII. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2001. 2 Vols. (Tese de Doutoramento em Ciências Musicais).

MOURA, Clóvis – *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

- PEREIRA, Bento – *Prosodia in vocabularium trilingue, Latinum, Lusitanicum, & Hispanicum digesta*. Lisboa: Ex officina, & sumptibus Pauli Craesbeeck, 1653.
- PEREIRA, Gabriel – *A colecção de desenhos e pinturas da Bibliotheca d'Évora em 1884*. Lisboa: Officina Typographica, 1903.
- PRAETORIUS, Michael – *Syntagma Musicum*. 3 Vols. Wolfenbuttel, 1619.
- RACKZYNSKI, A. – *Memoria do descobrimentos e achado das sagradas reliquias do antigo santuario de Igreja de S. Roque com a noticia historica da fundação da mesma igreja e santuario e da solemne festa com que a commissão administrativa da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa se propõe celebrar a renovada exposição das mesmas reliquias e a sua restituição ao culto e veneração dos fieis, terminado com o catalogo e relação individual das reliquias e de outros monumentos religiosos e artisticos, novamente restaurados da mesma igreja e santuario*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1843.
- ROWLANDS, Guy – *The Dynastic State and the Army under Louis XIV: Royal Service and Private Interest (1661- 1701)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SEEBASS, T., "Iconography", *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 2001, pp. 54-71.
- SALMEN, Walter – *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*. New York: Pedragon Press, 1983.
- SANTOS, Cândido dos – *Os Jerónimos em Portugal: das origens aos fins do século XVII*. Porto: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1996.
- SANTOS, Cândido dos – *Os Monges de S. Jerónimo em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1984.
- SERRÃO, Vítor – *A Pintura Protobarroca em Portugal (1612-1657). O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992. (Tese de Doutoramento em História da Arte).
- SERRÃO, Vítor – *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- SOBRAL, Luís de Moura – *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*. Catálogo da Exposição. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998.
- SOBRAL, Luís de Moura – *Do Sentido das Imagens*. Lisboa: Ed. Estampa, 1996.
- TARR, Edward H. – "The Trumpet before 1800". HERBERT, Trevor; WALLACE, John (Ed.) – *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 94-102.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa – *Artes e Artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e industrias portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892.
- WINTERNITZ, Emanuel – *Musical Instruments and their symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. London: Yale University Press, 1979.

AGRADECIMENTOS

A autora agradece a cedência de fotografias e o acolhimento nos respectivos espaços: à senhora Directora Isabel Maria Fernandes do Museu Alberto Sampaio e do Paço dos Duques de Bragança; à Direcção Regional de Cultura do Alentejo; à Conservadora-Restauradora Marta Bretão; e, à Comissão de Arte Sacra de Sendim.