



O Órgão Barroco

da Capela da Universidade
de Coimbra

The Baroque Organ

of the Coimbra
University Chapel

Joel Canhão • Marco Daniel Duarte

I
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
UNIVERSITY PRESS

U

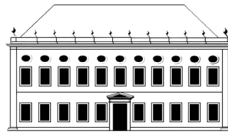
(Página deixada propositadamente em branco)

Joel Canhão e Marco Daniel Duarte

O Órgão
Barroco
da Capela da Universidade
de Coimbra

The Baroque
Organ
of the Coimbra
University Chapel

(Página deixada propositadamente em branco)



D O C U M E N T O S

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensauc@ci.uc.pt

URL: <http://www.imp.uc.pt>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO

António Resende

Imprensa da Universidade de Coimbra

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Delfim Ferreira, ©GCI-IVE, p. 91

Sérgio Brito, p. 92, 93a, 94, 96, 97, 98, 99a, b, c

Joel Canhão, p. 93b, 95, 99d, 100, 101, 102

TRADUÇÃO

Karen Bennett

EXECUÇÃO GRÁFICA

SerSilito • Maia

ISBN

978-989-8074-08-9

ISBN Digital

978-989-26-0376-6

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0376-6>

DEPÓSITO LEGAL

261318/07

SUMÁRIO

JOEL CANHÃO

O Órgão Barroco da Capela da Universidade de Coimbra 7

MARCO DANIEL DUARTE

Materialidade e Imaterialidade na talha do órgão de tubos da Real Capela
de São Miguel da Universidade de Coimbra23

JOEL CANHÃO

The Baroque Organ of the University of Coimbra Chapel.....49

MARCO DANIEL DUARTE

Materiality and Immateriality in the Woodwork of the Pipe Organ
in the Royal Chapel of St Michael, University of Coimbra.....65

DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS89

(Página deixada propositadamente em branco)

Joel Canhão

O ÓRGÃO BARROCO DA CAPELA
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

«L'orgue à tout jouer n'est pas seulement
une chimère, c'est un contre-sens»

Edouard Souberbielle

Do acervo patrimonial de que dispõe a Universidade de Coimbra, instituição mater cujo corpo ilumina o tempo com as luzes do saber, o órgão da veneranda capela de S. Miguel, outrora designada Real Capela, constitui, indubitavelmente, uma das mais valiosas peças do seu espólio artístico. De facto, esse cantor-mor vestido de preciosa caixa que lhe emoldura o poder expressivo das vozes para as erguer às alturas infinitas do rosto de Deus, perfila-se no espaço da organaria portuguesa como uma das suas peças de maior quilate.

Ao debruçarmo-nos sobre matéria tão cara ao nosso espírito, cujo teor o tempo sublinha num convívio superior a três décadas, gostaríamos de focar, particularmente, os traços essenciais do instrumento em si, como segmento e agente de fruição estética, de cultura e de identidade. Nessa perspectiva tentaremos desenhar um retrato capaz de proporcionar ao homem preocupado com valores que transcendem a deambulação doméstica ou ao simples melómano, o contacto com um objecto real ao seu alcance.

Nos documentos que refere sobre o estado de um órgão mais antigo, António de Vasconcelos começa por afirmar que no «*século xvi havia um órgão no coro da capela da Universidade*»¹. Porém, a maioria dos testemunhos que ele próprio apresenta, quer o mais antigo de 1581, quer os restantes do século xvii e princípios de oitocentos, exprime-se no plural: «*reforma dos órgãos*», «*concertar os órgãos da capela*», «*affinar os órgãos*», «*de sorte que os ditos órgãos*», etc.. Não há dúvida que a primeira coisa que pode assaltar o espírito do leitor é a contradição entre a afirmação inicial e as expressões plurais seguintes. Porém, após reflexão sobre referências similares, estamos em crer que, à semelhança do que acontece com o órgão actual que suscita, por vezes, expressões plurais quando se alude a três órgãos no sentido de secções — órgão (ou secção) principal, órgão de eco e órgão positivo — também aquelas deverão ser tomadas na mesma acepção, eliminando assim a suspeição da existência de mais do que um instrumento.

Mas, um ou mais que fossem, a questão que se levantou centrava-se nas despesas com um antigo órgão que, ao longo de cerca de um século, através de intervenções incapazes de lhe restituir a saúde a não ser por breves períodos, conduziu a mesa da fazenda na visitação de 1731, certamente bem informada do tempo propício em curso, à determinação de providenciar a construção de um novo instrumento.

Corriam os primórdios das calendas de 1732. Sob o absolutismo de D. João v, o reino navegava então as marés vivas do ouro e dos diamantes que do Brasil vinham inundar as ocidentais praias da fazenda lusitana. Na mesma ala arquitectónica da capela, erguera-se já a Biblioteca Joanina (1717/1728), essa relíquia da cultura, «a mais bela, a mais ricamente ornada, que jamais visitei», na expressão do Conde Racziński².

¹ Vasconcelos, António de, *Real Capela da Universidade*, Arquivo da U.C., Livraria Minerva, Coimbra, 1990, p. 66.

² Smith, Robert C., *A Talha em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1963, p. 116.

Ali mesmo, *in loco*, se fez estalar o grito de madeiras feridas, mordidas pelo impiedoso ferro e adoçadas pelo artífice, e se ateou o forno para fundir enormes quantidades de chumbo e de estanho. Ali ecoaram, pois, os balbuceios natalícios dos primeiros tubos destinados ao órgão que ao fim de cerca de dezoito meses se dava por acabado, como se deduz da citada fonte, embora hoje se saiba que o seu término viria a ter lugar alguns anos mais tarde.

Situado na parede do lado da Epístola, ao nível do coro, numa moldura de azulejos e de duas amplas janelas cuja luz lhe acentua o relevo da fachada, de acordo com recentes estudos da investigadora Maria do Amparo Carvas Monteiro³, foi concluído em Setembro de 1737, aí permanecendo desde então para louvar a Deus na formosura das suas vozes, sensibilizar o homem ajoelhado aos pés da Virgem e deleitar aqueles que o ouvem vozear em concerto.

Através da referida investigação⁴, fica definitivamente demonstrado que a sua paternidade pertence a Manoel de S. Bento, organeiro português de grande estatura, sem dúvida um dos príncipes da organística lusíada, cujo nome chegou aos nossos dias ligado à construção de outros instrumentos⁵. A pintura da caixa é obra do artista conimbricense Gabriel Ferreira da Cunha e o espantoso trabalho de talha provem de uma equipa que, a partir de Maio de 1732, provavelmente, se entregou ao trabalho chegando a contar com oito elementos, entre os quais um tal entalhador de nome Manoel da Silva⁶. O seu valor em metal sonante, incluídos os 215\$000 reis do douramento e da pintura, ascenderia a 3.346\$000 reis.

³ Monteiro, Maria do Amparo Carvas, «O órgão da capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra», Munda, n.º 47, Coimbra, 2004.

⁴ Monteiro, Maria do Amparo Carvas, *ibidem*.

⁵ Construiu ou restaurou os seguintes órgãos: da Igreja de S. Cruz de Coimbra (1719-1724); da Sé Catedral de Viseu (1721-1722); da Capela da Universidade de Coimbra (1732-1733); da Igreja cisterciense do Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo, Arouca (1739-1743); da Igreja de S.^{ta} Clara-a-Nova, coro baixo, Coimbra, (1746-1749). In Jordan, D. W., *Manoel de S. Bento Gomes de Herrera and the Portuguese Organ*, Organ Yearbook, vol. XXII, 1992, pp. 5-67.

⁶ Jordan, D. W., *Manoel de S. Bento Gomes de Herrera and the Portuguese Organ*, op. cit., p. 23-24.

Das simples manutenções ou restauros efectuados ao longo de uma vida quase tricentenária e numa perspectiva de carácter geral, não há na nossa perspectiva notícias relevantes que valha a pena referir. O único aspecto que se poderia aqui exarar, à guisa de lição, encontraria expressão adequada, certamente em palavras como desamor e negligência a que foi votado algumas vezes, especialmente em meados do século XIX, durante as grandes obras a que foi submetida a capela. Logo a seguir, em 1860, o desastrosos restauro entregue a *organeiros curiosos*, amputou-o de vários elementos, *inutilizando registos com o desaparecimento de tubos e até um pequeno órgão suplementar de tubagem de cobre*, situado na *casa dos foles e que respondia ao registo do eco*. Em 1870 foi solicitada ao reitor autorização para *um concerto (sic) radical em muitos registos que não funcionam e outros que só funcionam com grande dificuldade*. Porém, em 1908, António de Vasconcelos acrescenta que *o magnífico instrumento, bem digno de outra sorte, ainda se encontrava no mesmo estado*. Como a notícia a propósito do restauro de 1939 informa da sua inoperância nos 50 anos transactos⁷ e desconhecendo-se outras intervenções, é lícito concluir que teria passado, talvez, o longo período desde 1860 votado ao abandono referido.

Dos dois restauros efectuados no século XX, o primeiro esteve a cargo da firma lisbonense de João Sampaio & Filho. No âmbito desta intervenção, o que dela ressalta é a dotação de um ventilador eléctrico que substituiu o trabalho manual dos foleiros. Reportando-se ao restauro da mecânica, sem tocar na canaria, E.Souberbielle evoca, a propósito, o trabalho executado pela mesma empresa no órgão de S. Vicente de Fora, no qual revelou *prudência respeitosa*. A primeira prova pública do instrumento teve lugar a 28.07.1939, num recital executado por Mário de Sousa Santos⁸, organista da Igreja do Corpo Santo de Lisboa, depois professor de Canto Coral do Liceu de D. João III em Coimbra e de Piano e Composição no Conservatório de Música da mesma cidade.

⁷ Diário de Coimbra, 1939-07-30.

⁸ *Diário de Coimbra*, 1939-07-30. Executou Bach, Schumann, Massenet e Haendel. Quando o conhecemos, tocava na Igreja de S.^{ta} Cruz.

Foi nesta intervenção que os registos classificados *ab initio* em palmos, como era tradicional, foram alterados e passaram a ser traduzidos em pés⁹, o que significa que ao actual Aberto de 16' (dezassexes pés) correspondia a designação de 24 (vinte e quatro palmos); ao actual Aberto de 8' (oito pés), um registo de 12 (doze palmos); ao Pífano de 4' (quatro pés) um de 6 (seis palmos), etc., embora se possa admitir que alguns se mantiveram na traça original. Mas, como observa Jordan, *torna-se difícil ou mesmo impossível determinar com rigor a nomenclatura de origem, antes desta intervenção*¹⁰.

O segundo e último restauro importante, datado de 1972/73, foi executado pela conhecida firma holandesa Flentrop, a expensas da Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do Programa de Restauro de Órgãos Portugueses. Desmontado o instrumento, seguiu para a Holanda onde foram recuperados os segmentos de maior desgaste, quer na mecânica quer na canaria. Esta intervenção foi fiel à traça de origem, podendo-se afirmar que lhe restituiu as possibilidades inerentes à sua construção, se exceptuarmos a referida omissão dos jogos de bronze, próprios da parte de eco, subtraídos em 1860. Reposto no seu lugar logo no ano seguinte, a apresentação foi um sucesso que hoje recordamos ainda com o mais vivo agrado, porque a ela assistimos no dia 8 de Maio de 1973, num concerto de Klaas Bolt, compatriota da firma¹¹.

Depois desta intervenção contabilizam-se algumas afinações, já que a sua utilização em concertos o exige em cada temporada, nas quais tem figurado, até há pouco, como único órgão da cidade capaz de responder a esse quesito¹². Uma que outra limpeza ou solução para libertar os tubos da

⁹ A designação de cada jogo é referida em *pés* ou em *palmos*. O pé equivale a cerca de 0,33 cms. e o palmo a 0,22 cms.. Quando se refere um *jogo de 8'* (oito pés) ou *jogo de 12* (doze palmos), significa que o maior tubo desse jogo atinge o comprimento de $8 \times 0,33$ cms = 2,64 mts, o que equivale em palmos a $12 \times 0,22$ cms. = 2,64 mts.

¹⁰ Jordan, D. W., *Órgãos Portugueses: A Documentation and Historical and Technical Study of Selected Portuguese Organs*, University of New England, Austrália, 1979, p. 246.

¹¹ Diário de Coimbra, 1973.05.08. O programa incluiu obras de Bach e de Scarlatti.

¹² No momento em que se prepara a 2ª edição da presente monografia, felizmente que outros órgãos da cidade se encontram já restaurados ou em vias disso: o órgão da Sé Nova, apesar da problemática que concerne o emprego das misturas, o órgão da Santa Casa da Misericórdia, único que dispõe de pedaleira, e o interessante órgão do Seminário Maior, já inaugurado. Com enorme expectativa se aguarda a conclusão do restauro do órgão da Igreja de S.^{ta} Cruz, de todos o mais dotado em número de vozes que Coimbra alberga.

caliça do tecto, pequenos ajustes mecânicos e reparação de alguns tubos, têm sido os pontos mais urgentes da sua manutenção. Mas sabe-se que a breve trecho exigirá cuidados mais fundos como sejam questões ligadas ao importantíssimo sistema de ar, da fonte aos tubos, assim como o restauro de jogos que o reclamem, no qual se inclui desde já o jogo de *surdina* do terceiro órgão. A erosão e o inevitável desgaste do tempo, exigem uma redobrada atenção no sentido de se manter viva e funcional uma peça cujo valor não é quantificável e que urge preservar como tudo o que é património do espaço cultural que ocupamos entre as nações.

Enquanto instrumento, a sua grande particularidade reside no facto de condensar num só manual de 54 teclas, do Dó1 ao fá5, um comando que normalmente, se distribuiria por três teclados. *Eis uma forma altamente imaginativa de resolver problemas de espaço*¹³, como diria M. Valença, *mas que impõe limitações ao organista*.

Na opinião do mesmo autor, *a técnica de juntar num só manual três secções diferentes, embora engenhosa, pôs o problema de fornecimento do ar a todos os registos na devida pressão. Para rodear essa dificuldade o construtor dotou o órgão dum sistema de reduções, feito por meio de grandes válvulas manobradas por pedais. Por meio desse processo o fornecimento de ar é limitado às secções escolhidas pelo executante. Torna-se evidente que o construtor lutou com falta de espaço para montar toda a canaria com seus mecanismos*¹⁴.

De facto, a fábrica deste instrumento de tracção mecânica, detem a complexa anatomia de um órgão composto por três secções, por sua vez subdivididas em sete áreas: o primeiro órgão ou principal, dotado de *fundos, misturas e palhetas*; o segundo, *com fundos e uma mistura*; e o terceiro, igualmente dotado das duas famílias anteriores a que se junta uma interessante *palheta* denominada *surdina*, já acima referida.

¹³ Valença, Manuel, *A Arte Organística em Portugal (c.1326-1750)*, Braga, p. 266.

¹⁴ Valença, Manuel, *ibidem*.

A estas sete secções correspondem sete pedais de chamada para o pé direito e, simetricamente, sete de anulação para o pé esquerdo, cuja distribuição não progride por ordem numérica. Assim, os três pedais do primeiro órgão ocupam as extremidades esquerda e direita, seguindo-se os dois pedais do terceiro e depois, na extremidade interna da divisória *Abrir/Fechar*, os do segundo. Como se verifica um grande contraste de volume entre o órgão principal e o segundo, um dos procedimentos de bom efeito a explorar, pode passar justamente pelo acoplamento dos dois órgãos, fechando ou abrindo uma ou mais secções do primeiro. Na prática, apenas com os pedais, esta fusão permite passar da maior à menor intensidade de volume sonoro do instrumento.

Aos pés do organista, do lado direito sob os registos, situam-se ainda dois pequenos pedais/teclas ou tambor, utilizáveis para efeitos especiais de carácter percussivo ou de baixo sustentado.

Construído na linha genealógica do *órgão ibérico*, particularmente desenvolvida na Península, do século XVI ao XIX, dispõe apenas de um manual, como foi referido, designado *manual partido*, por quebrar, de facto, a sequência tímbrica da maioria dos jogos, possibilitando contrastar sonoridades diferentes nos graves até ao dó central e, da região média ao agudo, desde o dó#3 ao fá5. A título de exemplo, isto significa que é possível executar na mão esquerda uma parte de fagote, desde que não ultrapasse o dó central, acompanhada na parte aguda da mão direita, por jogos de fundo ou vice-versa, contrastar registos de fundo na mão esquerda com registos de palheta ou de mistura na mão direita. É justamente este processo mecânico que o autor teria confiado a outros manuais, mas que sabiamente conciliou apenas num teclado.

Ao contrário de um número significativo de órgãos cujo teclado inicia a região grave a partir de uma *oitava curta*¹⁵ — podem citar-se o órgão de S.^{ta} Cruz, os dois de S.^{ta} Clara e o do Seminário Maior, todos na mesma cidade — o da Universidade dispõe de uma oitava completa.

¹⁵ Oitava curta: sistema de construção mais económico e menos espaçoso que reduz o número de teclas de 12 para 8.

O espectro tímbrico é assegurado por um total de 41 registos accionados em profundidade: 22 à esquerda e 19 à direita. Exceptuando os quatro registos completos do IIº órgão, todos os outros, pertencentes ao Iº e IIIº órgãos, são meio registos, permitindo, pois, contrastar os timbres da região grave com os timbres da região aguda, como referimos. Assinale-se ainda que no órgão principal há cinco registos que acabam por funcionar como registos inteiros, já que a continuidade de altura e de timbre é assegurada em toda a extensão do teclado:

Aberto de 16'

Aberto de 8'

8ª Real

Cheio

Címbala

À excepção da trompa real, interna e de som arredondado, os restantes tubos de palheta perfilam-se em forma de leque horizontal no exterior da fachada, num desenho estético de grande efeito, tal como a sonoridade que projectam quando devidamente doseada¹⁶. Família dotada de certa aspereza sonora propícia à evocação de cenas belicistas peninsulares, deu origem à expressão *em chamada*, inspirando *batalhas*¹⁷ e, com outros factores, conquistando a citada designação que o particulariza com o nome de *órgão ibérico*, para o distinguir dos seus congéneros europeus.

Uma observação atenta da fachada leva-nos a concluir a existência de duas áreas distintas: uma constituída por tubos — *o instrumento* — e outra formando uma enorme moldura circundante, requintadamente esculpida e pintada — *a caixa*.

¹⁶ A posição do órgão não será, talvez, a mais propícia a uma boa propagação sonora das ondas acústicas, logo reflectidas na parede frontal à fachada, pelo que defendemos com M. Valença, um emprego parcimonioso das registações.

¹⁷ Batalha – tipo de peça para órgão, praticada no século XVII em Portugal e Espanha, na qual se pretendia evocar cenas de guerra, aproveitando os recursos técnicos do instrumento. Ou, noutro sentido, alegoria sonora para sugerir a luta entre Deus e o Diabo.

Detendo-nos na parte exterior do instrumento, verificamos que os tubos divergem uns dos outros quanto à posição, forma e tamanho: uns posicionam-se verticalmente em várias torres distribuídas lateralmente a partir de uma torre central com o escudo português pintado no tubo médio; outros alinham-se horizontalmente recortando a caixa com uma espécie de cintura envolvente. Aqueles, são cilíndricos e labiais, flautados, como sentinelas aprumadas, exibindo o ouro dos lábios em torno da boca; estes são cónicos, de palheta, alargando progressivamente até ao pavilhão dourado. Parte dos *fundos* e das *palhetas* somando 184 tubos — 45 verticais e 139 horizontais — não é senão uma pequena amostra do que permanece escondido no interior e que, em termos numéricos atinge 2114 tubos que assumem outras formas e outros materiais. Enquanto o estanho se considera o metal nobre das fachadas, no interior outros metais mais modestos e menos dispendiosos completam o elenco, como ligas de estanho e de chumbo, alumínio, cobre e até zinco. Porém, nem só de metal vive o órgão — seria caso para dizer — já que algumas madeiras como o bordo, o castanho, o carvalho, o abeto, o mogno, a nogueira e outras, ocupam nele um papel importante, sobretudo na construção de tubos graves dos jogos de embocadura. Aqui não há tubos de madeira à vista. Os que integram a canaria encontram-se enclausurados no interior. É possível observá-los nalguns órgãos, como no caso do órgão do coro baixo da igreja de S.^{ta} Clara-a-Nova, em Coimbra, onde, de forma privilegiada e excepcional, se exibem ao centro da fachada. Uma raridade, suponho!

A carência de um pedal de expressão não permite jogar com o recurso da nuance de intensidade no interior do mesmo jogo. Digamos que os contrastes se processam na linha dinâmica do *subito*. Mas a possibilidade de oposições, não só dinâmicas como tímbricas, também já referido, com o emprego alternado das várias secções dos três órgãos, pode resultar de grande efeito expressivo e emocional, criando um discurso sonoro do maior interesse. A sonoridade do II^o órgão, sobretudo, garante da voz mais longínqua do instrumento, atinge um clima de grande poesia, lírica e mística, que supera as vozes do III^o, mais terrenas, mais encorpadas e menos redondas,

particularmente no meio registo direito. De uma forma geral, repetimos, *a melhor sonoridade* — como argutamente observou M. Valença — *é obtida pelo uso de pequenos conjuntos em cada secção dialogando entre si*¹⁸, embora saibamos que o gosto pessoal tem aqui uma palavra a dizer.

O maior problema e, talvez único, que se levanta ao executante é a questão do trabalho com os pedais. Ou se defende com o seu emprego parcimonioso ou recorre a um ou dois auxiliares para gerir as registações que pretende utilizar. Mesmo o seu afundamento incompleto constitui um risco porque, não permitindo o circuito de ar à pressão necessária na secção respectiva, traduz-se em desafinação. Convém pois ter em conta esta questão ao estudar o instrumento.

Se, antes de se produzir em concerto, dispuser de tempo suficiente para se consagrar um pouco à prática da deslocação dos pés e à memorização das várias secções, poderá começar pelo simples apoio simultâneo nos dois pedais de cada extremidade à esquerda e à direita. Encontrará sobre os mesmos a indicação de *Fechar e Abrir*.

O afundamento do pedal direito extremo abrirá os *fundos* do *órgão principal* e o movimento contrário à esquerda anulará o mesmo efeito. Faça-se a experiência com alguns registos à esquerda e à direita da mesma família. A divisão por órgãos também se encontra assinalada junto aos puxadores. Do lado esquerdo, numa leitura descendente, encontram-se os registos do primeiro, do segundo e do terceiro órgãos; do lado direito apenas os registos do primeiro e do terceiro, visto que o segundo é constituído por jogos completos cujos puxadores o construtor colocou à esquerda.

Abra-se depois uma ou duas misturas de um lado e do outro apoiando o pé esquerdo e o direito no pedal interior seguinte. É o pedal das *misturas*. Com estes dois pedais abertos, o órgão principal responderá com as duas famílias de *fundos e misturas*. Pode-se observar já, como é possível alternar

¹⁸ Valença, Manuel, op. cit., p. 266.

estas duas cores mas, se se atravessar o pé simultaneamente nos dois pedais, com um outro órgão previamente acoplado, o efeito poderá ser ainda mais inesperado.

Anulem-se agora *fundos* e *misturas* e, preparando um registo de *palbeta* à direita ou à esquerda — há várias opções — avance-se ligeiramente os pés ao encontro do pedal situado um pouco acima entre os dois anteriores, como se pretendêssemos pisar a tecla preta de uma *pedaleira*. Trata-se do pedal correspondente à secção das *palbetas* do órgão principal. E teremos assim trabalhado com os pedais das três secções do primeiro órgão.

Para os outros dois órgãos é óbvio que podemos realizar idênticas experiências e aquelas que a imaginação e o instrumento permitam.

Porém, há organistas que, perante as dificuldades que a questão do emprego dos pedais pode acarretar e, sobretudo, pela escassez de tempo para adquirir o à-vontade necessário, preferem outras soluções, entre as quais o recurso a um ou dois auxiliares para gerir a registação. De alguns anos a esta parte são cada vez em maior número os que adoptam esta opção, procedimento mais seguro embora, impensável, talvez, em tempos recuados nos quais o executante solitário geria toda a registação sem qualquer intromissão estranha. Mas, para expressões atribuladas de grandes organistas, titulares de famosos instrumentos de vários teclados, de mãos na cabeça à volta deste órgão, balbuciando, como testemunhei, temores do tipo *oh! qu'il est fou!*, todas as soluções dignas são aceitáveis.

Juntando-se ao coro de artistas, de estudiosos e de melómanos que tantas vezes têm evocado a qualidade sonora deste cantor de louvar a Deus, também esta memória não pode deixar de fazer uma curta referência ao assunto, sob pena de omitir uma das suas mais raras virtudes. De facto, na linha de uma estética que pretenda focar o objecto ideal, a plasticidade do som e o que dele se pode fruir em termos de inefável, é a virtude mais alta a apreciar em qualquer instrumento nas sábias mãos do executante. Dir-se-ia a sua alma específica, única.

No caso vertente, o estudo que E. Souberbielle realizou quando da sua visita a este magnífico instrumento, não deixa dúvidas quanto à fruição desse fenómeno que exprime nos seguintes termos: *La première chose qui nous ait frappé dans l'orgue de l'Université de Coimbra est l'intensité des fonds, exceptionnelle, croyons-nous, même dans l'orgue ibérique*. Excepcional é o adjectivo que emprega — note-se.

Baseado em medições comparadas com outros dois órgãos — um Gabler de Weingarten (factura alemã) e um Clicquot da Catedral de Poitiers (factura francesa), adianta duas causas para justificar a intensidade expressiva a que se refere: a pressão elevada (103 mm) e o facto dos tubos de 8' e de 16' serem abertos, com um aumento significativo do corpo na região grave.

Associando uma tal concepção à ausência de *pedaleira* (a pedaleira em Portugal é tardia), parece poder depreender-se destes factores uma compensação à profundidade sonora que ela introduziria. As suas reflexões derivam depois para questões ligadas à *proporção*, área transcendente em torno do *número de oiro* ou *divina proporção*, do maior interesse nos estudos estéticos relativos ao homem, às artes e à natureza, mas que ultrapassa este escrito generalista.

No panorama do século de oiro da organaria portuguesa que atingiu na época de oitocentos a sua mais alta expressão, não resta dúvida que este instrumento parece traduzir, no âmbito da referida sonoridade, uma proporção e harmonia que o guindam a um lugar de relevo, senão mesmo de excepção, na comunidade organística da pátria de Camões. Perante o veludo untuoso que se projecta no espaço, à medida que a escala sonora se afunda num jogo de 16', como na generalidade dos flautados — observem-se as duas flautas do primeiro órgão — quem o escuta percebe uma sonoridade invulgar que pende para transcender os mecanismos ocultos onde nasce, para atingir o ponto nevrálgico da secção dourada, lugar ideal onde o equilíbrio mora. *No espaço disponível não era possível colocar jóia mais preciosa, feita com engenho e audácia* — diz a sábia leitura de M. Valença¹⁹.

¹⁹ Valença, Manuel, *A Arte Organística em Portugal depois de 1750*, Braga, 1995, p. 201.

Numa linha estética fortemente enraizada em Roma e que, involuntariamente, evoca o nome de Bernini, entre outros, o espectáculo e a exuberância traçam duas coordenadas essenciais do movimento barroco, onde se insere o joanino e em cuja estilística se filia a caixa do órgão da Universidade.

Para além de outros factores como a difusão de gravuras e de livros ilustrados, a chegada de artistas estrangeiros à magnificente corte de D. João v, constitui uma importante componente que introduziria no léxico ornamental um novo vocabulário que punha em causa os cânones do anterior barroco lusitano. As caixas dos órgãos portugueses testemunham essa mudança de linguagem e documentam uma das temáticas mais caras à escultura em talha dessa época, com maior incidência no norte, é certo, mas disseminada também por todo o território. ... *Os órgãos* — afirma R. Smith — *simbolizam ao mais alto grau a pompa e grandeza do barroco*²⁰.

Qualquer que seja o ângulo de observação desta requintada e fulgurante epiderme que veste o corpo do instrumento, o que avulta é a percepção de uma elegância e harmonia perfeitamente combinadas. Do equilíbrio geral que a forma atinge, aos episódios estilísticos e diversificados que a povoam e a embelezam, tudo se resume a um conjunto artístico do mais alto nível. A um conteúdo rico — o instrumento — corresponde um vestuário do mais fino gosto — a caixa!

A forma, a luxúria ornamental expressa numa talha esculpida por goivas de mestres e que anima toda a peça de uma vitalidade em perpétuo movimento, revestem-na também de uma força que não se confina apenas ao, já de si, ilimitado campo da arte, mas que o extravasa como mensagem, no contexto apelativo de toda uma filosofia religiosa dirigida ao homem e que a envolveria do espaço reflecte e aprofunda.

Da sumptuosa mísula onde não ocorrem espaços mortos, lavrada por uma profusão de ornatos de inspiração naturalista e animada por desenhos

²⁰ Smith, Robert C., *op. cit.*, p. 167.

que a contrapontam e transformam numa espantosa polifonia visual, escalando o olhar até ao remate da coroa joanina, concepção gémea do que se pode observar na biblioteca da *Real Livraria*, tudo se reduz como que a um sopro de beleza que confere ao conjunto um estatuto de quase imponderabilidade.

Descendo do alto pelos flancos, fazendo honras ao escudo, deparam-se dois anjos, à esquerda e à direita, empunhando trombetas — o instrumento de apoteoses e de encenações apocalípticas — sobrepujando o concheado central de onde irradiam os cortinados fingidos ou cortinas de fraldas tormentadas. Um finíssimo trabalho de talha a simular tecido! Eis o fingimento da realidade, o espectáculo, o teatro, que o barroco assume.

Três anjos nus, de um lado e de outro, executantes de sopros, descem ao nível onde os cortinados cedem o lugar aos tubos da fachada, cuja plúmbea cor contrasta com o grito do charão vermelho e dos dourados.

A balaustrada, de curvilíneo suave na qual a grande tónica de ouro é explosão de luz, ostenta uma decoração de autêntico jardim quase impenetrável, onde abundam profusos motivos de concheados, de volutas, de folhagens e demais ornatos, numa apoteose de formas e de ritmos.

Em todo este rutilante corpo e à guisa de pequenas tatuagens, denunciando passos do homem na gesta de atingir novos mundos, desenham-se, aqui e ali, alusões a paragens longínquas, geograficamente bem caracterizadas e facilmente identificáveis, como é o caso do chinês de bigode ralo e afilado, sobrepujando na mão esquerda uma ave que talvez traduza o sonho de voar mais alto. Têm sido designadas por *chinoiseries* mas nem todas parecem configurar idêntica temática de traço orientalista. Basta observar duas ou três, aqui documentadas, como o executante da trompa romana (*cornu*) ou *buccina*, ou o corcunda, ou ainda o curioso desenho de um casal cuja expressão gestual masculina traduz, aparentemente, uma carga afectiva. A não ser que o autor da expressão *chinesices* tenha pretendido referir apenas os motivos do mundo de Confúcio!

Composição dos registos

21

Órgão I

Mão esquerda	Mão direita
Dozena	8ª a 12ª
Quinzena	12ª e 15
19ª e 22ª	15 e 19ª
Cheio (IV)	Cheio (IV)
Címbala (IV)	Címbala (IV)
Recímbala (III)	Corneta (VII)
Nazardo (IV)	Pífaro (4')
8ª Tapada (4')	8ª Real
8ª Real (4')	Flauta doce (8')
Violão (8')	Flauta Travessa (8')
Trompa Real (8')	Trompa Maior (16')
Aberto (8')	Aberto 8'
Trompa de Batalha (4')	Clarim (8')
Aberto 16'	Aberto 16'
Fagote (8')	Oboé (8')

Órgão II

Flauta de Madeira (8')
Bordão (8')
8ª Tapada (4')
15ª e 22ª

Órgão III

Pequeno Bordão (C-b:2'; c-c':4')	Surdina
Bordão (8')	Cheio (III)
Quinzena (4')	Aberto (8')
	Flauta de Ponta (4')

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

22

- Alcântara, Manuela, *A propósito de órgãos de tubos*. Catálogo da Exposição, Museu Alberto Sampaio, Guimarães, 1995.
- Borges, Nelson C., *Coimbra e Região*, ed. Presença, 1ªed., Lisboa, 1987.
- Jordan, D. W., *Órgãos Portugueses: A Documentation and Historical and Technical Study of Selected Portuguese Organs*, University of New England, Austrália, 1979.
- Jordan, D. W., *Manoel de S.Bento Gomes de Herrera and the Portuguese Organ*, Organ Yearbook, vol. XXI, 1992.
- Pereira, José F., direcção do *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Ed. Presença, Lisboa, 1989.
- Smith, Robert., *A Talba em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1963.
- Souberbielle, E., *Visite à l'orgue de la chapelle de l'Université de Coimbra*, Arquivo do Centro Cultural Português, vol. I, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1969.
- Valença, Manuel, *A Arte Organística em Portugal (c. 1326-1750)*, Ed. Franciscana, Braga, 1990.
- Valença, Manuel, *A Arte Organística em Portugal - depois de 1750*, Ed. Franciscana, Braga, 1995.
- Vasconcelos, António de, *Real Capela da Universidade*, (Alguns apontamentos e notas para a sua história), Arquivo da Universidade de Coimbra, Livraria Minerva, 1990.

Marco Daniel Duarte

MATERIALIDADE E IMATERIALIDADE
NA TALHA DO ÓRGÃO DE TUBOS DA REAL CAPELA
DE SÃO MIGUEL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

«Ut in nomine Jesu omne genu flectatur cælestium,
terrestrium et inferorum, et omnis lingua confiteatur,
quia Dominus Jesus Christus in gloria est Dei Patris.»

Epistula ad Philippenses 2, 10-11

Em 1720, escrevia-se, num antecessor directo dos dicionários modernos, que o órgão era «o mais perfeyto instrumento da musica artificialmente organica»¹. O autor das palavras, inspirando-se, obviamente, noutras fontes relacionadas com a ciência dicionarista, repetia ideias que vinham já da Antiguidade, mas que, certamente pensando nos instrumentos musicais que havia escutado, encontrava justas para definir o «instrumento musico de cantoria, composto de muytos registos, ou canos de diferente grandeza, de estanho, chumbo, ou pao, os quais animados com o vento dos folles, distribuindo com artificioso methodo, formão harmonicas modulações, soando hora frutados, & hora cheyo»². Pelo empenho em oferecer à

¹ «Organista», em *Vocabulario Portuguez, e Latino* [...], Coimbra, Collegio das Artes, 1720, p. 114 do tomo vi.

² «Órgão», em *Vocabulario Portuguez, e Latino*..., p. 115.

comunidade uma obra composta pelas significações dos vocábulos nela apostos, podemos tomar as suas palavras como efectivamente definidoras do que, na época, era o sentir da sociedade e, assim, acreditar que o instrumento de teclado que, através de um sistema de foles, tem a capacidade de emitir sons musicais difundidos pelos tubos que também o compõem era tido, em comparação com os diversos instrumentos musicais, como o mais importante, que apenas o valor da voz humana suplantaria, já que esta resultava, não da criação artificial («os instrumentos artificiaes são invenções humanas, procedidas da arte»³), mas da obra da criação divina («os instrumentos naturaes são órgãos, ou partes do corpo, que concorrem à formação da voz»⁴). Colhendo, neste escrito, espelho do entendimento, na época, da arte musical, não faz admirar que o órgão tenha, por conseguinte, alcançado um destaque de tal sorte que ganhe, inclusive, um espaço físico de avultadas dimensões adentro dos templos sagrados.

Os testemunhos documentais que a historiografia conhece situam cronologicamente o órgão barroco da Universidade de Coimbra em datas muito próximas daquelas palavras, pelo que se poderá admitir que a ideia que presidiu à sua construção esteja imbuída deste sentir: o órgão de tubos é «o mais perfeyto instrumento de musica artificialmente organica». Parece-nos que o autor da expressão, um clérigo do século XVIII⁵, ainda que a colha, na verdade, na tradição mais antiga relacionada com a palavra terá querido demonstrar que, não obstante ser feito pelo homem e, por isso, limitado, quando ao serviço do louvor do Deus digno de toda a honra, de toda a glória e de todo o louvor⁶, é, ainda que artificialmente, o «mais perfeyto» de entre os instrumentos de música. Perceber o instrumento que a tradição musical, a que não é alheio o sentir da Igreja, apelidou de «o rei

³ «Musica organica», em *Vocabulario Portuguez, e Latino...*, tomo VI, p. 114.

⁴ «Musica organica», em *Vocabulario Portuguez, e Latino...*, tomo VI, p. 114.

⁵ Raphael Bluteau, reconhecido como exímio orador sagrado, estudioso, entre outras, da língua portuguesa, viveu entre 1638 e 1734.

⁶ Confronte-se o *Apocalipse* de São João no capítulo 4, versículo 11: «digno és, Senhor e nosso Deus, de receber a glória, a honra e a força».

dos instrumentos»⁷ e de «o instrumento oficial da Igreja» é, antes de qualquer outro entendimento, percebê-lo no contexto para o qual ele foi criado, isto é, para a liturgia cerimonial, seja ela a de um mosteiro de clausura, seja a de uma sé ou de uma igreja paroquial ou, neste caso, a da liturgia de uma capela real, a Real Capela de São Miguel da Universidade de Coimbra⁸. Para alcançar este objectivo do serviço cerimonial concorria, obviamente, a capacidade sonora do instrumento; porém, numa época especialmente voltada para a imagem⁹, percebe-se que essa componente, ainda que de superior importância, não actuava sozinha, mas antes em umbilical ligação ao empenho colocado na arte visual que se constituía derme daquele instrumento.

Com efeito, o conhecimento que a historiografia formou do século XVIII permite ter certeza de que concorria para a superlativa importância do órgão enquanto instrumento do sagrado, não só a sua sonoridade, produzida no instante cerimonial pelo músico organista, como também o que resultou do trabalho de muitos outros artífices que lavraram as talhas de revestimento da tubagem e dos outros mecanismos que são accionados naqueles momentos cerimoniais. Como noutras latitudes europeias, também em Portugal os cuidados na ornamentação das caixas dos órgãos se iniciam antes do período barroco. Porém, é nesta época que elas atingem uma espectacularidade que transforma o órgão numa caixa sempre falante ou, com mais propriedade,

⁷ Terá ainda pertinência recordar um outro argumento. O órgão com a possibilidade enorme de sons «imita» vários outros instrumentos. Esta, mais que variedade, verdadeira universalidade de sons permite-lhe aquele estatuto de destaque entre os outros.

⁸ Sobre a música na capela da Universidade, veja-se o que escreve António de Vasconcelos quando se refere aos Actos de Culto naquele templo, na sua importante obra *Real Capela da Universidade (alguns apontamentos e notas para a sua história)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1908 [reeditada com o mesmo título por Manuel Augusto Rodrigues, Arquivo da Universidade de Coimbra – Livraria Minerva, 1990], p. 149-164, e Maria do Amparo Carvas Monteiro, *Da Música na Universidade de Coimbra (1537-2002)*, dissertação de doutoramento em Letras, na área das Ciências Musicais, especialidade de Ciências Musicais Históricas, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002, 2 vol., p. 143-315 do volume I.

⁹ Entre outros, veja-se José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1986.

numa caixa sempre cantante de uma música para os olhos¹⁰. O esquema de composição da caixa de madeira que esconde o instrumento musical aparece já formado desde os princípios da época em que o órgão surge como máquina indispensável ao clima sacro dos séculos modernos, transformando o órgão num dispositivo cuja presença confere ao espaço múltiplas formas de este ser sentido: enquanto espaço visual e enquanto espaço auditivo. Muito mais esta característica se acentua quando falamos do tempo barroco, cujas marcas que chegaram ao século XXI deixam perceber ter sido, do ponto de vista da ideia cerimonial, uma festa em «continuum»¹¹. A caixa dos órgãos de um modo geral e a do órgão barroco em particular, tal como acontece com outras estruturas artísticas, apropria a maneira de, depois de o cerimonial litúrgico terminar, permanecer em acção através das formas que exhibe. O órgão da capela da Universidade de Coimbra não é excepção, pelo que a sua caixa será um sinal dessa perpetuação festiva que, em todos os instantes, pereniza a dimensão da festa litúrgica barroca¹².

Na verdade, se a percepção mais global de um instrumento musical se sentirá quando esse instrumento está operando, no caso do órgão, após o

¹⁰ Nelson Correia Borges concretiza este pensamento, afirmando tratar-se de «verdadeira sinfonia barroca também dirigida aos olhos»; veja-se «Do Barroco ao Rococó», volume 9 de *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 57.

¹¹ São vários os autores que têm estudado esta componente da festa no período barroco. Por todos, veja-se Jean-Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Éditions Universitaires, 1977. Para o caso português, leia-se Rui Bebiano, *D. João V: poder e espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante, 1987. Deste último autor, deve ainda consultar-se o verbete «Festa» no *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, coord. Paulo Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 189-190. Por referenciar aspectos litúrgico-musicais, veja-se também, de Joaquim Jaime B. Ferreira Alves, *A festa barroca no Porto ao serviço da família real na segunda metade do século XVIII: subsídios para o seu estudo*, Porto, Revista da Faculdade de Letras, 1988, p. 9-67, e *A festa da vida, a festa da morte e a festa da glória: três exemplos em 1793*, [Arouca], Revista Poligrafia, 1993, p. 103-142.

¹² Veja-se, sobre os aspectos relacionados com a música do cerimonial barroco, de Rui Vieira Nery, *Para a História do Barroco Musical Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, e, de José Augusto Alegria, «A música em Portugal na Época de D. João V», em *O Triunfo do Barroco*, catálogo, Lisboa, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1993, p. 55-63. Sobre o órgão enquanto instrumento em contexto litúrgico, leia-se, de Gerhard Doderer, «A função do órgão na liturgia portuguesa do século XVII», em *Boletim da APEM*, 58, Lisboa, 1988, p. 48-53.

emudecimento que acontece terminada a função musical, ele continua um discurso proferido, em todos os momentos, através da sua linguagem plástica materializada nas abundantes linhas que lhe dão forma. Os responsáveis por esse trabalho foram os diferentes artífices, desde marceneiros a carpinteiros, desde entalhadores a pintores, que laboraram no órgão dias a fio, talhando a madeira, montando-a, dourando-a e pintando-a em ordem à armação da imagem total de uma máquina não apenas sonora, mas, insistimos, também visual. A documentação que se conserva nos arquivos que possibilitam construir a história do passado permite-nos conhecer os nomes dos obreiros que fizeram do lenho inicial a obra línea de onde saem estas ideias musicais em permanência que são hoje eloquente testemunho sobre o entendimento da música, da liturgia e da arte dos dias da centúria de Setecentos¹³. Os documentos conservam a memória dos seus nomes e permitem saber que, «sob a direcção do mestre arquitecto e entalhador de Coimbra, Gaspar Ferreira»¹⁴, vários artífices operavam em ordem à construção daquele grande engenho de formas: Joseph Gomes, Salvador Gomes, Diogo António são alguns dos responsáveis pelos trabalhos líneos. A estes nomes deve ainda juntar-se um outro, já conhecido pelos historiadores há mais tempo: o importante efeito produzido pelo revestimento polícromo que envolve as formas da responsabilidade dos artífices ligados ao trabalho da madeira foi da responsabilidade de Gabriel Ferreira da Cunha, «mestre

¹³ Os nomes dos artífices do órgão da capela da Universidade foram dados a conhecer por Maria do Amparo Carvas Monteiro, a partir da investigação que operou em ordem à sua dissertação de doutoramento *Da Música na Universidade de Coimbra (1537-2002)*, supracitada. Depois do trabalho desta autora, viu-se enriquecido o conhecimento sobre os nomes que desde há muito a historiografia (desde logo autores como Prudêncio Quintino Garcia, António de Vasconcelos e Robert C. Smith) associava ao órgão da capela. Para aqui nos referirmos a estes artífices, socorremo-nos da sua investigação, condensada, no que respeita ao órgão da capela de São Miguel, no artigo «O órgão da capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra. Identificação do organeiro e de outros artífices e datação do instrumento», em *Munda*, Coimbra, n.º 47, Maio de 2004, p. 3-18. Para uma visão de conjunto sobre a qualidade das fontes enquanto manancial de informação, compulse-se a importante recolha de Domingos de Pinho Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto. Documentação*, Porto, Diocese do Porto, 1984, 4 volumes.

¹⁴ Robert C. Smith, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, p. 116.

dourador», segundo se conserva no contrato para o «dourado e xarão da caixa do orgam»¹⁵.

Antes deste, com efeito, intervieram na obra os artífices ligados ao trabalho da madeira, alguns deles responsáveis pelos arcabouços, outros pelas partes estruturais e outros pelas exuberantes formas denunciadoras de terem saído de alguma mão mais entendida. Entre os artífices que trabalhavam a madeira, um deles, Francisco Machado, recebia também o distintivo de escultor, certamente por executar um tipo de trabalho mais especializado. São estes os nomes de alguns dos que subiam e desciam, vezes sem conta, os andaimes ao longo dos meses em que estabeleceram morada no estaleiro que serviu as obras do órgão da real capela. O último a terminar o trabalho da feitura do órgão foi, obviamente, aquele que se encontrava encarregado da verificação da pintura; José de Sousa incumbiu-se desta última verificação, serviço que, em Setembro de 1737, se encontrava concluído¹⁶.

As formas que, por estes artífices, foram emprestadas à caixa do órgão encerram ideias que dirão sobre o mundo que as sugestionou, isto é, que as colocou naquela obra como denunciadoras do pensamento de uma época que levou à criação de uma obra de arte daquele modo e não de um outro modo diverso deste; mundo de significações que inclusivamente talvez escapasse aos que ali trabalhavam e a muitos dos que viriam a escutar os sons dali produzidos e que, porventura, apenas seria do conhecimento de alguns teorizadores que dominavam as claves de significação do tempo; no entanto, um mundo plasmado segundo determinados arquétipos e determinados esquemas valorativos que enformavam o sentir artístico que o cruzamento das fontes deixa perceber. O historiador tem hoje a certeza de que tais formas foram criadas para habitarem um mundo específico e com ele interagirem, em diálogo estreito com as ideias dimanadas pelos sons pro-

¹⁵ A «escritura de obrigaçam», de 1 de Junho de 1737, foi publicada por Prudêncio Quintino Garcia em *Documentos para as biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, p. 299-303.

¹⁶ Baseámos a construção do texto na investigação de Maria do Amparo Carvas Monteiro, designadamente no seu estudo, já citado, «O órgão da capela de S. Miguel...», p. 13.

duzidos no mecanismo que artisticamente escondiam. Falavam (entoavam), naquela época, o discurso que alguns pensaram em ordem aos que percorriam o espaço da real capela; continuam, hoje, a falar (a entoar), testemunhando acerca das ideias da época que as criou.

Materialidade e Imaterialidade da Bacia do Órgão

Olhar o órgão de tubos será contemplar, em última análise, muito mais do que um instrumento musical ou um conjunto de formas mais ou menos plenas de ornatos. A ideia do órgão, na Idade Moderna, é bem mais complexa e abarca uma série de representações que levaram aquele instrumento a ser, inclusivamente, metáfora auditiva e visual da realidade sacral: uma realidade dividida em três patamares que hierarquicamente se sucediam e que ficaram testemunhados nas formas plásticas que revestem algumas das paredes das igrejas de todo o orbe cristão, sendo isto visível também no Portugal dessa Idade Moderna.

A estratificação formal da caixa de órgão leva, com efeito, a que esta seja lida de baixo para os patamares superiores. Encontrar-se-á, assim, uma hierarquização que, iniciando em imagens conotáveis com mundos inferiores, se guinda a alcançar a plasmação da imagem do celeste, sempre com sentido cristológico¹⁷. A derme dos órgãos constituía-se, conseqüentemente, por uma grande alegoria em torno de ideias diversas, apegadas ao mundo do sagrado, mas também, não raras vezes, do profano. Tais imagens, assentes em escarparate artístico quase sempre de grandes dimensões, não permaneceriam mudas, mas, ao invés, seriam interlocutoras dos usufruidores dos espaços sagrados. O órgão da capela de São Miguel, pelas suas dimensões, marcou para sempre a paisagem visual do interior da capela da Universidade. Colocado na parede do lado da Epístola, para que dali melhor pudesse

¹⁷ Esta teorização encontra-se explanada no estudo de Marco Daniel Duarte, *Órgão de Tubos: corpo, alma e divindade*, trabalho de seminário da licenciatura em História, variante de História da Arte, 1999, 2 volumes, policopiado, p. 69-94 do I volume.

dialogar com os que tomavam assento no coro alto¹⁸, aparece naquele interior como uma grande máquina, de presença verdadeiramente esmagadora¹⁹, plena de imagens formadas por trabalhos líneos de grande riqueza.

A madeira, fortemente entalhada, surge com uma valoração plástica de quase uma colossal figura de vulto esculpida. Os concheados do período joanino da talha barroca²⁰ governam toda a caixa do órgão, mais ainda a

¹⁸ Conforme esclarece Nelson Correia Borges, «grande parte das qualidades acústicas dos órgãos advém da sua colocação dentro dos templos [...]»; «a situação mais usual é numa das paredes laterais, ficando junto ao coro, nas igrejas das ordens religiosas» («Órgão», em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, supracitado, p. 332). O órgão da capela de São Miguel, não sendo um instrumento para o serviço religioso conventual, foi colocado na situação espacial típica das casas monásticas, em diálogo com o coro alto. Também este pormenor poderá fazer meditar na relação entre a Universidade e a ambiência monástica que se requeria num local de estudo.

¹⁹ Manuel Valença elogia o facto de no espaço disponível se ter montado um órgão com as características do da capela de São Miguel. Embora a avaliação em causa se relacione, sobretudo, com a parte do trabalho de organaria, podemos tomar o seu comentário como válido no respeitante aos trabalhos da caixa de talha: «No espaço disponível não era possível colocar jóia mais preciosa, feita com engenho e audácia» (Manuel Valença, *A Arte Organística em Portugal depois de 1750 (subsídios)*, Braga, Editorial Franciscana, 1995, p. 201). A opinião dos especialistas é unânime em classificar este instrumento com terminologia elogiosa, para isso concorrendo, sobretudo, a qualidade do trabalho artístico, sem dúvida, mas, também, as suas avultadas dimensões que levaram Pedro Dias a caracterizá-lo como «imponente órgão» (Pedro Dias, *Coimbra. Guia para uma visita*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2002, p. 28; também no capítulo *A Universidade de Coimbra. Nota Artística* do título *A Universidade de Coimbra*, da autoria de Luís Reis Torgal e Pedro Dias, Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, 2002, p. 136), atributo também usado por Nelson Correia Borges, *Coimbra e Região*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 105; já antes destes, Robert Smith, caracterizando-o no contexto dos órgãos do Sul do país, refere-se ao instrumento universitário como integrante de um tipo de órgãos que, no espécime de Coimbra, é «esplendidamente desenvolvido» (Robert C. Smith, *A Talha...*, p. 168). Veja-se, ainda, sobre o órgão da capela de São Miguel, Sousa Viterbo, «Órgãos da Capella da Universidade de Coimbra», em *Curiosidades Musicaes (1909-1911)*, 72, Lisboa, 1911; Edouard Souberbielle, «Visite à l'orgue de la Chapelle Royale de l'Université de Coimbra», em *Arquivos do Centro Cultural Português*, volume I, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, p. 411-448; W. D. Jordan, «The Organ of the Capela-Real of S. Miguel the University of Coimbra Portugal: Its construction, history and some technical notes», em *The Organ*, vol. 61, n.º 239, Janeiro de 1982, p. 4-28; Wesley D. Jordan, *Órgãos Portugueses*, Austrália, University of New England, 1979, policopiado, vol. 1, p. 230-236.

²⁰ Leia-se, de António Filipe Pimentel, «Joanino, estilo», em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, supracitado, p. 242-244. Deste mesmo autor, veja-se ainda a notável sùmula sobre a evolução da arte retabular no trabalho «O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso», em *El Retablo. Tipología, iconografía y restauración*, Actas do IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, p. 239-254. Para além das primeiras palavras de Robert Chester Smith, será de ter em conta os contributos de Nelson Correia Borges, «Do Barroco ao Rococó», volume 9 de *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 47-63; de Natália Marinho Ferreira-Alves, *A Arte da Talha no Porto na Época Moderna (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*, Porto, Câmara Municipal

zona da bacia. Ainda que o órgão da capela de São Miguel não explique os mundos infernais, como é comum nos órgãos do Norte do país, de datas anteriores e posteriores ao da Capela da Universidade, sobretudo nos que saíram da traça de Frei José de Santo António Vilaça (1731-1809)²¹, a grande mísula do instrumento da capela de São Miguel aproxima-se da ideia de caos que apenas a redenção figurada no alto do instrumento poderá transformar em cosmos. Neste aspecto, mais do ponto de vista do conteúdo iconológico e menos do ponto de vista formal, a talha de concheados que cobre a bacia do órgão da Universidade de Coimbra aparenta-se com os trabalhos dos órgãos da catedral de Braga, plenos de imagens de seres vindos das profundezas do mar (golfinhos, homens-peixes, outros monstros marinhos)²². Em Coimbra, o entalhador foi mais contido e depurou todo este imaginário típico das profundezas do baixo-órgão, condensando-o em enormes, vigorosas, conchas desenvolvidas em tentaculares prolongamentos de folhagens e grinaldas que, não obstante cobertas de douramento, pelo seu ritmo ondulante e pela sua força expressiva, quase parecem exalar o odor do sal.

É curioso notar que esta zona do baixo-órgão, designação que poderá, do ponto de vista do conteúdo, adequar-se à que do ponto de vista formal denominamos por bacia ou mísula, conotada com as profundezas do abismo, ou ainda com as águas mortíferas, mas purificadoras, do dilúvio, assume no órgão da Capela da Universidade um carácter verdadeiramente marinho.

do Porto, 1989, 2 volumes; de José Fernandes Pereira, «O barroco do século XVIII», em *Do Barroco à Contemporaneidade*, terceiro volume de *História da Arte Portuguesa*, direcção de Paulo Pereira, [Lisboa], Círculo de Leitores, 1995, p. 107-120.

²¹ Sobre estes veja-se Teresa Alves de Araújo, *A Tipologia do órgão na obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1996, 2 volumes, policopiados.

²² Acerca dos órgãos da sé de Braga, leia-se, de Gerhard Doderer, *Os órgãos da Sé Catedral de Braga*, s.e., s.d.; *Os Órgãos de Braga*, II Congresso da Associação Portuguesa Amigos do Órgão, Braga, 1993. Ainda sobre a extensa moldura que envolve o órgão da sé de Braga, assim como sobre outros órgãos do país que se citarão ao longo deste breve estudo, leiam-se os importantes trabalhos de Carlos de Azevedo, «Portuguese Organ-Cases», em *The Connoisseur*, vol. 701, London, 1970, pp.165-171, e *Baroque organ-cases of Portugal*, Uitgeverij Frits Knuf, Amsterdam, 1972, assim como o de Wesley D. Jordan, *Órgãos Portugueses*, Austrália, University of New England, 1979, policopiado, 2 volumes.

Apesar de dourados, os elementos que à maneira dos moluscos se apegam, como se tivessem ventosas, à parte inferior da caixa do órgão parecem reais tentáculos do «habitat» marinho e as possantes conchas, musculadamente esculpidas, têm a força realista da couraça testácea dos moluscos donde, reiteramos, quase sai o odor do sal.

A decoração torna-se bastante brilhante não só pelo valor plástico da obra, mas também por causa das várias zonas polícromas que com o omnipresente dourado se atenuam sem deixarem de existir. Trabalho decorativo notável do órgão da Capela de São Miguel é a sua pintura de charão presente quer na bacia, quer na caixa que envolve a tubagem, não subindo, contudo, muito para além da zona meã da fachada do instrumento²³. Deliciosas pinturas a ouro se fizeram sobre fundo encarnado atingindo grande qualidade, sobretudo, na representação anatómica das figuras masculinas da grande mísula, figurações robustas e viris que, ousamos dizer, parecem saídas de um repertório de inspiração miguelangelesca.

Embora não se trate das figuras terríveis que, décadas mais tarde, se encontram nos órgãos nortenhos do país, elas encerram a mesma ideia iconológica. Talvez com maior relação com figuras míticas (mas que moram, de igual forma, na zona baixa do órgão), os homens que se pintaram sobre o vermelho da caixa do órgão assumem-se com as mesmas significações apegadas à região dos que vivem em sofrimento ou, pelo menos, num mundo de agitação. Os seus rostos, todavia mais serenados que os sátiros e máscaras típicos dos órgãos do Norte do país, parecem encolhidos, envergonhados, escondidos em conformidade com as restantes posições incómodas e desconfortáveis dos corpos. Uma destas figuras, inclusive, volta-se de costas para quem para ela olha, prosseguindo um caminhar que os ondulantes panejamentos frizam de perturbado. Sem alguma perplexidade, podemos conotá-las com o mundo profundo que o baixo-órgão encerra e

²³ Veja-se António Filipe Pimentel, «Chinoiserie», em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, supracitado, p. 118-119.

que transporta para o lugar sagrado, nesta época da Idade Barroca já bem avançada, o conteúdo lúdico, mas moralizante, de formas advindas do imaginário colectivo da época medieval (caras, carrancas, corpos sofredores... como os que se encontravam nos cimos das catedrais, nas gárgulas ou nos capitéis, ou nos espaços dos coros, nos cadeirais)²⁴.

Sendo o órgão colocado num dos muros da igreja, em cota elevada relativamente ao nível do solo, facilmente se perceberá que os iconógrafos lhe adicionassem, como era, aliás, típico em tantos espaços de carácter arquitectónico, figuras que carregassem toda aquela massa corpórea que, dentro da moral vigente, por castigo o fariam. Tais figuras foram assim procuradas numa gramática do mundo extra-humano que, na visão cristã, seria obviamente conotável com mundos infernais. Nos antípodas destas imagens, como se verá também no órgão da Universidade de Coimbra, estariam as santidades, habitando os ares mais altos da caixa de órgão. Na capela de São Miguel da Universidade não foram chamados, no entanto, seres terríveis, procurados em compêndios iconográficos dos mundos do Inferno. Também não foram procurados nas tradições da imagética medieval, nem tão-pouco nas máscaras que o Renascimento e o Maneirismo havia utilizado na arte. Com sentido pictórico muito apurado, o entalhador deixou lisas superfícies para que nelas o pintor plasmasse, sobre o rubro do fundo, na cor dourada sempre presente, os quatro seres atlantes que carregam o peso do órgão, não de uma forma física, mas antes numa sugestão psicológica, porquanto as linhas dos seus rostos os denunciam como seres castigados por um visível peso. O atlante, encarado na mítica simbologia como aquele

²⁴ Reflexão sobre este enfático mundo mitográfico que habita a arquitectura e o mobiliário litúrgico medieval pode ser colhida nos autorizados autores que de seguida se indicam: Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Colin, 1931; Henri Focillon, *Art d'Occident: le Moyen Âge roman et gothique*, Paris, Armand Colin, 1938; Georges Duby, *Le temps des cathédrales: l'art et la société (980-1420)*, Paris, Gallimard, 1977; Santiago Sebastian, *Mensaje del Arte Medieval*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1978; Jacques le Goff, *L'imaginaire médiéval: essais*, Paris, Gallimard, 1985, e, ainda de Santiago Sebastian, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1994.

que transporta o peso do mundo²⁵, foi usado pelos autores das caixas de órgãos como figura de eleição para ser esculpida em vulto na zona da bacia dos órgãos. O desenvolvimento desta ideia produziu, sobretudo nos móveis do Norte do país, caricaturais figuras, muitas vezes vestindo a roupagem de sátiros, por vezes de tez negra, escolhas que revelam inclusivamente sobre o pensamento sociológico da época. Na capela da Universidade, porém, a figura do que carrega o mundo por pena de sofrimento, não se viu encarnada em imagem de vulto, mas antes foi requintadamente pintada, isto é, apenas sugerida, demonstrando-se assim algum pudor na exibição de figurações anedóticas do carregador do mundo; não fugindo ao tema que nos órgãos se encontrava consagrado, representa-o de forma erudita, apenas sugerida e segundo uma plástica de expressiva contenção.

No órgão da Capela da Universidade, ainda na zona da grande bacia que as longas e robustas folhagens douradas pontuam, há a notar, por ali se encontrar de uma forma muito desenvolvida, um motivo que aparece com grande recorrência nas caixas de órgãos, assim como em remates de outros trabalhos artísticos, e que se encontra sempre no mesmo local: no fundo. Não sendo exclusivamente um ornato típico do órgão, pois, efectivamente, aparece em muitos outros locais da decoração religiosa e não só, trata-se de um ornato vegetalista que se cristalizou e se viu utilizado sem grandes mudanças como se de uma forma perene e finita se tratasse. Com maior ou menor desabrochamento, floresce de um conjunto de folhagens uma espécie de pinha ou maçaroca prene de pequenos bagos carnudos. Embora com alguma dificuldade na descodificação do significado de um motivo que se repete de forma cristalizada, o seu sentido parece poder entender-se a partir da percepção de que os seus inúmeros bagos, sempre cheios e, diríamos, suculentos, apontam para uma ideia de abundância, de uma abundância que resulta da liberalidade de quem dá e que tem como objectivo ser colhida. Será por isto que este elemento — com raríssimas excepções — se encontra sempre voltado para baixo, pronto a ser tomado,

²⁵ Leia-se a reflexão assinada por Philippe Plagnieux na entrada «Atlante» do *Dictionnaire Critique d'Iconographie Occidentale*, dir. Xavier Barral i Altet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 122-123.

preparado para ser colhido. A sua utilização como forma de remate do órgão da capela de São Miguel é, portanto, sintoma de que o artífice que projectou o órgão se encontrava adentro dos elementos típicos da tradição das artes ornamentais da época. No órgão da capela é o remate que, próximo do solo, assume o desaguar de todas as formas que para ali convergem ou, medido ao contrário, que dali dimanam, abrindo-se em volumetria quase imprevisível. Não sendo, do ponto de vista das formas, cornucópias, o seu conteúdo simbólico não pode ser outro senão o da abundância e riqueza saídas de uma concha grávida de bagos²⁶.

Materialidade e Imaterialidade do Coroamento do Órgão

Se a zona baixa do órgão se constitui parte onde abundam formas de avultada plasticidade, a zona superior é, neste como em todos os órgãos, lugar de privilégio para acantonamento de estruturas escultóricas de encenação. Embora cada pormenor reclame análise atenta, convém que fixemos, primeiramente, a imagem de conjunto para compreender a majestosa composição.

Para além das personagens angélicas, a copiosa plasticidade do panejamento abundantemente habitado por dobras, brilhos e estofados camufla de tal modo a caixa que é difícil descobrir a forma corpórea da estrutura albergadora da tubagem. Ainda assim, conseguem distinguir-se diferentes secções naquele móvel de planta aproximadamente trapezoidal, secções essas que são sublinhadas por reentrâncias laterais e por três saliências na fachada, espécie de pequenas torres salientadas por mísulas semicirculares²⁷.

²⁶ Sobre a simbologia da abundância figurada através do mundo vegetal serve a definição do *Dicionário de Símbolos...* de Chevalier e Gheerbrant nas entradas «Laranja», «Melancia», «Romã»... Estes frutos que têm muitas pevides, grainhas, gomos ou sementes, vindo-lhes daí a sua significação de abundância, podem tomar, como acontece com a romã, conotações negativas, significando o fruto proibido, mas ao mesmo tempo delicioso.

²⁷ O remate inferior destes elementos em forma de torre que ajudam a ritmar a fachada da canaria é, à imagem do que acontece no grande remate de todo o instrumento, feito através da figuração de uma pequena pinha de bagos voltados para baixo situada no ponto mais inferior da mísula de sustentação dos tubos.

Assim se percebe que a zona da tubagem se encontre encaixada num único corpo subdividido em sete partes delimitadas por pilastras com decoração em toda a sua superfície. A caixa do órgão consegue ainda dar a percepção de que, na zona central, a sua fachada se ergue em altura, sendo deste ponto que se alcandoram os elementos de exuberância que forram a estrutura piramidal da decoração superior.

À boca da tubagem, os artífices da talha fizeram cair um pano fingido, disposto a partir dos frontões, dos acrotrérios e de outros remates da caixa. Luxuoso nas cores sugeridas pelo tratamento policromo de estofado que o pintor-dourador lhe conferiu, o seu drapeado, que deixa ver o verde do seu avesso, parece ser menos uma forma estática que um pano em acto de abertura, imagem bem do gosto da cénica barroca, esculpindo o instante em movimento, perenizando o importante momento exacto da abertura de um palco (de sons, obviamente, mas outrossim de imagens). As sanefas entalhadas de onde se abre este pano, totalmente douradas, servem de escabelo a figuras angélicas, ali colocadas como arautos da música celeste. Os dois anjos maiores, no patamar central e mais elevado, custodiam o brasão régio com orlas de talha dourada e encimado por poderosa coroa fechada, na mesma talha sempre dourada, rematada por uma cruz. Tais anjos são figuras de jovens trombeteiros, aladas, trajando, à maneira dos soldados de uma guarda de honra, vestes áulicas. Exibem, à esquerda à direita, o mesmo é dizer a Norte e a Sul, longas trombetas. Em acrotério, dispõem-se também outros anjos, mais pequenos, cuja nudez apenas é interrompida por pequenas fitas douradas cuja função está mais relacionada com a enfatização do movimento que com o esconder as formas corporais mais íntimas. Também estes são músicos, envergando cada um deles um aerofone. Permanecem todos de pé, à excepção dos que se situam na reentrância, figurando sentados quase à imitação dos dois arautos maiores.

Todo este universo musical que é colocado no órgão faz dos anjos anunciadores das maravilhas divinas, quais arautos de um séquito que para um lado e para o outro, ao Norte e ao Sul, e, no caso dos tocadores menores, também para Oriente, proclamam, numa solene e profusa polifonia, a

mensagem da Igreja e do seu Deus. Proclamam também outras formas de poder que na Idade Moderna se uniam a estas em imagens de pensada consciência. É esta a razão pela qual o brasão régio se apresenta de forma tão exponencial. Desde logo, porque se trata de um órgão adossado à parede de uma das mais importantes capelas reais, a capela de São Miguel da Universidade²⁸. É, por conseguinte, mais uma obra de arte que se junta a tantas outras que naquele espaço de ambiência régia aludem ao poder real²⁹. A metáfora da figura real no órgão na capela da Universidade não aparece eruditamente disfarçada através de referências mais apegadas a imagens típicas do mundo religioso como seria o caso se o instrumento fosse rematado pela escultura de um rei David³⁰, efectivo patrono da música em contexto sagrado, mas evidente imagem de um rei. Em vez disso, o órgão exhibe, em sintética iconografia, a ideia do Reino através do seu emblema universalmente reconhecido. Assim, o brasão régio aparece no mesmo lugar onde, noutros órgãos do Reino, surgem anjos ou figuras celestes³¹, surgem figuras alegóricas das virtudes teológicas³², surgem alegorias

²⁸ Sobre a Real Capela da Universidade, veja-se a obra de António de Vasconcelos, *Real Capela da Universidade...*; as referências em Vergílio Correia, Nogueira Gonçalves, *Inventário artístico de Portugal: cidade de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1947, p. 104-105; Pedro Dias, António Nogueira Gonçalves, *O património artístico da Universidade de Coimbra*, 2.^a ed., rev. e aumentada, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2004, p. 52-69 e a obra de António Filipe Pimentel, *A morada da sabedoria. 1.^a Parte: O Paço Real de Coimbra das origens ao estabelecimento da Universidade*, Coimbra, Almedina, 2005, «maxime», p. 382-402.

²⁹ Anteriores ao órgão, de entre as obras que têm o cunho visível de uma iconografia régia, poderemos lembrar o portal manuelino da capela virado ao amplo terreiro, a janela da parede ocidental do corpo da capela, algumas alfaias litúrgicas como um prato e bacia de época quinhentista, as banquetas de formulário barroco pertencentes ao altar-mor e aos colaterais. Assim se continuará a evocar a presença do poder real, como bem demonstra a tribuna régia, acima do coro alto, na parede paralela à capela-mor.

³⁰ Pode ver-se esta solução no órgão de tubos da igreja do mosteiro beneditino de Santa Maria de Semide.

³¹ Vejam-se as figuras-coroário do órgão de São Vicente de Fora, em Lisboa, as do coroamento do órgão dos Paulistas, também em Lisboa, as das caixas de órgão da Sé Nova de Coimbra ou, nesta mesma cidade, a figura que preside ao órgão da igreja de São Bartolomeu, para apenas lembrarmos alguns exemplos.

³² O órgão de São Martinho de Tibães tem, efectivamente, no seu coroamento as figurações antropomórficas da Fé, da Esperança e da Caridade. Outras alegorias da catequese cristã podem ver-se no coroamento do amplo conjunto de talha dos órgãos da Sé de Braga.

cristológicas³³ ou surge a própria figuração do Deus Trinitário³⁴. O brasão do órgão da capela³⁵, pela sua ostensiva exuberância, concretiza todos estes valores, evidenciando, pela sua histórica fisionomia, a umbilical relação entre coroa e altar que na Idade Moderna, na teorização da «persona regnans», bem pode conduzir a reflexão até ao conceito «teocracia». Em suma, é o brasão encimado pela coroa real que ocupa o mais alto lugar naquela máquina que é o órgão; constituindo-se uma espécie de auriflama (vero estandarte da cor rubra e da cor do ouro) em permanente acendimento como, com efeito, se de uma chama do divino se tratasse.

Se, no fundo da possante caixa, se intui a força de um mundo marinho, no plano cimeiro vê-se o descerrar de um pano teatral sobrepujado por figuras procuradas, desta feita, no mundo das virtudes. A partir delas, a partir do alto, por debaixo da enfática signa régia, abrem-se os panos da revelação, criando o espaço cenográfico que se enche de tubos. Tirado o véu desta zona, mistérios maiores são revelados em demonstração simbólica de que o importante aparece por entre panos, em manifesta apropriação do conteúdo simbólico do movimento de desvelar. Quando se olha ao mais alto, acima do véu, protegendo o instrumento, aparece, como já se viu, presidindo a todo o conjunto, o importante emblema, numa zona onde dominam os habitantes do celeste e apresentado através de um compromisso iconográfico que, efectivamente, não distingue a divindade soberana de Deus dos soberanos cinco escudos, sete castelos e cinco chagas do Reino de um D. João v aureolado com a coroa da glória no zénite de toda aquela cascata de talha.

³³ A águia que preside ao órgão da igreja de Santa Cruz, do mosteiro dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, na cidade de Coimbra é uma indubitável imagem cristológica.

³⁴ Veja-se a representação da Trindade, rodeada por glória de anjos e/ou resplendor, em ambas as fachadas do órgão do cisterciense mosteiro de Santa Maria de Lorvão.

³⁵ Há exemplos no país de utilização do espaço mais elevado ou mais central da caixa de órgão para disposição do brasão de armas relacionado com o mecenas ou com a casa onde o instrumento se situa: por exemplo, na igreja do seminário de Viseu encontram-se as armas episcopais e no órgão do Mosteiro do Salvador de Braga encontra-se o brasão da ordem religiosa que ali morava.

As personagens angélicas tornam-se, portanto, arautos desse Reino, de Portugal obviamente, mas de Portugal onde o Rei continua a sê-lo pela graça do alto³⁶. Poisadas na vegetação dourada, as duas angélicas figuras de maior porte trajam ricamente uma roupa cortesã verdadeiramente «magnífica». Se aos lábios de um observador comum (e até no pensamento de importantes estudiosos³⁷), à distância de quase três séculos, surgirá, após o deslumbre dos ornamentos de ouro, para adjectivar a construção organeira, esta palavra «magnífica», ao pensamento do historiador, quiçá surja antes uma outra e o órgão se veja apelidado, em arrojada, mas talvez definidora concretização, de «magnânimo», fazendo uso, assim, do epíteto que a historiografia tradicional atribui a D. João v («O Magnânimo»), monarca celebrado em várias concretizações artísticas da Universidade, desde logo num dos seus mais importantes «templos», na Real Casa da Livraria, para sempre perpetuada com a designação mais comum de biblioteca joanina³⁸, mas também noutros espaços, de entre os quais o que é habitado pelo órgão de tubos não é o menos importante. Aparecendo naquele sítio a imagem do Reino, através do brasão, é o mesmo que nele apareça a imagem do monarca. As armas do Reino voltarão a ser repetidas, outrossim, no tubo maior, o central, neste caso sustentado por uma figura alegórica de traço muito bem delineado, uma mulher nua, na função de atlante do Reino, com

³⁶ Veja-se a obra organizada por Diogo Ramada Curto e Francisco Bethencourt, *A Memória da Nação*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editores, 1991, onde bem se explana a problemática da identificação da figura real com o próprio Deus.

³⁷ Apenas a título de curiosidade, poderemos encontrar nas análises de diferentes historiadores a atribuição «magnífico» ao órgão da capela da Universidade: com efeito, António de Vasconcelos aplica-lhe a classificação de «magnífico instrumento» (António de Vasconcelos, *Real Capela...*, p. 80), Valença afirma-o «magnífico órgão» (Manuel Valença, *A Arte Organística em Portugal (1326-1750)*, Braga, Editorial Franciscana, 1990, p. 266) e Nelson Correia Borges arrola-o entre os «exemplares magníficos» que chegaram ao século XX, («Órgão», em *Dicionário da Arte Barroca...*, p. 332), o mesmo sucedendo na análise de Célia Ramos Ferreira Silva, «Os Órgãos de tubos. Uma expressão do Barroco», em *Barroco. Actas do II Congresso Internacional*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, p. 155.

³⁸ Ali se pode ver o retrato do rei Magnânimo, sublinhado por coroa de trabalho artístico ainda mais refinado que a do órgão, embora de idêntica significação, a presidir a todo o conjunto construído em torno da ideia de biblioteca-toda-de-ouro (António Filipe Pimentel, «Bibliotecas», em *Dicionário da Arte Barroca...*, p. 88-92).

uma faixa azul que deixa esvoaçante para trás, figurado que parece ser de época posterior³⁹.

40

O ritmo decorativo acalma precisamente nos tubos por onde saem os sons. A espécie de pirâmide que coroa o órgão assenta sobre um raiado vertical formado pelos tubos cujo terço inferior desenha um friso de dourados que abre e fecha conforme a altura dos sons que daqueles tubos sairá. É uma zona de tranquilidade de talha, que assenta na caixa coberta por um outro tratamento polícromo plasmado sobre a superfície da madeira não esculpida e ao qual já nos referimos aquando da reflexão acerca dos atlantes pintados. Sobre pintura vermelha, surgem, ao mesmo tempo discretas e presentes, porções de dourado, em pintura, dispostas de molde a formarem, no que também se constituía gosto da época, pequenas cenas pintadas.

Materialidade e Imaterialidade do Lugar do Organista

Talvez comumente avaliadas como portadoras de menor qualidade artística que a conferida às formas entalhadas, mas não com menor importância na decoração da caixa do órgão, são estas pinturas «à chinesa»⁴⁰:

³⁹ O referido brasão datará de época posterior a D. João VI e a sua pintura talvez se encontre relacionada com algum dos restauros do século XIX ou, inclusive, do século XX. Não estranharia que a sua inserção no tubo maior da frontaria do órgão se relacionasse com os tempos da dicotomia Monarquia-República, já que tal aposição se faz sublinha da coroa real. José Ramos Bandeira, no seu estudo *Universidade de Coimbra. Edifícios do corpo central e casa dos Melos*, Coimbra, 1943, elenca uma série de restauros e intervenções por que passou o órgão; veja-se, naquele estudo, a p. 269 do tomo I. Consulte-se, ainda, sobre restauros e intervenções do órgão, o *Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, n.º 121 («Restauro de Órgãos»), Lisboa, República Portuguesa, Ministério das Obras Públicas, 1965, p. 10-11 e figuras 10-13, e o ponto intitulado «Restauros e afinações realizadas no actual órgão da Universidade», p. 302-312 da dissertação de Maria do Amparo Carvas Monteiro, supracitada.

⁴⁰ Veja-se, de António Filipe Pimentel, o verbete «Chinoiserie», em *Dicionário de Arte Barroca*, p. 118-119. Veja-se, ainda, a bibliografia ali indicada, sobretudo, o trabalho, do mesmo autor, *O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra*, em *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, 1998, p. 347-368, e, acerca da temática no contexto mais abrangente da arte ocidental, o do estudioso de artes decorativas Alain Gruber, «La Chinoiserie dans l'Art Européen», em *Revue L'Oeil*, 350, Lausanne, 1984.

exibem cenas mais simples como conjuntos de ramagens ou como pequenos núcleos de aves e, coabitando com estas, cenas maiores, mais complexas, compostas por uma a três personagens que se figuram num cenário pretensamente exótico. Trata-se de um gosto decorativo muito apreciado na época e, por isso mesmo, bastante difundido. Na cidade de Coimbra, desta mesma época, prevalecem vários exemplos de «chinoiserie». Efectivamente, a urbe mondegua não se encontrava longe do gosto da época, também vivido noutras latitudes da Europa, pois os espécimes artísticos, de natureza vária, deste período testemunham que possuía grande gosto por aquela técnica. Desde logo servem de exemplo os trabalhos de decoração da Casa da Livraria da Universidade, mas também, ali bem perto, o interior dos relicários dos retábulos do transepto da igreja do, ainda na altura, Colégio da Companhia de Jesus (futura Sé Nova de Coimbra) e, um pouco mais longe, mas ainda no termo da Coimbra de Setecentos, ambos os órgãos do Convento de Santa Clara, na outra margem do Mondego. De difícil interpretação, como todas as representações acharonadas, apropriam as significações do Ocidente e do Oriente, misturam-nas, favorecendo uma comunhão dos valores que talvez tenham em comum aspirações a realidades superiores, mostrando-se assim naquilo que um ocidental do século XXI talvez apelidasse de arte ecuménica.

Será quase impossível, pelo seu número avultado, alcançar todas as representações tão-só do ponto de vista da espacialidade no órgão. As arquitecturas e os bosques fantásticos de flores e ramos, quase sempre muito altas em relação à figuração humana, comungam da mesma linha horizontal que as figuras têm por solo. Homens ou mulheres, de pé ou sentados, sozinhos ou em grupos, falando ou emudecidos, mais orientais ou, por vezes, bem ocidentais encontram-se em contextos de casarios, coretos, vãos, espaços abertos ou espaços fechados, de escadas e pontes, de castelos, de habitações ou de templos; estes foram pintados entre plantas, flores, árvores, arbustos, giestas, entre ramagens frondosas ou esqueléticas vegetações, representações variadas da natureza vegetal quase sempre muito altas, onde, aqui e além, também o mundo animal, nas suas aves ou em

pequenas borboletas, se faz presente. Como perceber estes homens ou estes objectos que, «a priori», são todos iguais, mas que verdadeiramente são sempre únicos? Observada cada figuração «per se», consegue o olhar surpreender-se com cenas cortesãs, de galanteria, onde um casal dialoga, em demonstração de afecto, trocando um objecto que será símbolo do sentimento amoroso; com um velho de cabeça coberta, sustentando um bastão, segurando um pássaro de longas penas; surpreender-se-á ainda com figuras isoladas, com sombrinha, em atitude de passeio. O desenho, embora de difícil descodificação, mostra-se revelador, no traço, não raras vezes muito diluído, de, inclusive, sugerir estados de espírito como aquele que se consegue intuir na cena do jovem que é notoriamente surpreendido por uma personagem que lhe oferece um cálice ou nas cenas de galanteio onde se observam poses estereotipadas, mas convincentes, de enamoramento ou ainda nas pequenas aves e borboletas que bem fingem circular em redor da caixa do órgão. Em diferentes locais, nos mais diminutos, o pintor deixou aves e insectos voadores que se aproximam ou se afastam das cenas mais desenvolvidas, plasmadas nos locais menos exíguos. Na frontaria houve ainda espaço para se desenharem na zona superior de cada lado do teclado duas cabeças de anjo nascentes de um par de asas, bem ao jeito da cristalizada figura do querubim que a pintura, a escultura e a talha barroca tanto utilizaram.

As vivas representações revelam-se prova cabal de que a pintura de «chinoiserie» vive de apropriações dos dois mundos que nela se entrecruzam: o ocidental e o oriental. A somar às temáticas já arroladas, o olhar detém-se ainda nas personagens que aludem à ideia de música, transportando instrumentos musicais, não facilmente destrinçáveis: um tocador de gaita, outro tocador de tambor, outro tocador de trompa. Talvez todas estas cenas contenham em si uma tradição cristalizada que figurará pequenas moralidades. Ou antes sejam tão-somente decorações fortuitas que preenchem espaços segundo uma lógica que apenas assenta na ornamentação pela ornamentação. Ingenuamente pintadas para simples decoração, as «chinoiseries» serão, certamente, portadoras de uma mensagem que, quer pelo pouco rigor da

técnica da figuração, quer pela distância civilizacional existente entre o tempo do observador e o tempo da execução da peça, nos escapa⁴¹. Ao mesmo tempo que subtis, se comparadas com os imponentes trabalhados das talhas, os desenhos «à chinesa» juntam-se à restante exuberância decorativa contribuindo para o resultado estético que faz do órgão que servia a comunidade intelectual do país um dos mais artísticos exemplos dos instrumentos portugueses.

A maior concentração destas cenas é plasmada na zona habitada pelo organista, local que, pelas formas decorrentes deste facto, se mostra diverso dos espaços que já apreciámos do alto-órgão e do baixo-órgão. É este o espaço onde se colocam o teclado, os pedais e os puxadores que fazem accionar todo o complexo mecanismo em ordem à produção do som. Trata-se de um espaço de habitação e por isso se organiza como a planta de um piso, rodeada por uma varanda protectora dos que ali habitam. Uma varanda cujos balaústres foram preteridos, tornando-se num cerrado de talha com poucos vazios, mas de uma riqueza que bem sugere ser constituída de metal precioso.

Em redor de uma cartela, dispõem-se em cada um dos sete tramos que compõem o varandim, como se se tratasse de uma planta trepadeira, ramos, concheados, pequenas grinaldas e diferentes ramagens que se apertam entre si e apenas deixam pequenos orifícios que lhes ajudam a dar volume plástico. O pano central da varanda é o mais longo, cobrindo toda a zona que serve de espaldar ao músico organista; é nesta secção central que se desenham com maior distensão as linhas de sinuosidade do relevo escultórico desenvolvido em rigorosa simetria mediante o eixo vertical a partir da cartela, quase espelho, rematada em cima por uma concha e em baixo por duas palmas.

⁴¹ Muitas vezes não se percebem bem os «atributos» que as figuras ostentam. Nem se lhes poderá chamar atributos, pois não sabemos sequer se serão objectos definidores de quem os transporta. Quando dizemos pouco rigor não queremos referir-nos à técnica plástica com que foi pintada a caixa do órgão da capela de São Miguel, que se revela de grande qualidade. Aplicamos o vocábulo à falta de pormenor distintivo, à falta de elementos que permitam a decifração e levam, enfim, à resignação do observador.

Dali para baixo inicia-se um outro mundo, bem diverso do mundo dos anjos; retoma-se o mundo inferior, o abismo, também ele convidado, na expressão paulina, a fazer proclamação de Deus: «ao nome de Jesus todos se ajoelhem, no céu, na terra e nos abismos, e toda a língua proclame: Jesus Cristo é o Senhor [...]». Por isso ali vemos os eternamente sustentadores de todo este mundo organicamente ordenado, carregando o peso do grande instrumento. Um mundo feito de santidade, mas também de imagens do mal, cuja tensão sempre inquietou os homens que ajudavam a construir a teologia da época e cujo pensamento não vivia apartado da grande empresa artística que a construção de um órgão constituía.

A batalha purificadora travar-se-ia na zona habitada pelo homem músico, precisamente na parte habitada pelas trombetas «em chamada», tubos horizontais que, adequados ao repertório peninsular das composições organísticas precisamente denominadas «batalhas», bem podem ajudar à consonância de sentido de que esta zona é, com efeito, o local de passagem entre o mundo do bem, figurado no alto do órgão, e o mundo do mal, plasmado na parte mais baixa da caixa do instrumento. No panorama português, o exemplo acabado, mais elucidativo, do que se afirma é o órgão do mosteiro cisterciense de São João de Tarouca, onde a figura de Jesus Cristo, que a teologia cristológica define como Homem e como Deus, se assume como maestro regente de uma harmonia cósmica⁴². Mas todos os órgãos terão, subjacentes às suas formas, este pensamento que gravita em redor da ideia de todo o cosmos metaforizado no órgão ser invitado a comparecer ao louvor divino, a fazer-se imagem de uma criação feita de «céu, de terra e de abismos», criação convocada ao louvor («ao nome de Jesus todos se ajoelhem, no céu, na terra e nos abismos e toda a língua

⁴² No órgão de Tarouca, a escultura de vulto representativa de Jesus Cristo, entalhada e policromada, habita a zona da balastrada e, por ser articulada, mexe os braços e a boca. Aparece sentada, como que pousada sobre as ondas ou o arco-íris, bem ao estilo da imagem literária do salmo 29: «o Senhor sentou-se sobre as águas do dilúvio; o Senhor senta-se como rei eterno». É interessante notar-se a coincidência entre as imagens plásticas que as caixas dos órgãos contêm e as que se encontram na literatura bíblica: Deus senta-se sobre as águas do dilúvio, águas que bem parecem ser o tema da zona da bacia do órgão da capela da Universidade.

proclame que Jesus Cristo é o Senhor»⁴³ e a ser, ela própria, como através do órgão da vetusta Real Capela de São Miguel da Universidade de Coimbra bem conseguimos vislumbrar, «o mais perfeyto instrumento da musica artificialmente organica»⁴⁴.

BIBLIOGRAFIA

- Alegria, José Augusto, «A música em Portugal na Época de D. João V», em *O Triunfo do Barroco*, catálogo, Lisboa, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1993, p. 55-63.
- Araújo, Teresa Alves de, *A Tipologia do órgão na obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, Porto, 1996, dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2 volumes, policopiada.
- Azevedo, Carlos de, «Portuguese Organ-Cases», em *The Connoisseur*, vol. 701, London, 1970, p. 165-171.
- Azevedo, Carlos de, *Baroque organ-cases of Portugal*, Amesterdão, Uitgeverij Frits Knuf, 1972.
- Bandeira, José Ramos, Universidade de Coimbra. Edifícios do corpo central e casa dos Melos, Coimbra, 1943, tomo I, p. 269.
- Bebiano, Rui, *D. João V: poder e espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante, 1987.
- Bebiano, Rui, «Festa», em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, direcção de Pereira, José Fernandes, coordenação de Pereira, Paulo, Lisboa, Presença, 1989, p. 189-190.
- Bethencourt, Francisco; Curto, Diogo Ramada, *A Memória da Nação*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editores, 1991.
- Bluteau, Raphael, *Vocabulario Portuguez, e Latino [...]*, Coimbra, Collegio das Artes, 1720, tomo VI.
- Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 121 («Restauro de Órgãos»), Lisboa, República Portuguesa, Ministério das Obras Públicas, 1965, p. 10-11.
- Borges, Nelson Correia, «Do Barroco ao Rococó», volume 9 de *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 47-63.

⁴³ A passagem neotestamentária da carta de São Paulo é, com efeito, a clave para entender este universo construído em ordem à proclamação. O tempo do barroco e o tempo do rococó assumiram-no inclusivamente de forma plástica e é por esta razão que aparecem, no baixo-órgão de tantos espécimes das décadas meãs e, sobretudo, da segunda metade do século XVIII, línguas articuladas a saírem de monstros ou de máscaras infernais (São Martinho de Tibães), homens caricatos (ou caricaturas de homens) que mexem a boca e o resto do corpo (igreja de São Sebastião, conhecida por igreja das Domínicas, em Guimarães), que expressam a necessidade de também os mundos infernais louvarem, proclamarem, o louvor divino.

⁴⁴ Rematamos com a expressão colhida no *Vocabulario Portuguez, e Latino*, Coimbra, Collegio das Artes, 1712-1728, em «Organista», p. 114 do tomo vi.

- Borges, Nelson Correia, «Órgãos», em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, direcção de Pereira, José Fernandes, coordenação de Pereira, Paulo, Lisboa, Presença, 1989, p. 332-333.
- Borges, Nelson Correia, Coimbra e Região, Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 105.
- Brandão, Domingos de Pinho, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Documentação. Porto, Diocese do Porto, 1984, 4 volumes.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, s. l., Círculo de Leitores, 1997.
- Correia, Vergílio; Gonçalves, Nogueira, *Inventário artístico de Portugal: cidade de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1947, p. 104-105.
- Curto, Diogo Ramada; Bethencourt, Francisco, *A Memória da Nação*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editores, 1991.
- Dias, Pedro, *A Universidade de Coimbra. Nota Artística em A Universidade de Coimbra*, textos de Torgal, Luís Reis e Dias, Pedro, Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, 2002, p. 136.
- Dias, Pedro, Coimbra. Guia para uma visita, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2002, p. 28.
- Dias, Pedro; Gonçalves, António Nogueira, *O património artístico da Universidade de Coimbra*, 2.a ed., rev. e aumentada, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2004, p. 52-69.
- Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, direcção de Pereira, José Fernandes, coordenação de Pereira, Paulo, Lisboa, Presença, 1989.
- Doderer, Gerhard, «A função do órgão na liturgia portuguesa do século XVII», em *Boletim da APEM*, 58, Lisboa, 1988, p. 48-53.
- Doderer, Gerhard, *Os órgãos da Sé Catedral de Braga*, s.e., s.d.
- Doderer, Gerhard, *Os Órgãos de Braga*, II Congresso da Associação Portuguesa Amigos do Órgão, Braga, 1993.
- Duarte, Marco Daniel, *Órgão de Tubos: corpo, alma e divindade*, Coimbra, 1999, trabalho de seminário da licenciatura em História, variante de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2 volumes, policopiado.
- Duby, Georges, *Le temps des cathédrales: l'art et la société (980-1420)*, Paris, Gallimard, 1977.
- Ferreira Alves, Joaquim Jaime B., «A festa barroca no Porto ao serviço da família real na segunda metade do século XVIII: subsídios para o seu estudo», em *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, 1988, p. 9-67.
- Ferreira Alves, Joaquim Jaime B., «A festa da vida, a festa da morte e a festa da glória: três exemplos em 1793», em *Revista Poligrafia*, [Arouca], 1993, p. 103-142.
- Ferreira Alves, Natália Marinho, *A Arte da Talha no Porto na Época Moderna (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1989, 2 volumes.
- Focillon, Henri, *Art d'Occident: le Moyen Âge roman et gothique*, Paris, Armand Colin, 1938.
- Garcia, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, p. 299-303.
- Gheerbrant, Alain; Chevalier, Jean, *Dicionário dos Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, s. l., Círculo de Leitores, 1997.
- Gonçalves, Nogueira; Correia, Vergílio, *Inventário artístico de Portugal: cidade de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1947, p. 104-105.
- Gonçalves, António Nogueira; Dias, Pedro, *O património artístico da Universidade de Coimbra*, 2.ª ed., rev. e aumentada, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2004, p. 52-69.

- Gruber, Alain, «La Chinoiserie dans l'Art Européen», em *Revue L'Oeil*, 350, Lausanne, 1984.
- Jordan, W. D., *Órgãos Portugueses*, Austrália, University of New England, 1979, policopiado, vol. 1, p. 230-236.
- Jordan, W. D., «The Organ of the Capela-Real of S. Miguel the University of Coimbra Portugal: Its construction, history and some technical notes», em *The Organ*, vol. 61, n.º 239, Janeiro de 1982, p. 4-28.
- Le Goff, Jacques, *L'imaginaire Médiéval: essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- Mâle, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Colin, 1931.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1986.
- Monteiro, Maria do Amparo Carvas, *Da Música na Universidade de Coimbra (1537-2002)*, Coimbra, 2002, dissertação de doutoramento em Letras, na área das Ciências Musicais, especialidade Ciências Musicais Históricas, 2 volumes, policopiada.
- Monteiro, Maria do Amparo Carvas, «O órgão da capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra. Identificação do organeiro e de outros artifícios e datação do instrumento», em *Munda*, Coimbra, n.º 47, Maio de 2004, p. 3-18.
- Nery, Rui Vieira, *Para a História do Barroco Musical Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- Pereira, José Fernandes, «O barroco do século XVIII», em *Do Barroco à Contemporaneidade*, terceiro volume de História da Arte Portuguesa, direcção de Pereira, Paulo, [Lisboa], Círculo de Leitores, 1995, p. 107-120.
- Pimentel, António Filipe, «Bibliotecas», em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, direcção de Pereira, José Fernandes, coordenação de Pereira, Paulo, Lisboa, Presença, 1989, p. 88-92.
- Pimentel, António Filipe, «Chinoiserie», em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, direcção de Pereira, José Fernandes, coordenação de Pereira, Paulo, Lisboa, Presença, 1989, p. 118-119.
- Pimentel, António Filipe, «O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra», em *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, 1998, p. 347-368.
- Pimentel, António Filipe, «Joanino, estilo», em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, direcção de Pereira, José Fernandes, coordenação de Pereira, Paulo, Lisboa, Presença, 1989, p. 242-244.
- Pimentel, António Filipe, *A morada da sabedoria. 1ª. Parte: O Paço Real de Coimbra das origens ao estabelecimento da Universidade*, Coimbra, Almedina, 2005, p. 382-402.
- Pimentel, António Filipe, «O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso», em *El Retablo. Tipología, iconografía y restauración*, Actas do IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, p. 239-254.
- Plagnieux, Philippe, «Atlante», em *Dictionnaire Critique d'Iconographie Occidentale*, direcção Barral i Altet, Xavier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 122-123.
- Sebastián, Santiago, *Mensaje del Arte Medieval*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1978.
- Sebastián, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1994.
- Silva, Célia Ramos Ferreira, «Os Órgãos de tubos. Uma expressão do Barroco», em *Barroco*. Actas do II Congresso Internacional, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, p. 151-156.

- Smith, Robert C., *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962.
- Souberbielle, Edouard, «Visite à l'orgue de la Chapelle Royale de l'Université de Coimbra», em *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, volume I, p. 411-448.
- Valença, Manuel, *A Arte Organística em Portugal (1326-1750)*, Braga, Editorial Franciscana, 1990.
- Valença, Manuel, *A Arte Organística em Portugal depois de 1750 (subsídios)*, Braga, Editorial Franciscana, 1995.
- Vasconcelos, António de, *Real Capela da Universidade (alguns apontamentos e notas para a sua história)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1908 [reeditada por Rodrigues, Manuel Augusto, *Arquivo da Universidade de Coimbra – Livraria Minerva*, 1990].
- Viterbo, Sousa, «Órgãos da Capella da Universidade de Coimbra», em *Curiosidades Musicas* (1909-1911), 72, Lisboa, 1911.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Éditions Universitaires, 1977.

Joel Canhão

THE BAROQUE ORGAN OF THE
UNIVERSITY OF COIMBRA CHAPEL

"L'orgue à tout jouer n'est pas seulement
une chimère, c'est un contre-sens"

Edouard Souberbielle

Of the great collection of artefacts owned by the University of Coimbra, the organ in the holy chapel of St Michael (formally the Royal Chapel) is undoubtedly one of the most valuable pieces. In fact, that marvellous instrument is one of the most perfect examples that exist of Portuguese organ-building.

In this article, I would like to focus particularly on the essential characteristics of the instrument itself, as a cultural artefact and vehicle of identity and aesthetic realisation. I will therefore attempt to describe the organ in terms that will make it accessible to all music-lovers and general readers whose interests and values extend beyond the banal rhythms of the daily routine.

In documents that refer to an older organ, António de Vasconcelos begins with the claim, "in the 16th century, there was an organ in the choir of the University chapel"¹. However, most of the witnesses quoted by him, ranging

¹ Vasconcelos, António de, *Real Capela da Universidade*, (Alguns apontamentos e notas para a sua história), Coimbra University Archive, Livraria Minerva, 1990.

from the earliest in 1581 to others from the 17th century and beginning of the 18th century, express themselves in the plural: i.e. "restoration of the organs," "repair the chapel organs," "tune the organs," "it is lucky that those organs..." etc. The contradiction between that initial assertion and the plural expressions that follow is immediately noticeable. However, as similar references may be found elsewhere, I believe that this use of the plural derives from the habit of referring to each of three divisions of the instrument as 'organs' in their own right, i.e. the great organ (main division), echo organ (swell division) and positive organ (choir division). Such an interpretation would remove any suspicion that there may have existed more than one instrument.

The matter was raised within the context of the expenditure required to maintain an older organ, which, over the course of a century, had needed many interventions. As these attempts to restore it to health had been only partially or temporarily successful, the decision was taken by the Royal Treasury in 1731 to build a new instrument.

Work began in the early months of 1732. Under the absolute rule of King John V, the country was raking in gold and diamonds from Brazil, and the Portuguese treasury was overflowing. The King John V Library, considered by Count Raczinski to be "the most beautiful, richly ornate" cultural artefact that he had ever seen², had already been built in the same wing as the Chapel (1717/1728). The time was propitious for the construction of the new organ.

So the workshop was set up, right there, at the site, and soon the sound could be heard of timber being split and artfully carved. A kiln was lit to cast the enormous quantities of lead and tin. And all around echoed the birth cries of the first pipes destined for the organ, which (we can deduce from the cited source) was to be finished within eighteen months. Today

² Smith, Robert., *A Talba em Portugal*, Livros Horizonte, Lisbon, 1963, p. 116.

we know it took somewhat longer and was only finally completed some years later.

In fact, according to recent studies by researcher Maria do Amparo Carvas Monteiro³, it was finished in September 1737 and installed on the wall to the right of the altar, on the level of the choir, surrounded by tiling and framed by two broad windows, which lit up its façade. There it remained to praise God with its beautiful voices, touch the hearts of men kneeling at the feet of the Virgin, and delight all who came to hear it in concert.

The research mentioned above⁴ proves definitively that it was built by Manoel de S. Bento, a Portuguese organ-builder of great renown and probably one of the best in the country, whose name is also found connected to the construction of other instruments⁵. The case was painted by Coimbra artist Gabriel Ferreira da Cunha, and the remarkable woodcarving was done by a team of eight, including one by the name of Manoel da Silva⁶. This work probably got under way around May 1732. In total, 3346\$000 (*reis*) – worth of metal was used for the pipes, including the 215\$000 (*reis*) for gilding and paintwork.

Unfortunately, we have no information of any maintenance or restoration work carried out on the organ during the three hundred years or so of its existence. In fact, the most appropriate words to describe the treatment it received would be ‘disdain’ or ‘neglect’, particularly in the middle of the 19th century, when large-scale building work was done on the chapel. Then,

³ Monteiro, Maria do Amparo Carvas, "O órgão da capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra," *Munda*, n.º 47, Coimbra, 2004.

⁴ Monteiro, Maria do Amparo Carvas, *ibidem*.

⁵ He built or restored the following organs: that of the Santa Cruz Church in Coimbra (1719-1724); of Viseu Cathedral (1721-1722); of the Coimbra University Chapel (1732-1733); of the Cistercian Church of the Monastery of St Peter and St Paul, Arouca (1739-1743); of the Church of Santa Clara-a-Nova, lower choir, Coimbra (1746-1749). In Jordan, D.W., *Manoel de S. Bento Gomes de Herrera and the Portuguese Organ*, Organ Yearbook, vol. xxii, 1992, pp. 5-67.

⁶ Jordan, D. W., *Manoel de S. Bento Gomes de Herrera and the Portuguese Organ*, op. cit., p. 23/24.

in 1860, disastrous restoration work undertaken by "*strange organ-builders*" resulted in the amputation of various parts of the instrument, thereby "rendering some of the stops useless, owing to the disappearance of pipes and even of a small supplementary organ with copper pipes," located in the bellows case and which responded to the stops for the swell organ. In 1870, authorisation was requested from the rector of the university to carry out "radical repairs on the many stops that do not work and on those which do not work properly". However, in 1908, António de Vasconcelo wrote, "that magnificent instrument, which surely deserved a better fate, remained in the same state". Newspaper articles concerning the 1939 restoration report that it had not been functioning for about 50 years⁷ and, as there are no references to any other interventions, it is reasonable to suppose that the organ had effectively been abandoned from 1860 onwards.

Of the two restorations carried out in the 20th century, the first was undertaken by the Lisbon firm, João Sampaio & Filho (which, according to E. Souberbielle, had also repaired the mechanical part of the organ of S. Vicente de Fora "with respectful prudence"). The most striking aspect of this intervention was the addition of an electric ventilator system to replace the manual work of the bellows-treaders. It was also during this intervention that the stops which had previously been classified in 'palms', as was traditional, were altered and translated into 'feet'⁸. This means that the present 16' Open Diapason (sixteen foot) corresponded to the designation 24 (twenty four palms); the present 8' Open Diapason (eight foot) corresponded to a stop of 12 (twelve palms), and the 4' *Pifano* (four foot) to a stop of 6 (six palms), etc. It is possible, however, that some stops may have retained their original form. As Jordan points out, "impossible,

⁷ Diário de Coimbra, 1939-07-30.

⁸ The name given to each rank is in *feet* or in *palms*. The foot is roughly equivalent to 33 cms and the palm to 22 cms. When we refer to a 8' *rank* (eight foot) or *rank of 12* (twelve palms), this means that the longest pipe in the rank will be 8 x 33 cm = 2.64 m, or 12 x 22 cm = 2.64 m.

to establish with any rigour the original nomenclature prior to this intervention⁹.

The instrument was first tried out in public on 28th July 1939 in a recital by Mário de Sousa Santos¹⁰, organist of the Corpo Santo Church in Lisbon, and later choir master at the D. João III High School in Coimbra and teacher of piano and composition at the Coimbra Music Conservatory.

The second and last important restoration, which took place in 1972/73, was carried out by the well-known Dutch firm Flentrop, at the expense of the Calouste Gulbenkian Foundation, within its Programme for the Restoration of Portuguese Organs. The instrument was completely dismantled and transported to Holland, where the most worn-out segments were restored, both as regards mechanics and pipes. This intervention was faithful to the original design, and restored all the instrument's original potential (except for the bronze ranks belonging to the echo division, removed in 1860, as already described). The organ was returned to its site the following year, and its presentation concert was such a success that it is still remembered today. Indeed, I personally attended it, on 8th May 1973, given by Klaas Bolt, a compatriot of the firm¹¹.

Since that intervention, the instrument has been tuned several times for use in concerts, and as it was, until recently, the only organ in the city able to respond to that need, it had to be tuned every season¹². Occasional maintenance work has also been carried out, such as cleaning, operations to clear the pipes of debris from the roof, small mechanical adjustments

⁹ Jordan, D.W., *Órgãos Portugueses: A Documentation and Historical and Technical Study of Selected Portuguese Organs*, University of New England, Australia, 1979, p. 246.

¹⁰ *Diário de Coimbra*, 1939-07-30. He performed Bach, Schumann, Massenet and Handel. When I met him, he was playing at the Santa Cruz Church.

¹¹ *Diário de Coimbra*, 1973.05.08. The programme included works by Bach and Scarlatti.

¹² Fortunately, other organs in the city have now (as the 2nd edition of this monograph is being prepared) been restored or are undergoing restoration. These include the organ of the New Cathedral (*Sé Nova*), despite an ongoing problem concerning the use of the mixtures; the organ of the Santa Casa da Misericórdia, the only one with a balanced swell pedal, and the interesting organ of the Main Seminary, which is to be inaugurated shortly.

and the repair of some pipes. Soon, however, a more thorough overhaul will be needed, particularly as regards the all-important wind system, from the source to the pipes, and certain ranks, which require restoration, such as the *surdina* ('mute') on the third organ. The inevitable wear and tear that occurs over time means that extra attention is required to maintain the organ in working order, as befits such an invaluable piece of cultural heritage.

The great particularity of this instrument lies in the fact that 54 keys, ranging from C1 to F5, are condensed into a single manual, rather than being distributed across three keyboards, as would be the norm. "This was indeed a very imaginative way of overcoming limitations of space,"¹³ wrote M. Valença, "but one which imposed restrictions upon the organist". He goes on: "The technique of combining three different divisions in a single manual, though ingenious, raised the problem of how to ensure wind supply to all the stops at the proper pressure. To overcome this difficulty, the builder gave the organ a roller board system, by means of large valves manipulated by pedals. Through this process, the wind supply is limited to the divisions selected by the organist. It is clear that the builder was struggling to mount all the pipes and their mechanisms in the limited space available"¹⁴.

In fact, this instrument, with its mechanical traction, manages to retain the complex anatomy of three divisions, subdivided in turn into seven areas. The first or great organ was endowed with *flue pipes*, *mixtures* and *reeds*; the second with *flues* and *one mixture*; and the third, which in addition to the two previous families, also had an interesting reed pipe called the *surdina* ('mute'), as mentioned above.

For these seven sections, there are seven corresponding pedals for the right foot and, symmetrically, seven annulation pedals for the left foot, which

¹³ Valença, Manuel, *A Arte Organística em Portugal* (c. 1326-1750), Braga, p. 266.

¹⁴ Valença, Manuel, *ibidem*.

are not laid out in numerical order. The three pedals of the main organ are placed at the extremities on the right and left-hand side, followed by the two pedals of the third division, and finally, on the inside of the Open/Close divided pedal, those of the second. As there is a great contrast in volume between the main organ and the second one, one of the procedures that may be explored to good effect is the coupling of the two organs, closing or opening one or more sections of the first one. In practice, using only pedals, this fusion allows the organist to move from a greater to a lesser intensity of sound volume.

At the organist's feet, on the right side under the stops, are two more small pedals/keys or drums, which can be used for special percussion effects or as a sustained bass.

As I have already mentioned, this organ, which was built in the tradition of the Iberian organ (a type that was developed particularly in the Iberian Peninsula between the 16th and 19th centuries) has only one manual. This was called the *manual partido* (or 'divided manual'), since it in fact breaks the timbre sequence of most of the ranks, thus enabling different sounds to be contrasted in the low-pitch register up to middle C, and from the middle region of the upper-pitch register, from C#3 to F5. This means, for example, that it is possible to play part of the bassoon in the left hand, provided that it does not go beyond Middle C, accompanied in the upper region of the right hand by ranks of flue pipes or vice-versa, in order to contrast flue stops in the left hand with reed or mixture stops in the right. It is precisely this mechanical process that the builder would normally have entrusted to other manuals, but which he wisely concentrated in a single keyboard.

Unlike the many organs whose keyboard begins in the low region with a *short octave*¹⁵ (such as the organs of Santa Cruz, the two organs of Santa

¹⁵ Short octave: a system that reduces the number of keys from 12 to 8, and is therefore more economical, in both financial and spatial terms.

Clara and the one in the main seminary, all in Coimbra), the University organ has a complete octave.

56

The range of timbres is assured by a total of 41 stops engaged in depth: 22 to the left and 19 to the right. Except for the four complete stops of the 2nd organ, all the others, belonging to the 1st and 3rd organs, are half stops, thus allowing the lowest-sounding timbres to be contrasted with those of the high pitch, as I have already said. It should also be pointed out that, in the main organ, there are five stops that ultimately function as whole stops, since the continuity of pitch and timbre is assured throughout the whole extension of the keyboard:

16' Open Diapason

8' Open Diapason

8th Regal

Cheio ('Chorus Mixture')

Cymbal

With the exception of the *trompa real* ('royal trumpet'), which is internal and has a rounded sound, the reed pipes fan out horizontally from the outside of the façade. This design, like the sound emitted by them, is very effective when properly played¹⁶. In fact, this family's tone has a certain harshness about it that was considered appropriate for evocations of war scenes from the Peninsula War, and this gave rise to the expression *em chamada* ('en chamade' or 'call to arms') inspiring *batalhas* ('battles')¹⁷.

¹⁶ In terms of acoustics, the organ is perhaps not ideally positioned, as the sound waves are reflected off the wall opposite the façade. For this reason, I agree with M. Valença's suggestion that registrations should be used sparingly.

¹⁷ *Batalha* – a type of piece for the organ, popular in 17th century Portugal and Spain, which evoked war scenes, taking advantage of the technical resources of the instrument. They may also be understood as sound allegories of the struggle between God and the Devil.

This, along with other factors, distinguishes this kind of organ from others elsewhere in Europe, earning it the name of the Iberian Organ.

If we look carefully at the façade, we can distinguish two separate areas: one consisting of pipes (the *instrument* itself) and another forming an enormous surrounding frame, elaborately carved and painted (the *case*).

If we linger a little on the outside the instrument, we can see that the pipes diverge away from each other in position, shape and size: some are positioned vertically in various towers distributed laterally from a central tower, with the Portuguese coat-of-arms painted on the middle pipe; others are aligned horizontally, forming a kind of girdle that divides the case. The former are cylindrical, labial and fluted, like sentries standing to attention, exhibiting gold on the lips around the mouth, while the latter are conical reed pipes, which gradually increase in size up to the gold resonator. However, the *flues* and *reeds* that form the display pipes (184 pipes in all, 45 vertical and 139 horizontal) are only a small sample of what lies hidden inside. In fact, there is a total of 2114 pipes of different shapes and materials. While tin was considered the most elegant metal for the face pipes, less expensive materials, such as alloys of tin and lead, aluminium, copper and even zinc, were used on the inside. However, the organ is not only made of metal; woods, like soft maple, chestnut, oak, fir, mahogany, walnut, etc, also played an important role, particularly in the construction of the lowest-pitched ranks with fipple. Here there are no wooden pipes on sight. Those that exist are closed up inside. It is possible to see them in some organs, such as the lower choir organ in the church of Santa Clara-a-Nova in Coimbra, where they are, very exceptionally, displayed in the centre of the façade. This is undoubtedly a rarity.

The lack of a balanced swell pedal means that it is not possible to vary the intensity of the sound within the same rank. For this reason, contrasts tend to occur somewhat suddenly. But it is possible to create contrasts, not only in dynamics but also in timbre, by alternating the various divisions of the three organs, as has already been mentioned. This can be used to great

expressive and emotional effect, creating a much more interesting sound discourse. It is chiefly the 2nd organ that provides the instrument's most enduring voice. This creates an atmosphere of great poetry, lyricism and mystique, overriding the voices of the 3rd, which are more down-to-earth and embodied and less rounded, particularly in the middle right stop. Generally speaking, the "best sound," as M. Valença shrewdly observes, "is obtained by using small clusters from each division and letting them converse amongst themselves"¹⁸ – although of course personal taste also plays a part in this.

The biggest (and perhaps only) problem for the organist involves working with the pedals. They must either be used sparingly, or one or two aids should be employed to generate the desired registrations. Even if they are only partially depressed, there is a risk that the wind will not circulate at the necessary pressure in the respective section, causing it to become out of tune. This matter therefore needs to be taken into account when studying the instrument.

If the organist has the time, before a concert, to practise moving his feet about and memorizing the various sections, he might begin by depressing the two pedals at the extreme left and right simultaneously. The *Close* and *Open* pedal will be found just above these.

Depressing the pedal on the extreme right will open the *flues* of the *main organ* and the opposite movement on the left will annul that effect. This experiment can be done with some of the stops to the left and right of the same family. The different divisions are also marked next to the drawknobs. On the left hand side, reading downwards, we have stops for the first, second and third organs; on the right hand side, there are only stops for the first and third divisions, since the second consists of complete ranks, with drawknobs all placed on the left.

¹⁸ Valença, Manuel, *op. cit.*, p. 266.

Next, one or two of the mixtures may be opened on each side, supporting the left foot and the right on the next inside pedal. This is the *mixture* pedal. With these two pedals open, the main organ will respond with the two families of *flues* and *mixtures*. It can already be seen how it is possible to alternate these two colours, if the foot is simultaneously passed across two pedals; if another organ has been previously coupled, the effect may be even more unexpected.

Now the *mixtures* are turned off, and, preparing a *reed* stop to the right or left (there are various options), the feet may be moved forward slightly to find the pedal located a little higher up, between the two previous ones, as if we wanted to depress the black key of a balanced swell pedal. This is the pedal corresponding to the *reeds* of the great organ. Thus, we will have worked with the pedals of the three sections of the great organ.

Obviously, we can perform similar experiments for the other two divisions, and any others that the imagination and the instrument allow.

However, there are organists who, faced with the difficulties raised by the use of the pedals, and above all by the lack of time available to familiarize themselves properly with them, prefer other solutions, such as the use of one or two registration aids. In recent years, more and more organists are choosing this procedure, as the safer option, though it would perhaps have been unthinkable in the past, when the lone performer was expected to generate the whole registration without any external aids. But such procedures would seem to be justified, if one could see the troubled expressions that often appear on the faces of great organists when faced with this instrument (despite being used to famous organs with multiple keyboards). I personally have seen organists clutching their head in their hands and stammering "*oh! qu'il est fou!*" ("Oh! This is crazy!"). In such situations, any reasonable solution would be acceptable.

As the sound quality of this instrument is so often invoked by artists, scholars and music-lovers, this article cannot omit to make a brief reference

to the subject, else it will be guilty of overlooking one of the instruments most precious features. In fact, from the perspective of an idealist aesthetic tradition, plasticity of sound and the way in which this is able to express the ineffable is the greatest virtue that can be achieved by an instrument in the hands of a skilled performer. We could perhaps say that this is its unique specific soul.

In the case in hand, the study undertaken by E. Souberbielle during his visit to Coimbra leaves us with no doubts as to its capacity to attain this ideal. It is explained in the following terms: "The first thing that strikes us about the Coimbra University organ is the intensity of the sound produced by the flues, which is exceptional, I believe, even amongst Iberian organs". 'Exceptional' is the adjective he uses, we should note.

Based on comparisons with two other organs, a Gabler in Weingarten (of German construction) and a Clicquot in Poitiers Cathedral (French), two reasons may be suggested for the expressive intensity that he refers to: the high pressure used (103 mm) and the fact that the 8' and 16' pipes are open, which significantly increases the body in the lower regions. Given the absence of a balanced swell pedal (this arrived late in Portugal), these factors would seem to be designed to compensate for the depth of sound that this would have provided. Souberbielle's reflections then drift on to the subject of *proportion* (transcendent matters concerning the *golden number* or *divine proportion*), which are perhaps of greater interest to studies in aesthetics, concerning man, the arts and nature, than to this more generalist essay.

There is no doubt that, within the panorama of the golden century of Portuguese organ-making, which reached its peak in the 19th century, this instrument, with its famous sound, achieved a proportion and harmony that give it a very special place, perhaps unrivalled, amongst Portuguese organs. As the smooth velvety sound expands, deepening with the engagement of the 16' rank (which most of the flutes are, as we can see if we look carefully at the two flutes of the great organ), the unusual tone seems to suspend in space, transcending the hidden mechanisms that give rise to it, until the

the golden section is attained, the point of perfect equilibrium. "Given the space available, it would not have been possible to have placed there a more precious jewel, one made with great ingenuity and audacity," writes M. Valença¹⁹.

The organ case, for its part, is created in a style that belongs to an aesthetic tradition strongly rooted in Rome, and involuntarily evokes the name of Bernini, amongst others. The showiness and exuberance are essential features of the Baroque movement, in which the Joanine belongs.

Alongside factors such as the dissemination of engravings and illustrated books, the arrival of foreign artists to the magnificent court of King John V played an important part in introducing a new vocabulary into the ornamental lexicon, threatening to oust the canons of the earlier Portuguese Baroque. Portuguese organ cases bear witness to this change in the aesthetic idiom. They were also one of the most important outlets for wood carving in that period (predominantly in the north, although it did also spread around the rest of the country). ... "Organs," writes R. Smith, "represent the culmination of the pomp and grandeur of the Baroque"²⁰.

From whatever angle we view this elaborately decorated case, what stands out is the perception of perfectly combined elegance and harmony. In fact, the whole artefact, from its balanced form to the various stylistic flourishes that embellish it, is an artistic achievement of the highest standard. The precious instrument is therefore encased in a covering of the finest taste, perfectly worthy of it.

The form and the ornamental luxury of the delicately-carved woodwork, which animates the whole piece with a vital sense of perpetual movement, also endow it with a power that is not confined to the field of art (a field in itself unlimited) but which overflows it, like a message addressed to man

¹⁹ Valença, Manuel, *A Arte Organística em Portugal depois de 1750*, Braga, 1995, p. 201..

²⁰ Smith, Robert C., *op. cit.*, p.167.

from deep within a whole religious philosophy and which is reflected and deepened by the surrounding space.

62

The sumptuous console is completely covered (there are no empty spaces) with a profusion of ornate decorations, some of which are inspired in nature and others which set up a kind of counterpoint, creating an amazing visual polyphony. At the very top, we can see the crown of King John, identical to the one in the Royal Library. The whole piece is like a breath of beauty, almost imponderable in its status.

Moving our gaze downwards along the sides, past the coat-of-arms, we notice two angels on the left and right, clutching trumpets (the instrument of apotheoses and apocalyptic visions), above a central shell-shape, from where radiate billowy drapes – all delicately carved in wood to simulate the folds of fabric. This is a marvellous example of the spectacular imitation of reality and the theatricality typical of the Baroque.

Three naked angels, on either side, playing wind instruments, bring us down to the level where the drapes give way to the face pipes, whose leaden colour contrasts sharply with the vivid red lacquer and gilt. The smooth curve of the balustrade, exploding with gold and light, is decorated with an almost impenetrable profusion of motifs – shells, scrolls, foliage and other shapes – an apotheosis of forms and rhythms!

Scattered across this resplendent piece, like little tattoos, following in the footsteps of man as he goes off in search of new worlds, are painted allusions to faraway places. These are all geographically well characterized and easily identifiable, such as the Chinaman with the thin tapering moustache, holding in his left hand a bird, which perhaps symbolizes the dream to fly ever higher. These have been labelled *chinoiseries*, but not all appear to represent the same oriental theme. For example, there is also a figure playing the Roman trumpet (*cornu* or *buccina*), a hunchback, and a curious couple, the man's physical attitude apparently suggesting affection. Of course, the author of the expression *chinoiseries* may have been referring only to the motifs from the world of Confucius!

Disposition of Stops

Organ I

Left hand		Right hand
Twelfth		8 th and 12 th
Fifteenth		12 th and 15
19 th and 22 nd		15 th and 19 th
<i>Cheio</i> ('Chorus Mixture') (IV)		<i>Cheio</i> ('Chorus Mixture') (IV)
Cymbal (IV)		Cymbal (IV)
Cymbal (III)		Cornet (VII)
<i>Nazard</i> (IV)		<i>Pifano</i> (4')
8 th Stopped Diapason (4')		8 th Real
8 th Real (4')		Dolce Flute (8')
<i>Violão</i> ('Viol') (8')		Orchestral Flute (8')
<i>Trompa Real</i> ('Royal Trumpet') (8')		<i>Trompa Maior</i> ('Great Trumpet') (16')
8' Open Diapason		8' Open Diapason
<i>Trompa de Batalha</i> (('Battle Trumpet') (4')		Clarion (8')
Open Diapason 16'		Open Diapason 16'
Bassoon (8')		Hautboy (8')

Organ II

Wood Flute (8')

Bourdon (8')

8th Stopped Diapason (4')

15th and 22nd

Organ III

Small Bourdon (C-b:2'; c-c':4')	<i>Surdina</i> ('Mute')
Bourdon (8')	<i>Cheio</i> (III)
Fifteenth (4')	Open Diapason 8'
	Recorder (4')

BRIEF BIBLIOGRAPHY

64

- Alcântara, Manuela, *A propósito de órgãos de tubos*. Exhibition Catalogue, Alberto Sampaio Museum, Guimarães, 1995.
- Borges, Nelson C., *Coimbra e Região*, Presença, 1st ed., Lisbon, 1987.
- Jordan, D.W., *Órgãos Portugueses: A Documentation and Historical and Technical Study of Selected Portuguese Organs*, University of New England, Australia, 1979.
- Jordan, D.W., *Manoel de S.Bento Gomes de Herrera and the Portuguese Organ*, Organ Yearbook, vol. XXI, 1992.
- Pereira, José F. (ed), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisbon, 1989.
- Smith, Robert., *A Talha em Portugal*, Livros Horizonte, Lisbon, 1963.
- Souberbielle, E., *Visite à l'orgue de la chapelle de l'Université de Coimbra*, Archive of the Portuguese Cultural Centre, Vol. I, Calouste Gulbenkian Foundation, Paris, 1969
- Valença, Manuel, *A Arte Organística em Portugal (c.1326-1750)*, Ed. Franciscana, Braga, 1990.
- Valença, Manuel, *A Arte Organística em Portugal-depois de 1750*, Franciscana, Braga, 1995.
- Vasconcelos, António de, *Real Capela da Universidade*, (Alguns apontamentos e notas para a sua história), Coimbra University Archive, Livraria Minerva, 1990.

Marco Daniel Duarte

MATERIALITY AND IMMATERIALITY IN THE WOODWORK
OF THE PIPE ORGAN IN THE ROYAL CHAPEL OF ST MICHAEL,
UNIVERSITY OF COIMBRA

"Ut in nomine Jesu omne genu flectatur cælestium,
terrestrium et infernorum, et omnis lingua confiteatur,
quia Dominus Jesus Christus in gloria est Dei Patris."

Epistula ad Philippenses 2, 10-11

In 1720, the organ was defined, in a work that could be considered a direct predecessor of the modern dictionary, as "the most perfect instrument of artificially organic music"¹. The author of those words, who had obviously drawn on other sources, was repeating ideas that had been passed down from Antiquity. However, he probably found them fitting to describe specimens that he himself had heard of "the musical instrument that sings like a choir, consisting of many stops or pipes of different sizes, made of tin, lead or wood, which, when animated with wind from the bellows, distributed artfully, create harmonious modulations, sometimes sounding fluted, at other times like a chorus"². Given this author's assiduousness in explaining the meanings of terms that were important for his community, it is reasonable to assume

¹ "Organista" ["Organist"] in *Vocabulario Portuguez, e Latino* [...], Coimbra, Collegio das Artes, 1720, p. 114 of Vol. VI.

² "Órgão" ["Organ"] in *Vocabulario Portuguez, e Latino*..., p. 115.

that these definitions reflected the general opinion of the day. Thus, we can believe that at that time, this keyboard instrument, which emits sounds using a system of bellows to pump wind through pipes, was considered to be the most important of all musical instruments, second only to the human voice, since it resulted not from artificial creation ("artificial instruments are human inventions, proceeding from artifice"³), but from the work of divine creation ("natural instruments are organs, or parts of the body, which work together to form the voice"⁴). If this passage accurately reflects the general attitude towards music-making at that time, then it is not surprising that the organ acquired such prominence, or indeed that it came to occupy such a vast physical area within sacred buildings.

The Baroque organ of Coimbra University has been dated by documental sources to a period very close to when those words were written. Thus, it is reasonable to assume that underlying its construction was the notion that the pipe organ is "the most perfect instrument of artificially organic music". Although the author of the expression (an 18th century clergyman)⁵ was drawing upon an older linguistic tradition, he appeared to want to demonstrate that the organ, despite being man-made, and therefore limited, was nevertheless the "most perfect" of all musical instruments when used in the service of God, who is worthy of all honour, all glory and all praise⁶. Understanding that the musical tradition (which was of course not unaffected by Church opinion) perceived this instrument to be "the king of all instruments"⁷ and "the official instrument of the church" is to understand it within the context for which it was created, namely the context of the Divine

³ "Musica organica" ("Organic music") in *Vocabulario Portuguez, e Latino...*, Vol. VI, p. 114.

⁴ "Musica organica" ("Organic music") in *Vocabulario Portuguez, e Latino...*, Vol. VI, p. 114.

⁵ Raphael Bluteau, an eminent religious orator, and scholar of the Portuguese language, amongst others, lived between 1638 and 1734.

⁶ Compare this with the Revelation to John (Chapter 4, verse 11): "Worthy thou art, our Lord and God, to receive glory and honour and power".

⁷ We should not overlook the fact that the organ, with its vast range of possibilities, effectively "imitates" various other instruments. This universality (rather than mere variety) of sounds was what endowed it with such a prestigious status in relation to others.

Liturgy, whether performed in a cloistered monastery, cathedral, parish church, or, as in this case, in a royal chapel⁸. The instrument's sound-producing capacity was obviously the most important factor contributing to its prominence in the religious ceremony. However, in a highly image-conscious period⁹, it was not the only one, but rather operated in close connection with the great artistic investment that was also made on the outer cover of the instrument.

In fact, historiography has shown us that, in the 18th century, the organ's massive importance as sacred instrument was due not only to the sound made by it when it was played during the service, but also to the many other arts and crafts that had been involved in the production of the woodwork covering the pipes and the other mechanisms that were activated during those ceremonial moments. In Portugal, as in other parts of Europe, organ cases began to be elaborately decorated before the start of the Baroque period proper. However, it was during the Baroque that it developed into a truly spectacular art that transformed the organ into a speaking (or, more accurately, singing) case, offering music for the eyes as well as for the ears¹⁰. The design of the wooden case covering the musical instrument appears to have been formed early on, dating from the beginning of the period in which the organ began to be perceived as an essential device for creating the sacred atmosphere necessary for worship. Its very presence thus endowed the space with multiple ways of experiencing the holy, transforming it into both a visual and aural space. This feature became much more accentuated

⁸ On the music in the University chapel, see António de Vasconcelos, who discusses acts of worship in that church in his important work *Real Capela da Universidade (alguns apontamentos e notas para a sua história)*, Coimbra University Press, 1908 [republished under the same title by Manuel Augusto Rodrigues, Coimbra University Archive – Livraria Minerva, 1990], pp. 149-164; and Maria do Amparo Carvas Monteiro, *Da Música na Universidade de Coimbra (1537-2002)*, doctorate dissertation in Letters, in the area of Music, speciality History of Music, Coimbra, Faculty of Letters, University of Coimbra, 2002, 2 vol., pp. 143-315 of Vol. I.

⁹ Amongst others, see José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1986.

¹⁰ Nelson Correia Borges encapsulates this thought, claiming that it was "an authentic Baroque symphony for the eyes as well"; see "Do Barroco ao Rococó", Volume 9 of *História da Arte em Portugal*, Lisbon, Alfa Publications, 1986, p. 57.

during the Baroque period, and those examples that have survived into the 21st century suggest that it was a way of prolonging the religious celebration¹¹. Organ cases in general, and Baroque organ cases in particular, like other artistic structures, were able to persist in time, to remain in action after the liturgical ceremony was over, through their visible form. The organ of the University of Coimbra chapel is no exception; its case is therefore a sign of this prolongation of the ritual, a perpetuation of the religious ceremony that is so typical of the Baroque period¹².

Indeed, though musical instruments mostly make their mark when they are being played, in the case of an organ, its discourse continues even after it has fallen silent, in the artistic language manifested in the abundant lines that give it shape. A great many craftsmen were involved in the creation of this artefact; joiners, carpenters, woodcarvers and painters would have laboured for days on end, carving, mounting, gilding and painting, so that the end result would appeal not only to the ears but also to the eyes. In fact, there are documents preserved in the archives that name the workers who transformed the basic timber into that elegant artefact, crystallizing those musical ideas in visible form, and thus providing contemporary society with an eloquent witness to 18th century notions about music, art and the liturgy¹³. For example, we know that "under the direction of the master

¹¹ Several authors that have studied this aspect of religious celebration during the Baroque period. For a general overview, see Jean-Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Éditions Universitaires, 1977. As regards the Portuguese case in particular, see Rui Bebiano, *D. João V: poder e espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante, 1987, and by the same author, the entry for "Festa" ["Celebration"] in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, ed. Paulo Pereira, Lisbon, Editorial Presença, 1989, pp. 189-190. On musical aspects of the liturgy, see also Joaquim Jaime B. Ferreira Alves, *A festa barroca no Porto ao serviço da família real na segunda metade do século XVIII: subsídios para o seu estudo*, Oporto, Revista da Faculdade de Letras, 1988, pp. 9-67, and *A festa da vida, a festa da morte e a festa da glória: três exemplos em 1793*, [Arouca], Revista Poligrafia, 1993, pp. 103-142.

¹² On musical aspects of Baroque religious ceremonies, see Rui Vieira Nery, *Para a História do Barroco Musical Português*, Lisbon, Calouste Gulbenkian Foundation, 1980, and José Augusto Alegria, "A música em Portugal na Época de D. João V" in *O Triunfo do Barroco*, catalogue, Lisbon, Fundação das Descobertas, Belém Cultural Centre, 1993, pp. 55-63. On the organ as instrument in the liturgical context, see Gerhard Doderer, "A função do órgão na liturgia portuguesa do século XVII", in *Boletim da APEM*, 58, Lisbon, 1988, pp. 48-53.

¹³ The names of the craftsmen that worked on the organ of the University chapel were researched by Maria do Amparo Carvas Monteiro for her doctorate dissertation *Da Música na*

architect and woodcarver from Coimbra, Gaspar Ferreira¹⁴, various craftsmen were commissioned to construct that great device: Joseph Gomes, Salvador Gomes, Diogo António were amongst those that worked on the wood carving. To these names, another may be added, already long known to historiographers: the important effect achieved by the colourful decoration covering the wooden structure was the responsibility of Gabriel Ferreira da Cunha, "master gilder", according to the contract that exists for the "gilding and lacquering of the organ case"¹⁵.

But before this stage was achieved, many other craftsmen would have intervened in the woodwork, preparing the basic frame and other structural parts, carving the exuberant shapes with the hand of the skilled craftsman. Amongst those that worked in wood, one, Francisco Machado, was also known as a sculptor, certainly because he would have undertaken more specialized work. These are the names of some of those that will have climbed up and down the scaffolding, over and over again, throughout those long months when they effectively lived at the site. The last to finish would obviously have been the man overseeing the paintwork; this was José de Sousa, who apparently finished his work in September 1737¹⁶.

The form that was given to the organ case by these craftsmen contains ideas that tell us much about the world as they saw it. The fact that the work was created in this particular way, rather than in any other, provides

Universidade de Coimbra (1537-2002), Coimbra, Faculty of Letters, University of Coimbra, 2002. This work has contributed greatly to our knowledge of the chapel organ, adding to the information bequeathed to us by historiographers such as Prudêncio Quintino Garcia, António de Vasconcelos and Robert C. Smith. References to these craftsmen in this text have drawn upon a condensed version of that research in the article "O órgão da capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra Identificação do organeiro e de outros artífices e datação do instrumento" in *Munda*, Coimbra, N.º 47, May 2004, pp. 3-18. For an overview of these sources, see the important collection by Domingos de Pinho Brandão, *Obra de Talba Dourada, Ensambagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto. Documentação*. Oporto, Diocese of Oporto, 1984, 4 volumes.

¹⁴ Robert C. Smith, *A Talba em Portugal*, Lisbon, Livros Horizonte, 1962, p. 116.

¹⁵ The contract ("escritura de obrigaçam") of 1st June 1737 was published by Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, pp. 299-303.

¹⁶ This information has been drawn from the research of Maria do Amparo Carvas Monteiro as presented in her study "O órgão da capela de S. Miguel...", p. 13.

evidence of the mindset of the period; indeed, there is a whole world of significances encoded in the organ, which may well have escaped those that worked on it, and indeed those that have come to listen to the sounds produced by it. This is a world that is accessible only to scholars that hold the key to the archetypes, schemas and value judgments that informed the artistic sense of the period, as comparison of documental sources indicates. Historians are today convinced that those forms were created to inhabit a specific world and interact with it, and that they were closely connected to the ideas underlying the sounds produced by the mechanism that they so artfully concealed. When they were built, these organs spoke a discourse that was believed to be fitting for the space of the royal chapel and those that used it. Today, they continue to speak, giving us valuable information about the ideas of that period.

Materiality and Immateriality on the Base of the Organ

A pipe organ is much more than a mere musical instrument or a cluster of decorated shapes, as careful study of it shows. In fact, the whole idea of the organ in the Early Modern period was a complex notion, involving a series of metaphoric representations that operated in both the aural and visual domain. As we can see in the various specimens that adorn the walls of churches all over the Christian world, Portugal included, they represent a sacred world that is organised into three hierarchical levels. The different sections of the organ can thus be interpreted in accordance with this hierarchy. In the lower part of the organ, for example, we find images that allude to the lower dimension of the Christian cosmos, while at the top, there are representations of the heavenly realm¹⁷. An organ case would

¹⁷ This theory is explained in more detail in the study by Marco Daniel Duarte, *Órgão de Tubos: corpo, alma e divindade*, a seminar paper prepared for the degree course in History (specialization in History of Art), 1999, 2 volumes, photocopy, pp. 69-94 of Volume I.

function, therefore, like a great allegory, involving different ideas taken not only from the world of the sacred, but also, not infrequently, from the profane realm as well. These images, mounted artistically on a 'display case' that was usually large in size, do not remain mute, but rather enter into a dialogue with the users of those sacred spaces. The organ of the chapel of St Michael, given its size, has made an indelible mark on the visual landscape of the chapel interior. Placed on wall to the right of the altar, so that the organist was in a better position to communicate with those sitting in the upper choir¹⁸, its presence is truly overwhelming¹⁹, teeming with carved and painted images.

The colossal instrument is embellished with elaborately carved woodwork, which increases its artistic value. Shellwork, typical of the Joanine period

¹⁸ As Nelson Correia Borges explains, "most of the acoustic qualities of organs came from the way they were placed within churches [...]"; "the most usual position is on one of the side walls, near the choir, in the churches belonging to the religious orders" ("Órgão" ['Organ'] em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, p. 332). Although the organ in the chapel of St Michael was not to be used for the monastic service, it was positioned in the same way as it would have been in a monastery, allowing communication with the upper choir. This detail perhaps suggests an analogy between the University and the monastic atmosphere needed for study.

¹⁹ Manuel Valença praises the fact, given the available space, such an organ had been mounted in the chapel of St Michael. Although he was referring primarily to the mechanism, his comment could also be applied to the woodcarving on the case: "Given the space available, it would not have been possible to have placed there a more precious jewel, one made with great ingenuity and audacity" (Manuel Valença, *A Arte Organística em Portugal depois de 1750 (subsídios)*, Braga, Editorial Franciscana, 1995, p. 201). Indeed, specialists are unanimous in their appreciation of this instrument, not only because of the quality of the artistic work, but also, undoubtedly, because of its great size, which led Pedro Dias to describe it as an "imposing organ" (Pedro Dias, *Coimbra. Guia para uma visita*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2002, p. 28; also in the chapter *A Universidade de Coimbra. Nota Artística* in the work *A Universidade de Coimbra*, by Luís Reis Torgal and Pedro Dias, Coimbra, University of Coimbra, Department of Documentation and Publications, 2002, p. 136). The same attribute was also highlighted by Nelson Correia Borges in *Coimbra e Região*, Lisbon, Editorial Presença, 1987, p. 105, while in an earlier work, Robert Smith, describing the Coimbra University organ in the context of the organs of southern Portugal, called it a "splendidly developed" specimen of its type (Robert C. Smith, *A Talha...*, p. 168). For more about the organ in St Michael's chapel, see Sousa Viterbo, "Órgãos da Capella da Universidade de Coimbra" in *Curiosidades Musicaes (1909-1911)*, 72, Lisbon, 1911; Edouard Souberbielle, "Visite à l'orgue de la Chapelle Royale de l'Université de Coimbra" in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Volume I, Paris, Calouste Gulbenkian Foundation, 1969, p. 411-448; W. D. Jordan, "The Organ of the Capela-Real of S. Miguel the University of Coimbra Portugal: Its construction, history and some technical notes", in *The Organ*, Vol. 61, No. 239, January 1982, pp. 4-28; Wesley D. Jordan, *Órgãos Portugueses*, Australia, University of New England, 1979, photocopy, Vol. 1, pp. 230-236.

of Baroque carving²⁰ can be seen all over the organ case, though it is most profuse in the lower part. Even though the organ of the chapel of St Michael does not depict scenes from hell, as is common in northern Portugal in organs dating from before and after this one (particularly those in the style developed by Frei José de Santo António Vilaça, 1731-1809)²¹, the base of this instrument does suggest the idea of chaos, a chaos that can only be transformed into cosmos by the redemption depicted in the upper part. In this respect, the shellwork that covers the base of this organ may be related (iconologically rather than formally) to the sea images (dolphins, mermen, sea monsters, etc) found on the organs of Braga cathedral²². In Coimbra, the carver was more contained and concentrated this marine imagery on the lower part of the base, with enormous vigorous shell shapes, which extend into tentacles of foliage and garlands. Despite being gilded, they have such undulating rhythm and expressive force that one can almost smell the salt wafting from them.

Indeed, this part of the lower organ case has a truly marine character, suggesting an identification between the formal structure of the artefact and

²⁰ António Filipe Pimentel, "Joanino, estilo" ["Joanine, style"], in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, pp. 242-244. By the same author, see the note on the development of altar panels in the work "O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso", in *El Retablo. Tipología, iconografía y restauración*, Proceedings of the 9th Spanish-Portuguese Symposium on History of Art, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 239-254. In addition to the first words of Robert Chester Smith, we should also consider the contributions by Nelson Correia Borges, "Do Barroco ao Rococó", Volume 9 of *História da Arte em Portugal*, Lisbon, Publicações Alfa, 1986, pp. 47-63; Natália Marinho Ferreira-Alves, *A Arte da Talha no Porto na Época Moderna (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*, Oporto, Oporto City Council, 1989, 2 volumes; José Fernandes Pereira, "O barroco do século XVIII" in *Do Barroco à Contemporaneidade*, 3rd Volume of *História da Arte Portuguesa*, edited by Paulo Pereira, [Lisbon], Círculo de Leitores, 1995, pp. 107-120.

²¹ On this subject, see Teresa Alves de Araújo, *A Tipologia do órgão na obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, Masters dissertation in History of Art, Faculty of Lettes, University of Oporto, 1996, 2 volumes, photocopied.

²² On the organs in Braga cathedral, see Gerhard Doderer, *Os órgãos da Sé Catedral de Braga*, s.e., undated; *Os Órgãos de Braga*, "2nd Conference of the Portuguese Friends of the Organ Association, Braga, 1993. On the extensive frame surrounding the Braga cathedral organ, and other Portuguese organs cited in this short study, see the important works by Carlos de Azevedo, "Portuguese Organ-Cases" in *The Connoisseur*, Vol. 701, London, 1970, pp. 165-171; *Baroque Organ-Cases of Portugal*, Uitgeverij Frits Knuf, Amsterdam, 1972, and Wesley D. Jordan, *Órgãos Portugueses*, Australia, University of New England, 1979, photocopy, 2 volumes.

the symbolic content, with connotations of the depths of the abyss or even with the deadly but purifying waters of the flood). Despite being gilded, these shapes, which cling like molluscs to the lower part of the organ case, seem almost to have crawled out of the sea, while the vigorously carved shells are so realistic that we can almost smell the salt, as I have said.

The brilliance of the decoration is due not only to the artistic merit evident in the woodcarving, but also to the use of bright colours, which attenuate the omnipresent gilt without overwhelming it. Particularly notable is the lacquerwork on the lower organ case and on the part covering the pipes, though this only extends about halfway up the instrument's façade²³. Delicate gold paintings on a red background reveal great artistry, particularly those representing the male anatomy on the large corbel. These are robust virile creations that almost appear to have taken from a Michaelangelo-inspired repertoire.

Although they are not terrifying figures, like many which would be found some decades later on organs in northern Portugal, the iconological idea behind them is the same. While possibly more related to mythical figures, these men, painted as they are on the red part of the base, would seem to have a similar significance, since they reside in the region of suffering, or at least, of agitation. Their faces, though more serene than those of the satyrs and masks characteristic of the organs in the north of Portugal, seem shy and withdrawn, hidden in accordance with the uncomfortable and awkward positions assumed by their bodies. One of these figures, for example, has its back turned to the one it is looking at, moving in a disturbed fashion, as suggested by the undulating drapery. These figures clearly allude to the underworld, as represented by the lower part of the organ case, introducing into the realm of the sacred some of the playful but moralistic motifs (such as the gargoyles, grotesques and suffering bodies that adorned water-spouts, capitals and choir stalls in cathedrals) from the medieval

²³ See António Filipe Pimentel, "Chinoiserie" in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, pp. 118-119.

imagination²⁴ – despite the fact that the Baroque period was already well under way by this time.

74

As the organ is placed on one of the walls of the church, relatively high up off the ground, it is easy to see that the iconographers have added figures that seem to be supporting the whole weight of the instrument, a typical architectural feature. Within the prevailing moral code, this would have been perceived as a punishment. These figures have been taken from a lexicon of inhuman shapes, which, from the Christian point of view, would obviously allude to the infernal realm. The antithesis of these images would be the holy figures that would inhabit the highest part of the organ case, as we can also see on the Coimbra University organ. This organ does not, however, contain any terrifying beings from the iconographic compendiums of the worlds of Hell – nor were they sought in the medieval tradition or amongst the masks that were so often used in Renaissance and Mannerist art. With a refined pictorial sense, the carver left smooth surfaces free so that the painter could draw in gold on the red background the four atlantes that hold up the weight of the organ (though these are not so much physical forms as psychological suggestions, since their contorted faces suggest that they are being punished with the visible weight). The atlas, the mythological being that bore the weight of the world on his shoulders²⁵, was a favourite design on organ cases, often carved around the lower part of the case. In the north of Portugal, these developed into caricatured figures that were often dressed as satyrs and were sometimes dark-skinned, choices which also revealed something about the sociological perceptions of the era. In

²⁴ Further information about the mythographic world of medieval church architecture and furnishings may be found in the following authors: Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Colin, 1931; Henri Focillon, *Art d'Occident: le Moyen Âge roman et gothique*, Paris, Armand Colin, 1938; Georges Duby, *Le temps des cathédrales: l'art et la société (980-1420)*, Paris, Gallimard, 1977; Santiago Sebastian, *Mensaje del Arte Medieval*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1978; Jacques le Goff, *L'imaginaire Médiéval: essais*, Paris, Gallimard, 1985, and also Santiago Sebastian, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1994.

²⁵ See the entry for "Atlante" ["Atlas"] signed by Philippe Plagnieux, in *Dictionnaire Critique d'Iconographie Occidentale*, ed. Xavier Barral i Altet, Rennes, Rennes University Presses, 2003, pp. 122-123.

the University chapel, however, the figure that is condemned to bear the weight of world was not personified as an important character, but rather was delicately painted (i.e. merely suggested), which reveals a certain coyness about portraying this mythological being. As the atlas was already established as a conventional figure for the decoration of organs, it was not avoided altogether; however, it was represented in a more erudite form, implicitly rather than explicitly, and in a somewhat unconventional manner.

On the base of this organ, punctuated by long robust tendrils of golden foliage, another motif appears, in quite a developed form, that is common on organ cases and on other artistic works, and is always found in the same place, at the bottom. This kind of decoration is not exclusive to the organ, as it appears in many other religious and non-religious sites. It is motif from the vegetal world that was conventionalised and used practically unchanged throughout the years, as if it were a perennial finite form. From amongst the foliage emerges a kind of bunch or cluster of small red berries, more or less ripe. Although it is difficult to decode the meaning of a motif that is so common and has been repeated so often, in such a conventionalised form, the profusion of succulent berries suggests abundance, the kind of abundance that results from a bounteous giver and which is ready to be harvested. It is probably for this reason that this motif, with few exceptions, is always found facing downwards, as if ready to be picked. The fact that it is used here reveals that the craftsman who planned the organ was firmly aware of the characteristic features of the decorative tradition of the period. On the chapel organ, this motif, so near to the ground, effectively drains off all the forms that converge upon it, or, if seen in reverse, opens up the diverging forms into unpredictable volumes. Although these are not formally cornucopias, they cannot symbolize anything other than wealth and abundance, emerging as they do from a shell overflowing with berries²⁶.

²⁶ On symbols of abundance in the vegetable world, see the entries for "Orange", "Water melon", "Pomegranate", etc. in *Dicionário de Símbolos...* by Chevalier & Gheerbrant. These fruits, which have many pips or seeds (which was what gave them their significance of abundance), may also have negative connotations as forbidden fruit (as in the case of the pomegranate).

Materiality and Immateriality in the Upper Organ Case (Crown)

76

Although the base of the organ abounds in figures, wrought with great artistry, it is the upper part which is reserved for the most elaborate sculptures and artistic structures, as in all organs. It is worth taking in the whole majestic composition first of all before proceeding to a more detailed analysis.

In addition to the angels that adorn the crown, the elaborately carved drapery which billows out in abundant pleats and folds camouflages the case to such an extent that it is difficult to make out the shape of the structure that houses the pipes. Nevertheless, it is possible to distinguish different sections in that roughly trapezoidal frame, sections which are marked by side recesses and three small towers projecting from the façade, placed on semi-circular corbels²⁷. Thus, we can see that the pipes are encased in a single body that is subdivided into seven parts, each delimited by pilasters, which are entirely decorated from top to toe. The central part of the façade also projects upwards in a pyramid shape, and it is here that the most exuberant decoration is found.

At the mouth of the pipes, the wood is carved in such a manner as to create the appearance of drapes, hanging in front of the pediments, acroteria and other corners of the case. These richly coloured drapes, whose green lining we are allowed to glimpse, do not seem to be static shapes, but rather suggest a curtain that is being drawn apart. This was, of course, a favourite image of the theatrical Baroque, which loved to sculpt the moment in movement, and capture the exact instant when the stage opened up (in this case, for sound, obviously, though also images). The carved and gilded helmet from which this drapery hangs also serves as a footrest for the angels, which are placed there like heralds of heavenly music. The two larger angels higher up on the central level support the king's coat-of-arms, framed with

²⁷ These tower-shaped structures, which contribute to the visual rhythm created by the face pipes, are finished off on the bottom with small bunches of berries that dangle downwards from beneath the corbels, echoing the motif found at the base of the whole instrument.

gilt, and surmounted by the mighty crown, also made of gilded woodwork. These angels are young winged trumpeters, dressed in courtly tunics like soldiers in a guard of honour. They are holding long trumpets, which point outwards to left and right (or north and south). Along the acroteria, there are other smaller angels, nude except for small gilt ribbons that seem to have been put there more to emphasise movement than to hide the intimate body parts. These are also musicians, for each is holding a wind instrument. All are standing, except for two placed in the recesses, which are seated, rather like two trumpet majors.

The whole musical scene depicted on the organ case makes the angels into the heralds of divine marvels. They appear to be leading a retinue, proclaiming to left and right, north and south (and, in the case of the smaller figures, also to the east) the message of the Church and of God in a solemn profuse polyphony. They also proclaim other forms of power which, in the Early Modern age, were closely connected to these, with images from the world of reason. This is why the king's coat-of-arms is placed in such a prominent position. St Michael's chapel in the University is one of the most important royal chapels²⁸, and so, like so many other similar works of art, it alludes to royal power in that regal space²⁹. The royal metaphor on the organ of the University chapel is not disguised in learned references to images from the religious world, as would be the case if the instrument were topped by a sculpture of King David³⁰ (patron of sacred music, but

²⁸ On the Royal Chapel of the University, see the work of António de Vasconcelos, *Real Capela da Universidade...*; also references in Vergílio Correia, Nogueira Gonçalves, *Inventário artístico de Portugal: cidade de Coimbra*, Lisbon, National Fine Art Academy, 1947, pp. 104-105; Pedro Dias, António Nogueira Gonçalves, *O património artístico da Universidade de Coimbra*, 2nd Edition, revised and expanded, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2004, pp. 52-69 and the work of António Filipe Pimentel, *A morada da sabedoria. 1ª. Parte: O Paço Real de Coimbra das origens ao estabelecimento da Universidade*, Coimbra, Almedina, 2005, "maxime", p. 382-402.

²⁹ Other features of the chapel that bear visible signs of royal iconography include the Manueline doorway, which opens onto the broad square; the window in the western wall; some liturgical implements, such as a plate and basin from the 16th century; and the Baroque pews of the main and side altars. Thus the presence of the royal power is continually evoked, as indicated by the royal pew above the upper choir, on the wall parallel to the main chapel.

³⁰ This solution can be seen on the pipe organ in the church of the Benedictine monastery of Santa Maria de Semide.

also, unmistakably, a king). Rather, the idea of the kingdom is displayed on the organ through its universally recognisable emblem. Thus, the royal coat-of-arms appears here in the place that, in other Portuguese organs, is occupied by angels or other celestial beings³¹, allegorical figures representing the theological virtues³², Christological allegories³³ or a figuration of the Holy Trinity³⁴. The coat-of-arms³⁵ on the chapel organ ostentatiously encapsulates all these values, and underlines the close relationship that existed between royalty and the church; indeed, in the Early Modern age, the concept of the "persona regnans" was not far removed from the notion of "theocracy". Ultimately, it is the coat-of-arms, with the royal crown above it, that occupies the uppermost point on the organ, like a kind of oriflamme (a red and gold standard, which appeared to be permanently lit as if by a divine flame).

While the bottom of the case is dominated by images of the sea world, the upper part seems to show a theatre curtain opening, surmounted by figures that have been taken, this time, from the world of the virtues. It is from here, beneath the emphatic royal symbol, that the curtains draw open, revealing a scene that is filled with pipes. Once the veil is removed from this zone, even greater mysteries are revealed, as if demonstrating that what is important appears between curtains (a clear appropriation of the symbolic act of unveiling). When we look higher up, above the curtain, we can see,

³¹ See, for example, the figures on the organ of São Vicente de Fora in Lisbon; on the crown of the Paulist organ, also in Lisbon; on the organ case of Coimbra's New Cathedral (Sé Nova) or over the organ of the church of St Bartholomew, also in Coimbra.

³² The crown of the organ of São Martinho de Tibães is decorated with anthropomorphic figurations of Faith, Hope and Charity. Other allegories from the Christian catechism may be seen on the elaborately carved crown of the Braga Cathedral organ.

³³ The eagle that presides over the organ in the church of Santa Cruz, in the monastery of the Canons Regular of Saint Augustine, also in Coimbra, is clearly a Christological image.

³⁴ See too the representation of the Trinity, surrounding by the glory of angels on both façades of the organ of the Cistercian monastery of Santa Maria de Lorvão.

³⁵ There are examples in Portugal where the upper or central part of the organ case is used to display the coat-of-arms of the patron or of the building where the instrument is housed: For example, the Viseu seminary church displays the episcopal coat-of-arms, while the organ of the Monastery of Salvador in Braga bears the coat-of-arms of the religious order that resided there.

protecting the instrument and presiding over the whole, the important emblem of King John V (the five shields, seven castles and five nasturtiums of the coat-of-arms, with the crown of glory above it) at the uppermost point of the whole cascade of carved woodwork, located in the area occupied by the angels, the inhabitants of heaven. This iconographic statement effectively identifies the sovereignty of God with the Kingdom of King John V.

The angelic figures have thus become heralds of that kingdom, of Portugal obviously, but Portugal where the king reigns through the grace of God³⁶. Perched on the golden vegetation, the two larger angelic figures are richly clad in magnificent courtly robes. While 'magnificent' is the word most readily chosen by common observers (not to mention important scholars³⁷) to describe the construction of the organ and its dazzling gold ornamentation today, there is perhaps another word that springs to the mind of the historian, one which has been used about the organ before, somewhat daringly. That word is "magnanimous", an epithet that was traditionally attributed to King John V (in fact he is known in historiography as "The Magnanimous"), who is of course commemorated in many works of art of the university, not least the Royal Library (known as the King John V Library)³⁸ and this very chapel. Appearing as it does in that particular place, the coat-of-arms, functioning as a symbol of the kingdom, has the same effect as a portrait of the monarch. The same symbol is repeated on the largest pipe, the central one, this time

³⁶ See the work edited by Diogo Ramada Curto & Francisco Bethencourt, *A Memória da Nação*, Lisbon, Livraria Sá da Costa Editores, 1991, which explains the identification of the royal figure with God.

³⁷ The word 'magnificent' is used by a number of different historians in their descriptions of the University chapel organ. António de Vasconcelos called it a "magnificent instrument" (António de Vasconcelos, *Real Capela...*, p. 80); for Valença, it was a "magnificent organ" (Manuel Valença, *A Arte Organística em Portugal (1326-1750)*, Braga, Editorial Franciscana, 1990, p. 266) and Nelson Correia Borges lists it amongst the "magnificent examples" that survived into the 20th century, ("Órgão" ["Organ"] in *Dicionário da Arte Barroca...*, p. 332). The same thing occurs in Célia Ramos Ferreira Silva's work, "Os Órgãos de tubos. Uma expressão do Barroco", in *Barroco. Proceedings from the 2nd International Conference*, Oporto, Faculty of Letters, University of Oporto, 2001, p. 155.

³⁸ This contains a portrait of the Magnanimous king, surmounted by a crown that is even more finely wrought than the one over the organ. Its significance, though, is identical, since it effectively presides over the whole work, a library all-in-gold (António Filipe Pimentel, "Bibliotecas, em *Dicionário da Arte Barroca...*, pp 88-92).

supported by a clearly-defined allegorical figure of a naked woman, a female atlas supporting the kingdom, with a blue strip that floating out behind her. This may date from a later period³⁹.

The decorative rhythm grows calmer in the area of the pipes, from where the sound emerges. While the vertical lines formed by the pipes sweep upwards into the pyramid shape of the crown, there is a band of gold around the lower third, which opens and closes in accordance with the pitch of the sound emitted. This is an area of tranquillity, as regards the woodwork. The part of the case into which the pipes are set is unsculpted but colourfully painted, as we mentioned above in our reflection about the painted atlantes. The red paintwork is embossed with gilt scenes that are discrete yet clearly visible, in accordance with the taste of the period.

Materiality and Immateriality in the Organist's Console

The 'Chinese' paintings that decorate this part of the organ case, often considered to be of inferior artistic quality, are not very important in the decoration of the case as a whole⁴⁰. They depict simple scenes, such as

³⁹ This coat-of-arms certainly dates from a period after King John VI. It may have been painted during one of the restoration works carried out in the 19th or 20th centuries. In fact, the insertion of the coat-of-arms onto the largest of the display pipes may be related to the period when there was a split between the Monarchy and the Republic, since the juxtaposition had the effect of emphasising the royal crown. José Ramos Bandeira, in his study *Universidade de Coimbra. Edifícios do corpo central e casa dos Melos*, Coimbra, 1943, lists a series of restorations and interventions that were carried out on the organ; see p. 269 of Vol. I. Also, on the same topic, the *Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, No. 121 ("Restauro de Órgãos"), Lisbon, Republic of Portugal, Ministry for Public Works, 1965, pp. 10-11 and Figures 10-13, and the point entitled "Restauros e afinações realizadas no actual órgão da Universidade", pp. 302-312 of the dissertation by Maria do Amparo Carvas Monteiro, quoted above.

⁴⁰ See the entry for "Chinoiserie" by António Filipe Pimentel in *Dicionário de Arte Barroca*, pp. 118-119. Also, by the same author, *O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra*, em *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, Institute of History of Art, University of Coimbra, 1998, pp. 347-368, and, on the same subject but in the broader context of western art in general, the study of decorative arts by Alain Gruber, "La Chinoiserie dans l'Art Européen", in *Revue L'Oeil*, 350, Lausanne, 1984.

clusters of flowers, leaves or birds, alongside larger more complex scenes, consisting of up to three characters in a scenario that is clearly intended to be exotic. This kind of decoration was very much appreciated in the period, and is therefore quite widespread. In Coimbra alone, there are various examples of "chinoiserie" from this period, which indicates that the city was not lagging far behind as regards the taste of the period, as experienced in other parts of Europe, since the various specimens that exist reveal a great appreciation of the technique. Examples in the immediate vicinity are the decorative works in the university library, and also the inside of the shrines on the altar panels of the transept of the church of what was still at that time, the College of the Company of Jesus (the future new cathedral or Sé Nova). There are other examples a little further afield, though still within the limits of 18th century Coimbra, on both the organs of the Convent of Santa Clara on the other bank of the River Mondego. Like all laquerwork, these representations, which appropriate symbols from both west and east and combine different value systems, are difficult to interpret. They are perhaps connected, though, by aspirations to higher realities – what the 21st century might well call ecumenical art.

It would be almost impossible to describe in detail all the representations on the organ case, owing to their sheer number. They occupy the same horizontal line as the ground shared by the figures, architectural designs, clusters of flowers and branches, usually very high up in relation to the human figures. Men or women, standing or seated, alone or in groups, speaking or mute, oriental in features or, sometimes, clearly western, are found in different contexts: amongst groups of houses, bandstands, in niches, open or closed spaces, staircases and bridges, castles, houses or temples. These were painted between plants, flowers, trees, bushes, amongst leafy branches or skeletal vegetation, varied representations of the plant world, almost always very high up, with motifs from the animal world, such as birds or small butterflies, appearing here and there. It is not easy to know how to approach these men or objects that, a priori are all the same but which are really always unique. If we study each group in itself, we are

surprised by scenes of courtly life, gallantry, a couple talking, demonstrating affection, exchanging an object which might some token of affection; there is an old man with his head covered, holding a staff, a long-feathered bird in his hand, and also isolated figures, with parasols, apparently taking a walk. The design, although difficult to decode, reveals certain states of mind, such as the scene where a young man is surprised by a character that offers him a glass of wine, the scenes of courtship, involving stereotypical but convincing poses, or even in small birds and butterflies that seem to flit around the organ case. In the smallest spaces, the painter has placed birds and insects that fly towards or away from the more developed scenes. On the frontispiece, above each manual, there was enough space to draw two angel heads emerging from a pair of wings, in the style of the conventional cherubs that figure so frequently in the painting, sculpture and woodcarving of the Baroque era.

These lively representations clearly show the way in which "chinoiserie" painting appropriates aspects of two worlds, which come together in it. In addition to the themes described above, we can also find figures that allude to the idea of music, holding musical instruments, though these are not easily distinguishable: there is a piper, another drummer, another trumpeter. Perhaps all of these scenes allude to a crystallized tradition, depicting moral tales. Or perhaps that are merely chance decorations, designed to fill spaces according to the logic of ornamentation for its own sake. But even if they have been artlessly painted for mere decoration, the "chinoiseries" are certain to contain a message which escapes us, either because of their lack of representational rigour, or because of the cultural distance separating our own time from the period when they were created⁴¹. The Chinese drawings, with their subtlety, and the contrast that they make with the imposing

⁴¹ It is not always possible to make out the "attributes" of the various figures. Indeed, we do not even know if they should be termed "attributes", since it is not clear if these objects define the person who bears them. With "lack of rigour", I am not referring to the artistic technique with which the organ case was painted, since this is of very high quality. Rather, I use it to mean the lack of distinct detail, the lack of elements that enable us to decipher it, which ultimately lead to a sense of resignation in the observer.

woodwork, contribute to an aesthetic result that makes the University organ into one of the most artistic examples of Portuguese instruments.

Most of the scenes are concentrated in the area where the organist sits, giving it a quite distinct character from the rest of the upper and lower organ. This is where the manual, pedals and stops are located, which activate the whole complex mechanism that produces the sound. It is a space of habitation, and is therefore organized rather like the floor of a residence, on a balcony surrounded by a balustrade to protect whoever is inside. The balustrade is excessively wrought, making the balcony into an elaborately carved enclosure with few empty spaces, like something made of precious metal. On each of the seven sections of the balustrade, branches, shells, little garlands and foliage entwine around a central tablet like a climbing plant, so densely packed together that only very small holes are left to impart a sense of volume. The central panel is the longest, extending right across the balcony behind the organist; the sinuous lines are longer here, carved in relief, and symmetrical around a vertical axis made by the central tablet – so symmetrical, in fact, that it almost seems like a reflection – finished off with a shell on the top and two palm branches underneath.

Beneath the balcony, a new world begins, completely different from the world of the angels. It takes up the themes of the lower world, the abyss, which was also invited by St Paul to proclaim God: "that at the name of Jesus, in heaven and on earth and under the earth, and every tongues confess that Jesus Christ is the Lord [...]". And so we see there those beings that hold up this whole organically-ordered world, bearing the weight of the great instrument for eternity. It is a holy world, but one which also contains images of evil, since it was the tension between those two poles that worried men and contributed to the construction of the theology of the era. Indeed, that mindset cannot be separated from the great artistic enterprise that was the construction of an organ.

The cleansing battle between good and evil thus took place in the area inhabited by the organist, precisely the area where the trumpets "en chamade" are situated. These horizontal pipes, used in Iberian organ compositions

known as "batalhas" ("battles"), may well have fostered the sense that this area was effectively the place of passage between the world of good, figured in the upper part of the organ, and the world of evil, shown below on the base of the instrument. In Portugal, the most representative and complete example of this can be found on the organ in the Cistercian monastery of São João de Tarouca, where the figure of Jesus Christ, who is defined in Christian theology as both Man and God, assumes the role of mighty maestro, conductor of cosmic harmony⁴². Underlying the form of all these organs is the notion that whole cosmos could be reproduced as a metaphor in the instrument, that it could become the image of a creation consisting of "heaven, earth and hell", a creation brought into being in praise ("at the name of Jesus, in heaven and on earth and under the earth, and every tongues confess that Jesus Christ is the Lord")⁴³. And of course, as we have glimpsed here in the instrument housed in the former Royal Chapel of St Michael of the University of Coimbra, the organ itself was "the most perfect instrument of artificially organic music"⁴⁴.

⁴² In the Tarouca organ, the carved painted sculpture of Jesus Christ is located in the area of the balustrade and is jointed, moving its arms and mouth. It is seated, as if it had come to rest upon the waves or a rainbow, as in in the literary imagery of Psalm 29: "The Lord sits enthroned over the flood; the Lord sits enthroned as king forever". The fact that the artistic images depicted on these organ cases coincide with those found in Biblical literature is interesting: God sat over the waters of the flood – and waters seem to be the theme of the base part of the organ in the University chapel.

⁴³ This New Testament passage from St Paul's letter to the Philippians is the key to understanding this universe. The Baroque and Rococo periods assumed it in artistic form, which is why many organ bases, created in the middle decades and, especially, the second half of the 18th century, showed articulate languages coming out of monsters and infernal masks (St Martin of Tibães) and caricatures of men that moved their mouths and bodies (the church of St Sebastian, known as the church of the Dominicans, in Guimarães), thereby expressing the need of the lower world to praise and proclaim the glorification of God.

⁴⁴ We close with the expression taken from *Vocabulario Portuguez, e Latino*, Coimbra, Collegio das Artes, 1712-1728, in "Organista" ["Organist"], p. 114 of Vol. VI.

BIBLIOGRAPHY

85

- Alegria, José Augusto, "A música em Portugal na Época de D. João V", em *O Triunfo do Barroco*, catálogo, Lisboa, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1993, p. 55-63.
- Araújo, Teresa Alves de, *A Tipologia do órgão na obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, Porto, 1996, dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2 volumes, policopiada.
- Azevedo, Carlos de, "Portuguese Organ-Cases", em *The Connoisseur*, vol. 701, London, 1970, p. 165-171.
- Azevedo, Carlos de, *Baroque organ-cases of Portugal*, Amesterdão, Uitgeverij Frits Knuf, 1972.
- Bandeira, José Ramos, Universidade de Coimbra. Edifícios do corpo central e casa dos Melos, Coimbra, 1943, tomo I, p. 269.
- Bebiano, Rui, *D. João V: poder e espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante, 1987.
- Bebiano, Rui, "Festa", em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, direcção de Pereira, José Fernandes, coordenação de Pereira, Paulo, Lisboa, Presença, 1989, p. 189-190.
- Bethencourt, Francisco; Curto, Diogo Ramada, *A Memória da Nação*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editores, 1991.
- Bluteau, Raphael, *Vocabulario Portuguez, e Latino [...]*, Coimbra, Collegio das Artes, 1720, tomo VI.
- Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 121 («Restauro de Órgãos»), Lisboa, República Portuguesa, Ministério das Obras Públicas, 1965, p. 10-11.
- Borges, Nelson Correia, "Do Barroco ao Rococó", volume 9 de *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 47-63.
- Borges, Nelson Correia, "Órgãos", em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, direcção de Pereira, José Fernandes, coordenação de Pereira, Paulo, Lisboa, Presença, 1989, p. 332-333.
- Borges, Nelson Correia, *Coimbra e Região*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 105.
- Brandão, Domingos de Pinho, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Documentação. Porto, Diocese do Porto, 1984, 4 volumes.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, s. l., Círculo de Leitores, 1997.
- Correia, Vergílio; Gonçalves, Nogueira, *Inventário artístico de Portugal: cidade de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1947, p. 104-105.
- Curto, Diogo Ramada; Bethencourt, Francisco, *A Memória da Nação*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editores, 1991.
- Dias, Pedro, Universidade de Coimbra. Nota Artística em A Universidade de Coimbra, textos de Torgal, Luís Reis e Dias, Pedro, Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, 2002, p. 136.
- Dias, Pedro, Coimbra. Guia para uma visita, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2002, p. 28.
- Dias, Pedro; Gonçalves, António Nogueira, *O património artístico da Universidade de Coimbra*, 2.ª ed., rev. e aumentada, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2004, p. 52-69.
- Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, direcção de Pereira, José Fernandes, coordenação de Pereira, Paulo, Lisboa, Presença, 1989.

- Doderer, Gerhard, "A função do órgão na liturgia portuguesa do século XVII", em *Boletim da APEM*, 58, Lisboa, 1988, p. 48-53.
- Doderer, Gerhard, *Os órgãos da Sé Catedral de Braga*, s.e., s.d.
- Doderer, Gerhard, *Os Órgãos de Braga*, II Congresso da Associação Portuguesa Amigos do Órgão, Braga, 1993.
- Duarte, Marco Daniel, *Órgão de Tubos: corpo, alma e divindade*, Coimbra, 1999, trabalho de seminário da licenciatura em História, variante de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2 volumes, policopiado.
- Duby, Georges, *Le temps des cathédrales: l'art et la société (980-1420)*, Paris, Gallimard, 1977.
- Ferreira Alves, Joaquim Jaime B., «A festa barroca no Porto ao serviço da família real na segunda metade do século XVIII: subsídios para o seu estudo», em *Revista da Faculdade de Letras, Porto*, 1988, p. 9-67.
- Ferreira Alves, Joaquim Jaime B., "A festa da vida, a festa da morte e a festa da glória: três exemplos em 1793", em *Revista Poligrafia*, [Arouca], 1993, p. 103-142.
- Ferreira Alves, Natália Marinho, *A Arte da Talha no Porto na Época Moderna (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1989, 2 volumes.
- Focillon, Henri, *Art d'Occident: le Moyen Âge roman et gothique*, Paris, Armand Colin, 1938.
- Garcia, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, p. 299-303.
- Gheerbrant, Alain; Chevalier, Jean, *Dicionário dos Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, s. I., Círculo de Leitores, 1997.
- Gonçalves, Nogueira; Correia, Vergílio, *Inventário artístico de Portugal: cidade de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1947, p. 104-105.
- Gonçalves, António Nogueira; Dias, Pedro, *O património artístico da Universidade de Coimbra*, 2.a ed., rev. e aumentada, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2004, p. 52-69.
- Gruber, Alain, "La Chinoiserie dans l'Art Européen", em *Revue L'Oeil*, 350, Lausanne, 1984.
- Jordan, W. D., *Órgãos Portugueses*, Austrália, University of New England, 1979, policopiado, vol. 1, p. 230-236.
- Jordan, W. D., "The Organ of the Capela-Real of S. Miguel the University of Coimbra Portugal: Its construction, history and some technical notes", em *The Organ*, vol. 61, n.º 239, Janeiro de 1982, p. 4-28.
- Le Goff, Jacques, *L'imaginaire Médiéval: essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- Mâle, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Colin, 1931.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1986.
- Monteiro, Maria do Amparo Carvas, *Da Música na Universidade de Coimbra (1537-2002)*, Coimbra, 2002, dissertação de doutoramento em Letras, na área das Ciências Musicais, especialidade Ciências Musicais Históricas, 2 volumes, policopiada.
- Monteiro, Maria do Amparo Carvas, "O órgão da capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra. Identificação do organeiro e de outros artífices e datação do instrumento", em *Munda*, Coimbra, n.º 47, Maio de 2004, p. 3-18.
- Nery, Rui Vieira, *Para a História do Barroco Musical Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

- Pereira, José Fernandes, "O barroco do século XVIII", em *Do Barroco à Contemporaneidade*, terceiro volume de *História da Arte Portuguesa*, direcção de Pereira, Paulo, [Lisboa], Círculo de Leitores, 1995, p. 107-120.
- Pimentel, António Filipe, «Bibliotecas», em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, direcção de Pereira, José Fernandes, coordenação de Pereira, Paulo, Lisboa, Presença, 1989, p. 88-92.
- Pimentel, António Filipe, «Chinoiserie», em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, direcção de Pereira, José Fernandes, coordenação de Pereira, Paulo, Lisboa, Presença, 1989, p. 118-119.
- Pimentel, António Filipe, "O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra", em *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, 1998, p. 347-368.
- Pimentel, António Filipe, "Joanino, estilo", em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, direcção de Pereira, José Fernandes, coordenação de Pereira, Paulo, Lisboa, Presença, 1989, p. 242-244.
- Pimentel, António Filipe, *A morada da sabedoria. 1ª. Parte: O Paço Real de Coimbra das origens ao estabelecimento da Universidade*, Coimbra, Almedina, 2005, p. 382-402.
- Pimentel, António Filipe, "O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso", em *El Retablo. Tipología, iconografía y restauración*, Actas do IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, p. 239-254.
- Plagnieux, Philippe, "Atlante", em *Dictionnaire Critique d'Iconographie Occidentale*, direcção Barral i Altet, Xavier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 122-123.
- Sebastián, Santiago, *Mensaje del Arte Medieval*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1978.
- Sebastián, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1994.
- Silva, Célia Ramos Ferreira, "Os Órgãos de tubos. Uma expressão do Barroco", em *Barroco. Actas do II Congresso Internacional*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, p. 151-156.
- Smith, Robert C., *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962.
- Souberbielle, Edouard, "Visite à l'orgue de la Chapelle Royale de l'Université de Coimbra", em *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, volume I, p. 411-448.
- Valença, Manuel, *A Arte Organística em Portugal (1326-1750)*, Braga, Editorial Franciscana, 1990.
- Valença, Manuel, *A Arte Organística em Portugal depois de 1750 (subsídios)*, Braga, Editorial Franciscana, 1995.
- Vasconcelos, António de, *Real Capela da Universidade (alguns apontamentos e notas para a sua história)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1908 [reeditada por Rodrigues, Manuel Augusto, Arquivo da Universidade de Coimbra – Livraria Minerva, 1990].
- Viterbo, Sousa, "Órgãos da Capella da Universidade de Coimbra", em *Curiosidades Musicas (1909-1911)*, 72, Lisboa, 1911.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Éditions Universitaires, 1977.

(Página deixada propositadamente em branco)

Órgão de tubos da Capela de São Miguel, síntese artística da solenidade barroca que se adossa ao muro do lado da epístola da capela da Universidade.

The pipe organ in the University Chapel of St Michael, an artistic achievement of great Baroque solemnity, located on the wall to the right of the altar.





Coroamento do órgão:
pormenor do escudo
do Reino que preside
a todo o conjunto.

*Upper organ case:
detail of the coat-of-arms
that presides over the
whole structure.*



Por entre as palhetas
em chamada:
revestimento pictórico
da região central
da caixa do órgão.

*Between the
'en chamada' reeds:
pictures covering the
central part of
the organ case.*





Pormenores do trabalho de *chinoiserie* que povoa a superfície do órgão: cenas híbridas, de difícil interpretação, nas quais se intuem diálogos entre personagens no seio de paisagens naturais artificialmente construídas.

Details of the 'chinoiserie' that covers the surface of the case: hybrid scenes that are not easy to interpret, but which seem to depict conversations taking place between characters in artificially constructed landscapes.



Atlante, elemento típico da escultura das caixas de órgão, aqui na expressão pictórica, e executante de trompa, talvez como elemento metarreferencial da arte da música.

The Atlantis, a figure often carved on organ cases, is here painted; the trumpeter is perhaps included as a meta-reference to the art of music.



Vista dos leques de palheta em chamada sobre o tecto da Real Capela de São Miguel: simultaneidade de símbolos na reiteração da heráldica régia.

View of the 'en chamade' reed pipes laid out in the form of a fan, beneath the ceiling of St Michael's chapel, showing the repetition of heraldic symbolism.



Segmentos visíveis da diversidade formal dos incontáveis tubos do órgão.

Visible segments of the numerous organ pipes, showing their formal diversity.





Um dos anjos trombeteiros, verdadeiro arauto colocado em acrotério.

One of the angel trumpeters, a trumpet major, on the acroteria.



O lugar de quem comanda a sonoridade: registros, manual e pedais do órgão.

The organist's console: stops, manual and pedals.





Faces visível e invisível de uma complexa máquina que a talha cobre: canárias de metal e de madeira dispostas através de mecânicos jogos que hoje o ventilador eléctrico (outrora o fole manual) faz soar (vista do órgão no contexto da capela; tubos verticais com orelhas e tubo horizontal exibindo o tampão de afinação; canaria de metal e em madeira).

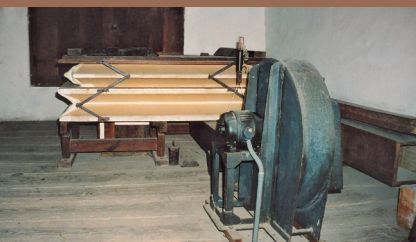
Visible and invisible faces of the complex mechanism beneath the woodcarving: the metal and wooden pipes with their mechanical action, today sounded using an electric ventilator, which replaced the earlier manual bellows (view of the organ inside the chapel; vertical flue pipes with ears, and horizontal pipe showing tuning cap; pipes in metal and wood).





Aspectos de uma sapiente engenharia, oculta mas presente, imprescindível à obra de arte total que é o órgão de tubos: canaria parcial do primeiro órgão; ventilador eléctrico e fole; condutas e jogos do terceiro órgão.

Aspects of the ingenious mechanism, hidden but present nevertheless, an essential part of the total work of art: some of the pipes from the main organ; the electric ventilator and bellows; ranks from the third division.



Diferentes lugares que a caixa do órgão de tubos ostenta: a bacia, o coroamento e o lugar do organista – espaços de materialidade que discursam, nas formas artísticas com que se revestem, acerca de uma imaterialidade de séculos, desde o momento da sua construção até à data do seu último restauro.



Different parts of the organ case: the lower organ case, crown and organist's console – material spaces, whose artistic forms offer a testament to a centuries old immateriality, from the moment of construction to the date of the last restoration.

RESTAURATIE ANNO 1972-1973
D.A. FLENTROP ZAANDAM HOLLAND

(Página deixada propositadamente em branco)

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2007

