Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Paula Virgínia de Azevedo Bessa

PINTURA MURAL DO FIM DA IDADE MÉDIA E DO INÍCIO DA IDADE MODERNA NO NORTE DE PORTUGAL

Setembro de 2007

PINTURA MURAL DO FIM DA IDADE MÉDIA E DO INÍCIO DA IDADE MODERNA NO NORTE DE PORTUGAL
Paula Virginia de Azevedo Bessa
UMinho | 2007

Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Paula Virgínia de Azevedo Bessa

PINTURA MURAL DO FIM DA IDADE MÉDIA E DO INÍCIO DA IDADE MODERNA NO NORTE DE PORTUGAL

Dissertação de Doutoramento em História
Área de Conhecimento de História da Arte

Trabalho efectuado sob a orientação da
Professora Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas
Co-orientação da
Professora Doutora Maria Manuela C. Milheiro Fernandes

Setembro de 2007

É AUTORIZADA APENAS A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE,
PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO
ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Paula Virgínia de Azevedo Bessa

Ao meu Pai,

Heitor Bessa,

que me deu os meus primeiros livros de arte

(...e muitos outros...)

que me levou a fazer as minhas primeiras jornadas de exploração do património

que me pediu os meus primeiros pareceres

e que tanto gostaria de ver a conclusão deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof. Doutora Lúcia Cardoso Rosas ter aceite a orientação deste trabalho. Foi a Prof. Lúcia Cardoso Rosas, profunda conhecedora da pintura mural portuguesa dos séculos XV e XVI, quem nos entusiasmou pelo estudo da pintura mural e com ela tomámos consciência da necessidade de estudos de conjunto a propósito do *corpus* conhecido. O trabalho que agora se apresenta é profundamente devedor das suas constantes e valiosas indicações e sugestões, sempre contribuindo para enriquecer a investigação que íamos desenvolvendo com a sua visão conhecedora e arguta e numa constante disponibilidade para o acompanhar.

Agradeço à Prof. Doutora Maria Manuela Campos Milheiro Fernandes ter aceite a co-orientação deste trabalho, assim como a constante disponibilidade no seu acompanhamento.

Ao Departamento de História do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho agradeço todo o apoio concedido e que permitiu custear parcialmente algumas viagens ao estrangeiro, necessárias no âmbito deste projecto (Barcelona, Paris, Roma, Assis, Orvieto).

Agradeço muito especialmente a todos os colegas que me substituíram na docência das cadeiras habitualmente leccionadas por mim para que pudesse usufruir de equiparação a bolseira, com grandes custos pessoais, Prof. Doutora Maria Manuela Campos Milheiro Fernandes, Prof. Doutora Margarida Durães, Prof. Doutora Marta Araújo, Prof. Doutora Maria da Conceição Falcão Ferreira. Agradeço também ao Dr. Paulo Araújo e ao Dr. Sebastião Araújo a leccionação de cadeiras de História da Arte durante o período da minha equiparação a bolseira.

Ao Prof. Doutor Vítor Serrão agradeço os estudos que me enviou, sempre estimulantes e que sempre me abriram novos caminhos de reflexão e pesquisa. Agaradeço também ao

Prof. Doutor Vítor Serrão o convite e generosa recepção na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, aquando da realização do colóquio "Out of the Stream".

Agradeço a Joaquim Inácio Caetano e à Doutora Catarina Vilaça de Sousa a cedência de vários dos seus estudos sobre pintura mural, assim como a disponibilidade para trocarmos impressões e reflexões sobre este tema de estudo.

Ao Prof. Doutor Brochado Coelho agradeço inúmeras referências a casos de pintura mural, particularmente, no Alto Minho, território que tão bem conhece. Ao Mestre. Manuel Sampaio de Azevedo Graça quero agradecer o seu estudo sobre o brasão de D. António de Melo nas pinturas murais de Vila Marim e as estimulantes trocas de impressões a propósito de heráldica do século XVI. Agradeço à Prof. Doutora Isabel dos Guimarães Sá, assim como ao Mestre Manuel Engrácia Antunes, valiosíssimas sugestões bibliográficas.

Ao Mestre Nuno Resende Mendes, antigo aluno e exemplo notável de rigor e exaustividade no trabalho, agradeço as frequentes e estimulantes conversas que fomos tendo ao longo dos anos e toda a ajuda informática que me prestou.

Agradeço aos meus antigos alunos Laura Garrido e Nelson Paulo o acompanhamento em algumas jornadas de trabalho de levantamento fotográfico de pinturas murais.

Quero lembrar, neste momento, todos os serviços de grande qualidade profissional de que usufruí na Biblioteca Pública Municipal do Porto e, particularmente, a constante disponibilidade da Dra Maria Adelaide Meireles e de D. Isabel Proença, da sua secção de Reservados, assim como os dos técnicos que auxiliaram o meu trabalho no Arquivo Distrital de Braga, Arquivo da DREMN (N), especialmente às Dras. Sónia Pinto Basto e Dra. Ana Filipe, Arquivo Municipal de Alfredo Pimenta, Arquivo Distrital do Porto, Arquivo Distrital de Vila Real, Arquivo Distrital de Bragança, Arquivo Nacional - Torre do Tombo e Biblioteca Nacional. Devo ainda uma palavra especial de agradecimento à Dra Isabel Fernandes, directora do Museu de Alberto Sampaio, pelas facilidades de acesso às pinturas murais destacadas que se conservam no Museu. Agradeço muito especialmente ao Arquitecto Augusto Costa, director da Direcção Regional dos Edifícios e Monumentos Nacionais (Norte) toda a colaboração, facilidades

de acesso a materiais de arquivo e alguns desafios que me colocou e aos quais tive o prazer de corresponder.

Não quero deixar de lembrar e agradecer aos amigos, apoio sólido de sempre. Constante foi a presença da minha amiga Prof. Doutora Maria Henriqueta Eusébio Dourado Sampaio da Nóvoa, de Nininha Gomes de Almeida, do Engenheiro António Girão e de António Girão, que não me deixaram cair mesmo quando as horas, por vezes, se tornaram muito, muito tristes.

Uma última palavra de reconhecimento para os que me acompanharam pessoalmente nas horas mais difíceis, os meus sogros, Maria Helena Rangel Pamplona e Carlos Santos Henriques, todos os meus cunhados, Dr. Jorge Meireles, Prof. Doutor Pedro Rangel Henriques, Dra. Isabel Pardal Contente, Dr. Manuel Rangel, Dra. Inês Rodrigues Sarmento, Rui Henriques, Dra. Margarida Ferreira, Prof. Doutora Margarida Rangel Henriques, Joaquim Freitas, os meus sobrinhos Mariana, Benedita, Miguel, Luísa, Teresa, Gonçalo e Catarina, os meus amigos, Ana Maria Lopes Neto Barroca, Prof. Doutor Luís Amaral, Dra. Helena Oswald, assim como os meus colegas Dr. Arnaldo de Melo, Prof. Doutora Fátima Ferreira e Prof. Doutor Francisco Mendes.

Last but not least, devo um apoio inestimável à minha família *nuclear*, à minha Mãe, Leonor Tavares de Azevedo, ao meu filho, Pedro Bessa Rangel Pamplona Santos Henriques, à minha irmã, Constança Manuel Azevedo Bessa, e à minha sobrinha Teresa Manuel Bessa Meireles. Agradeço muito especialmente à minha Mãe e ao meu filho Pedro a enorme paciência, não só de me suportarem em processo de doutoramento, mas também a de colaborarem no trabalho de campo e de levantamento fotográfico. Ao meu filho devo ainda várias digitalizações de imagens.

PINTURA MURAL DO FIM DA IDADE MÉDIA E DO INÍCIO DA IDADE MODERNA NO NORTE DE PORTUGAL

RESUMO

O objecto de estudo desta dissertação para doutoramento é a pintura mural do fim da Idade Média e do início da Idade Moderna no Norte de Portugal.

Começámos por proceder a uma revisão da literatura sobre o tema publicada até ao início do nosso próprio projecto de investigação.

O nosso propósito foi o de tentar compreender o *corpus* de pintura mural em análise nas suas circunstâncias e, tanto quanto possível, nas intenções que o motivaram e nele se manifestam.

Uma vez que a maioria das pinturas murais conhecidas no Norte se encontra em igrejas paroquiais, desenvolvemos uma metodologia de investigação documental no sentido de esclarecer quem pudessem ter sido os encomendadores dos programas de pintura mural nas suas capelas-mor, uma vez que a responsabilidade de as mandar executar cabia aos abades e, mais raramente, a quem detinha o direito de padroado. Tecemos também algumas considerações a propósito dos rendimentos disponíveis pelos abades e reitores destas igrejas. Finalmente, apresentamos as nossas reflexões sobre alguns encomendadores.

Procurámos entender as razões que possam ter estado na origem da preferência por programas frequentemente dilatados mas procurando reduzir o tempo – e, consequentemente, a sofisticação - da execução, o que é manifesto na existência de *jornadas* muito extensas.

Caracterizámos o *modus faciendi* dos artistas e das oficinas às quais é possível atribuir mais do que uma pintura mural, acompanhando as tendências de gosto que manifestam e procurando as fontes de cultura da imagem de que se serviram.

Finalmente, analisámos os programas e temas das pinturas murais em estudo. Esclarecemos que tipo de programas eram determinados pelos prelados e mandados executar por seus visitadores nas igrejas paroquiais. Uma vez que a responsabilidade de mandar executar pinturas murais nas capelas-mor e no corpo das igrejas paroquiais cabia a diferentes encomendadores, considerámos os programas e temas aí presentes separadamente, procedendo depois a uma análise comparativa. Finalmente, tecemos algumas considerações sobre possíveis funções da imagem.

LATE MEDIEVAL AND EARLY MODERN WALL PAINTINGS IN THE NORTH OF PORTUGAL

ABSTRACT

This PhD dissertation provides a study of late Medieval and early Modern wall-paintings in northern Portugal.

In the first chapter, I consider the *state of the art* of the study of late Medieval and early Modern Portuguese wall-paintings before the beginning of my own research project.

In northern Portugal the majority of wall-paintings are located in parish churches. In these churches abbots or, more rarely, patrons were responsible for commissioning wall-paintings in the chancels, while the parishioners should command murals in the nave. Therefore, in the second chapter, I developed a research methodology in order to clarify who commanded wall-painting programmes in parish church chancels. I also make some comments on financial resources available to parish church abbots. Finally, I consider some cases of commissioners of mural painting.

Extremely large *giornate* indicate that although extensive programmes were commissioned, it seems that they were to be made in the shortest possible time, therefore conditioning the sophistication of the end result. In the third chapter I discuss possible reasons that might explain this practice.

The *modus faciendi* – and taste - of artists and wall-painting teams is the subject of the fourth chapter.

Finally, in the fifth chapter I provide an analysis of themes of northern Portuguese wall-paintings of the fifteenth and sixteenth centuries. Attention is also given to the possible functions of the image in wall-paintings.

ABREVIATURAS

ADB – Arquivo Distrital Braga

ADBragança – Arquivo Distrital Bragança

AMAP – Arquivo Municipal Alfredo Pimenta

AN/TT – Arquivo Nacional/Torre do Tombo

ADP – Arquivo Distrital do Porto

ADVR – Arquivo Distrital de Vila Real

BPMP – Biblioteca Pública Municipal do Porto

BTH – Boletim de Trabalhos Históricos

CSDS – Constituições Sinodais de D. Diogo de Sousa

CSH – Constituições Sinodais do Arcebispo-Infante D. Henrique

DGEMN – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

DREMN(N) – Direcção Regional dos Edifícios e Monumentos Nacionais (Norte)

DRMNN – Direcção Regional dos Monumentos Nacionais do Norte

IJF – Instituto de José de Figueiredo

IPA – Inventário do Património Arquitectónico (DGEMN)

IPCR – Instituto Português de Conservação e Restauro

IPPAR – Instituto Português do Património Arquitectónico

Lº - Livro

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MAS – Museu de Alberto Sampaio

MNMC - Museu Nacional de Machado de Castro

MA – Museu de Aveiro

RG – Registo Geral

vº - verso

VD – Visitas e Devassas

INTRODUÇÃO

O trabalho que agora se apresenta ao Departamento de História do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, como dissertação de doutoramento, tem por objecto a pintura mural dos séculos XV e XVI no território compreendido entre o rio Minho e o Douro.

Se durante a primeira metade do século XX, a prospecção de casos e a produção de estudos sobre este tema foi aumentando paulatinamente, a partir da segunda metade do século acumularam-se os exemplares conhecidos graças às *descobertas* por ocasião de intervenções de conservação em edifícios, aos trabalhos desenvolvidos pelas Brigadas de Pintura Mural do Instituto de José de Figueiredo, assim como com a primeira tese académica dedicada a pintura mural, a de Teresa Cabrita Fernandes[1]. Assim, pelo fim dos anos noventa, o número de casos conhecidos era já muito considerável, e como Dalila Rodrigues reconhecia em 1996[2], reclamava um estudo de conjunto. Na verdade, desde então, o número de pinturas murais conhecidas não tem parado de aumentar. Nos últimos anos, frequentemente, por ocasião de obras de conservação em edifícios, ou aquando da necessidade de restauro de retábulos de talha, por exemplo, revela-se a existência de pinturas parietais até então totalmente ou parcialmente desconhecidas. Por outro lado, restauros recentes, seguindo metodologias de intervenção bem diferentes das dos primeiros restauros dos anos trinta e quarenta do século XX, não param de nos revelar pinturas murais em todo o seu fascínio.

[1] FERNANDES, Maria Teresa Cabrita, 1984 – *Pintura Mural em Portugal nos Finais da Idade Média, Princípios do Renascimento*, 2 volumes, dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (policopiado).

[2] RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI* in "A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII", Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 40-68.

Já depois de iniciado o nosso primeiro interesse pela pintura mural portuguesa, em 2001, Joaquim Inácio Caetano publicou o seu estudo sobre as *oficinas do Marão*[3], apresentando uma série de reflexões da maior importância e propondo uma metodologia inovadora de análise formal com importantes consequências no modo de pensar autorias e cronologias.

O *corpus* crescente de pintura mural conhecida tornava pertinente proceder a estudos de conjunto deste tipo de património que se revelava como tendo tido enorme importância, pelo menos desde os meados do século XV e durante o século XVI, face ao número, sempre crescente, de exemplares conhecidos e/ou recentemente restaurados. De facto, outros investigadores pensaram do mesmo modo: quer Luís Urbano Afonso, quer Catarina Valença Gonçalves Vilaça de Sousa - que já haviam defendido teses de mestrado estudando exemplares de pintura mural[4] e produzido alguns trabalhos sobre outras pinturas parietais-, apresentarão projectos de doutoramento sobre o tema.

Quando nos começámos a interessar por pintura mural e iniciámos a análise de casos, pareceu-nos que o desejável seria proceder a uma série de estudos monográficos, quer das pinturas em si, quer considerando os locais em que se encontravam, no caso do Norte, quase sempre em contextos de arquitectura religiosa. De facto, porque se encontraria o brasão de D. Diogo de Sousa nas pinturas de Bravães? Assinalaria uma encomenda do arcebispo? Mas por que razão a teria feito? Porque se encontraria na parede fundeira da capela-mor de Vila Marim, o orago, Santa Marinha, ladeado por S. Bento e S. Bernardo, estando-se tão longe de casas beneditinas e cistercienses? A quem pertenceriam os brasões incluídos nas pinturas murais da parede fundeira da capela-mor dessa igreja? Porque teriam intervido as mesmas oficinas em sítios consideravelmente distantes uns dos outros? Que redes sociais motivavam essas deslocações? Parecia, portanto acertado, proceder ao modo de estudos monográficos, resultando a dissertação da reflexão sobre o conjunto desses estudos e da investigação que suscitaram.

O propósito de assim proceder que, certamente, nos levaria a realizar investigação documental, tornou necessária a escolha de uma área geográfica limitada, a

[3] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 b - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição.

[4] AFONSO, Luís, 1999a – *As Pinturas Murais da Igreja do Convento de S. Francisco de Leiria*, 2 vols., dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
GONÇALVES, Catarina Valença, 2001 – *A Pintura Mural em Portugal: os casos da igreja de Santiago de Belmonte e da Capela do Espírito Santo de Maçainhas*, 2 vols., dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

região a norte do Douro, tanto mais que, no Norte, a pintura apresenta, como Joaquim Inácio Caetano demonstrou, peculiaridades técnicas.

Importa, agora, esclarecer, que este trabalho não assenta num inventário exaustivo que seria, certamente, desejável mas impossível de realizar, uma vez que tornaria necessário percorrer, pelo menos, todas as igrejas e capelas anteriores ao século XVII (e nunca sabemos se um edifício aparentemente posterior ao século XVI não conserva, por exemplo, uma velha parede fundeira de capela-mor de construção anterior, como parece ser o caso, recém-descoberto pelo Dr. Nuno Resende Mendes, na capela de Nossa Senhora da Guia, Ferreirim, Lamego), o que era manifestamente impossível no actual horizonte temporal de realização de uma investigação para doutoramento. Por outro lado, tal levantamento seria largamente inútil, uma vez que, muito frequentemente, as pinturas murais apenas se detectam quando se deslocam retábulos ou se procede a tratamento de muros, aquando de obras. Assim, o material em estudo foi inventariado com base em trabalhos já publicados a que se foram juntando referências a novas descobertas que nos foram sendo feitas por investigadores de várias áreas do conhecimento entre os quais destacamos o Prof. Doutor Brochado de Almeida, Joaquim Inácio Caetano, o Director da DREMNN(N), Arquitecto Augusto Costa, Eduardo Pires de Oliveira e, mais recentemente, António Duarte da empresa de restauro *Esgrafito*.

Tornou-se, evidentemente, necessário conhecer a produção historiográfica sobre o tema e elaborar uma listagem tão completa quanto possível dos locais com pintura mural conhecida e referenciada. Uma revisão da literatura sobre pintura mural, sobretudo a propósito da do Norte, dos fins do século XIX e até ao final do século XX, o período de produção historiográfica sobre este tema antecedendo o início do nosso próprio projecto de investigação, será apresentada no primeiro capítulo.

Apesar das referências e estudos sobre pintura mural se terem iniciado nos finais do século XIX, o número muito limitado dos casos então conhecidos e, pelo contrário, o crescente número de pinturas murais mais recentemente redescobertas, faz deste tema quase um *novo* campo de investigação, com todas as dificuldades inerentes. Trata-se, em primeiro lugar de considerar uma série – vasta - de obras dispersas e nem sempre de fácil acesso. Na verdade, da sua consideração resultou a enunciação de um conjunto de problemas, suscitando múltiplos percursos de investigação e o uso de diversas fontes documentais manuscritas (*Censuais*, *Livros de Registos de Títulos*, *Livros de Confirmações*, *Visitações*, *Tombos*, por exemplo) e impressas (*Constituições Sinodais*,

legislação, incunábulos e obras impressas do século XVI que por estarem ilustradas com gravuras pudessem ter exercido influência em oficinas de pintura mural). Ou seja, não se tratou aqui de estudar um fundo documental, ainda que extenso, mas sim de considerar um conjunto vasto e disperso de obras e de tentar encontrar documentação – por sinal, como se vê, vária – que possa contribuir para esclarecer as circunstâncias que rodearam a criação das obras em análise. Note-se que a documentação eventualmente útil não está recenseada; os percursos de investigação que encetámos foram, em grande parte, encontrados por tentativas, ou melhor, por tentativa e erro, um processo sempre moroso.

Perante a certeza absoluta de novas descobertas nos anos vindouros, na verdade, este estudo jamais se pode pretender como definitivo. Por outro lado, e dadas as restrições de tempo com que estes exercícios académicos actualmente se defrontam, muitas hipóteses de investigação e de buscas documentais a tentar, no sentido de esclarecer esta ou aquela questão de pormenor, foram entrevistas mas suspensas perante a inflexibilidade dos prazos a cumprir.

*

O conjunto de questões de que partimos foi profundamente influenciado pelo já referido artigo de Dalila Rodrigues de 1996: que relações se estabeleciam entre a pintura mural e o espaço arquitectónico que lhe serviu de suporte? que relação existiria entre as opções de organização da pintura parietal e as da pintura a óleo sobre madeira? que relação haveria entre as opções temáticas e os espaços em que se colocam? que tendências de evolução iconográfica se manifestaram? que influências forâneas se exerceriam?

Na verdade, quando começámos a considerar casos particulares de pintura mural (e os primeiros foram os de Bravães/Ponte da Barca, Vila Marim/Vila Real e uma série de pinturas com características comuns às de Vila Marim), o projecto inicial mudou consideravelmente. A investigação de alguns casos particulares (que fomos publicando nos últimos anos) levou-nos a suspeitar que muitos dos encomendadores de pintura mural eram figuras de destaque da sociedade portuguesa de então. Por outro lado, suspeitávamos também que a encomenda poderia ter desempenhado papel relevante quer nas escolhas temáticas, quer em aspectos formais das pinturas murais. Tornou-se, assim, pertinente para nós tentar investigar quem pudessem ter sido os encomendadores. E havia ainda uma outra questão a elucidar, tanto mais que muitas das igrejas ricamente dotadas de pinturas parecem hoje estar em locais periféricos, de aparência empobrecida;

mas, nos séculos XV e XVI, de que fundos disporiam? Definimos hipóteses e estratégias de investigação – e uma metodologia – que exporemos, assim como alguns dos seus resultados, no capítulo II – Encomendadores e Fundos.

Outra questão que se nos colocava era: porque é o aspecto – e a sofisticação – da pintura mural portuguesa (no que se refere ao tratamento do volume e do espaço, por exemplo) tão diferente, aparentemente, da pintura a óleo sobre madeira portuguesa e de muita pintura mural italiana, por exemplo? Que impacto teria a supressão do *arricio* na pintura mural do Norte no aspecto final das obras? Mais ainda, porque se teria optado por realizar jornadas tão incrivelmente vastas, na maioria das vezes tratando toda uma cena figurativa ou, quando muito, metade (e não apenas um rosto, por exemplo, como Cennini aconselhava)? Que circunstâncias condicionavam o modo de fazer pintura mural na região em análise? Os resultados da investigação sobre estas questões serão apresentados no capítulo III – Aspectos Técnicos da Pintura Mural a Norte do Douro nos Séculos XV e XVI.

Embora tenhamos tentado situar contratos relativos a pintura mural que pudessem fornecer informação sobre artistas, encomendadores e preços, essa investigação não produziu resultados. No entanto, algumas pinturas foram assinadas. Por outro lado, a metodologia de análise formal seguida por Joaquim Inácio Caetano, propondo novas formas de pensar sobre autorias e cronologias, passou a ser um instrumento de trabalho incontornável e valioso e, seguindo essa metodologia, é possível considerar várias obras como fruto do labor de uma mesma oficina.

Para o investigador de História da Arte colocam-se mil questões relevantes no estudo das evoluções do gosto. Que relações e paralelos precisos podem ser invocados entre os motivos usados em pintura mural e os de outras produções coevas (pintura a óleo sobre madeira, gravura, azulejaria, tapeçaria, reixas, marcenaria, couros, etc)? De que fontes de cultura da imagem se serviam as oficinas de pintura mural? A tarefa de estabelecer relações entre as produções nestes diferentes *media*, tendo em atenção a sua cronologia, não é fácil, uma vez que as autorias e datação dessas outras obras nem sempre são claras nem precisas, a menos que estejam cronografadas, assinadas ou documentadas o que, nesta época, é raro, mergulhando-se frequentemente na *floresta de enganos* das atribuições.

Uma tentativa de caracterizar o trabalho de pintores e oficinas de pintura mural, acompanhando tendências de gosto manifestadas durante os séculos XV e XVI, será o objecto do capítulo IV – Artistas e Oficinas.

E que dizer das escolhas temáticas e das suas motivações? Que relações existem entre os temas escolhidos e os espaços em que se colocam? Exporemos as nossas reflexões sobre estas questões no capítulo V – Programas e Temas.

Finalmente, apresentar-se á uma breve súmula de conclusões.

*

O Anexo I desta dissertação oferece um estudo particularizado das pinturas murais consideradas, assim como um elenco de referências a pinturas murais hoje desaparecidas, desconhecidas ou, presentemente, inacessíveis. Note-se, no entanto, que neste catálogo não se incluíram fichas relativas a todas as pinturas murais conhecidas a Norte do Douro. Essa opção fica a dever-se ao facto de muitas dessas pinturas se encontrarem ainda por restaurar e serem apenas parcial ou residualmente visíveis pelo que é impossível a sua apreciação cabal.

*

Um último apontamento para advertir o leitor de que, por vezes, se optou por fazer longas citações documentais sempre que tal pareceu pertinente mas também por se achar que tais textos, mesmo quando se incluem em obras impressas, nem sempre são facilmente acessíveis. Por outro lado, nessas citações, os destacados e sublinhados são sempre da nossa responsabilidade.

CAPÍTULO I
A PINTURA MURAL DOS SÉCULOS XV E XVI NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE PORTUGUESA – dos fins do século XIX a 2001

As mais antigas referências a pintura mural na historiografia da arte portuguesa terão sido feitas por Augusto Simões, em 1870, na sua obra *Relíquias da Architectura Romano-Byzantina em Portugal e Particularmente na Cidade de Coimbra*[5], referindo os casos existentes na cripta de S. Cristóvão de Coimbra (demolida).

Em 1910, José de Figueiredo[6], procurando encontrar indícios do exercício da pintura em Portugal durante a Idade Média que pudessem explicar a emergência de uma obra como os *Painéis de S. Vicente* e de um pintor como Nuno Gonçalves, refere o fresco que existiu (já então desaparecido) no tímpano da igreja de Travanca e o fresco da igreja de S. Miguel do Escamarão. Nessa altura, e sob o fascínio de ideias de forte pendor nacionalista, José de Figueiredo, procurava caracterizar, a propósito dos *Painéis*, uma pintura propriamente portuguesa durante o século XV, desvinculando-a da influência flamenga - e de van Eyck (influência que, segundo este autor, só se faria sentir no primeiro terço do século XVI) -, aventando argumentos em favor de alguma proximidade com a pintura italiana (lembrando, por exemplo, o pintor régio de D. João I, António Florentim, documentado em Portugal ainda nos reinados de D. Duarte e D. Afonso V, e o caso de Álvaro de Pedro, pintor português, seguidor de Taddeo Bartoli, trabalhando em Pisa e Volterra) e francesa, suspeitando que essa influência se faria sentir, um tanto indirectamente, por via galega, esta com maior e mais directa influência

[5] SIMÕES, Augusto, 1870 - *Relíquias da Architectura Romano-Bizantina em Portugal e Particularmente na Cidade de Coimbra*, Lisboa, Typographia Portugueza.
[6] FIGUEIREDO, José de, 1910 – *Arte Portugueza Primitiva – O Pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa, Typ. Do Annuario Commercial, especialmente, qap. 103-135.

entre nós[7]. Note-se, no entanto, que esta hipótese a propósito da influência francesa e, mais directamente, galega, não se apoia no confronto entre casos similares de pintura nessas três áreas geográficas.

Por outro lado, José de Figueiredo supõe que "(...) *a pintura «a fresco», introduzida com a construção das primeiras egrejas, deve ter, desde epocha remota, e conjunctamente com a arte da illuminura, evolucionado sempre ascensionalmente, embora com lentidão e difficuldade; de forma que estas artes, ambas oriundas da byzantina, vão-se nacionalisando successivamente, produzindo já, no começo do séc. XV, obras com a individualidade conceptiva do «Ecce Homo»* (...)". Esta hipótese, no entanto, não se apoiava na evidência material de pintura a fresco românica entre nós, aliás ainda hoje desconhecida, nem em qualquer registo documental coevo da sua existência.

O trabalho de José de Figueiredo, chamava, portanto, a atenção para a possível importância da pintura a fresco em Portugal – e do seu estudo -, referindo dois casos, aventando a possibilidade da existência de pintura mural acompanhando a construção românica e inquirindo sobre as influências forâneas que se tivessem feito sentir no exercício da pintura em Portugal. Ao fazê-lo, de certo modo, José de Figueiredo, estabelece categorias de problematização que, de facto, serão recorrentes nos trabalhos subsequentes de outros autores sobre pintura mural, se é que estas categorias de problematização não permaneceram actuantes até hoje.

Já em 1908, devera-se ainda a José de Figueiredo a descoberta e valorização da pintura mural existente na igreja de S. Francisco do Porto[8].

Em 1916, vem a lume um importante trabalho de Félix Alves Pereira[9], apresentando e estudando dois casos de pintura mural na Capela de D. João Domingues (Arcos de Valdevez), e na Capela de S. Simão (Campos de Lima), esta entretanto, desaparecida. Trata-se, de um excelente trabalho, apoiado na evidência material das pinturas, procurando, também, elucidá-las pelo compulsar de documentação relativa às

---

[7] "(...) *a nossa cultura derivava, principalmente, da franceza, de cujo paiz vieram os nossos primeiros Bispos, e onde foi educado D. Affonso III, que, de lá, mandou vir também o perceptor de seu filho, o Rei D. Diniz. Mas, essas mesmas influencias chegavam-nos, em grande parte, pelo norte, (...) as influencias estranhas vinham-nos, n'esse período, ainda grandemente coadas do modo de ser gallego, irmão gémeo do nosso*. (...)" in FIGUEIREDO, José de, 1910 – *Arte Portugueza Primitiva – O Pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa, Typ. Do Annuario Commercial, p. 118-119.

[8] CORREIA, Vergílio, 1921 – *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI (Ensaio)*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, p. 7.

[9] PEREIRA, Félix A., 1916 - *Pinturas parietais em capelas mediévicas*, "O Archeologo Português", Lisboa, Imprensa Nacional, vol. XXI, p. 244-252.

capelas e publicando importantes dados sobre a *Capela da Praça* dos Arcos. Duas atitudes se evidenciam no trabalho deste autor: o estudo da obra pictórica, por um lado, e a procura de evidência documental que pudesse contribuir para a esclarecer e à própria história urbana dos Arcos de Valdevez.

A partir de 1919, Vergílio Correia começa a publicar uma série de importantes estudos sobre pintura mural[10], excelentes, como tudo o que fez, pela consideração atenta das obras, pela sua aguda sensibilidade às evoluções do gosto, evidenciando a sua determinação de prospecção, quer das obras, quer documental. Ainda que hoje nos possamos afastar de um ou outro dos seus pontos de vista, a sua obra permanece um marco incontornável na produção historiográfica, útil e fértil, às vezes, mesmo, utilíssima, tanto mais que, frequentemente, se refere a obras entretanto desaparecidas (ou quase, como os importantes frescos de Barcos) mas também porque, em certos trabalhos, usou e publicou documentação, por vezes de arquivos notariais que, então, eram ainda particulares, e da qual, entretanto, por vezes, se perdeu o paradeiro.

Vergílio Correia conta-nos como começou o seu interesse pelo conhecimento da pintura mural portuguesa e o seu reconhecimento pelos trabalhos já referidos de José de Figueiredo: "*A primeira viagem que fiz à Itália, em 1913, revelou-me em todo o seu valor, importância e grandeza, a pintura denominada a fresco. Ido de Portugal onde nunca tivera ocasião de examinar um único exemplar, anterior ao século XVII, dessa variedade pictural* (...). *Com tenacidade e cuidado me lancei então a procurar, nos livros e nos monumentos, as referências ou os vestígios de pinturas murais antigas* (...)". Claro e consciente propósito, portanto, de inventariação de obras e de documentação, encorajado, também, pelo trabalho de José de Figueiredo.

No seu livro *A Pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI (Ensaio)* de 1921, Vergílio Correia, procede a um estudo de conjunto, debruçando-se sobre todos os casos então conhecidos de pintura mural e apresenta e publica uma série de dados documentais referentes a pintura parietal recolhidos nas *Visitações da Ordem de Cristo* (1507) e nas *Visitações da Ordem de Santiago* (1512). Referem-se neste estudo pinturas em S. Cristóvão de Coimbra (revelada por Augusto Simões em 1870 e desaparecidas), Santiago de Coimbra (desaparecida), S. Martinho de Mouros, Capela de D. João

[10] Por exemplo, CORREIA, Vergílio, 1921 – *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI (Ensaio)*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva.
CORREIA, Vergílio, 1924 (2ª ed.) – *Monumentos e Esculturas (séculos III-XVI)*, Lisboa, Livraria Ferin, Editora
CORREIA, Vergílio, 1928 - *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

Domingues (Arcos de Valdevez), Capela de S. Simão (Paço, Quinta de Campos de Lima; desaparecidas), Convento da Carnota (desaparecidas), Capela Real do Paço de Sintra, igreja do Convento da Ordem de Cristo de Tomar, S. Francisco do Porto, Barcos e Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco. A publicação das menções a pintura parietal em documentação vária e as transcrições de trechos relevantes das *Visitações* já referidas foram da maior importância, não só em si mesmas, mas também ao revelarem a potencial importância deste tipo de fontes documentais para o estudo da pintura mural portuguesa.

Em trabalho posterior, *Monumentos e Esculturas*, Vergílio Correia inventaria os frescos das igrejas de S. Martinho de Mouros, de Barcos, de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco, de Valadares, de Tabuado e de Nossa Senhora de Guadalupe.

Em 1936, Manuel Monteiro[11] revela mais um caso de pintura mural, o da capela-mor da igreja de S. Paio de Midões, Barcelos, obra da maior importância, não só dada a sua qualidade formal mas também por se tratar de pintura assinada e datada. Para além da divulgação, estudo e valorização desta pintura, Manuel Monteiro, retoma o caso, já publicado anteriormente por si, das pinturas da Capela de Nossa Senhora da Glória (Braga) que julga mais ou menos contemporâneas da construção da Capela, ou seja, de 1330-1334 (o que, do nosso ponto de vista, é indefensável, uma vez que todos os elementos da camada pictórica mais extensamente conservada se relacionam com padrões em voga nas primeiras décadas do século XVI). Neste artigo, Manuel Monteiro refere ainda as pinturas murais existentes nas igrejas de Santa Leocádia de Tamel (Barcelos), Bravães (identificando o brasão de D. Diogo de Sousa), Fontarcada, Santa Eulália de Arnoso (na verdade, S. Salvador de Arnoso), Serzedelo e absidíolo de Travanca, para além dos casos já publicados existentes em Barcos, Outeiro Seco e S. Miguel do Escamarão e lamentando a perda das pinturas da Capela de S. Simão estudadas por F. A. Pereira e as da abóbada da capela funerária de D. Vasco Marinho anexa à matriz de Monção (de que ainda são actualmente visíveis vestígios).

Na sequência deste artigo de Manuel Monteiro, Luís Reis-Santos colocará a hipótese de mestre Arnaus que assinou os frescos de Midões poder ser o pintor Manoel

[11] MONTEIRO, Manuel, 1936 – *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Pintor - I* in "O Primeiro de Janeiro" de 15 de Fevereiro de 1936, Porto, O Primeiro de Janeiro, p. 1.
MONTEIRO, Manuel, 1536 – *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Pintor - II* in "O Primeiro de Janeiro" de 19 de Fevereiro de 1936, Porto, O Primeiro de Janeiro, p. 1.

Arnao, morador em Braga e que havia pintado e dourado o retábulo-mor da igreja matriz de Vila do Conde[12].

De 1937 data o estudo dos frescos na igreja de S. João de Gatão por Aarão de Lacerda[13], assim como um número do *Boletim Monumentos* da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais exclusivamente dedicado a "*Frescos*"[14].

No texto introdutório do *Boletim* (*A Pintura a Fresco em Portugal*, da autoria de Vergílio Correia[15]), oferece-se uma panorâmica geral do conhecimento de então sobre pinturas murais e publicam-se fotografias de pinturas murais intervencionadas no decurso de obras coordenadas pela DGEMN oferecendo-se, geralmente, documentação fotográfica anterior e posterior aos restauros. No segundo capítulo, são passados em revista os casos conhecidos, incluindo alguns novos. Assim, referem-se pinturas murais em Travanca (cuja pintura do tímpano já havia desaparecido mas na qual tinha sido redescoberto um fresco num dos absidíolos), S. Miguel de Escamarão (Cinfães), S. Francisco do Porto, S. Martinho de Mouros (Resende), Barcos (Tabuaço), Outeiro Seco (Chaves), Tabuado (Marco de Canaveses), Valadares (Baião), Nossa Senhora de Guadalupe (Mouçós, Vila Real), Capela dos Mártires (Alcácer do Sal), Malhadas (Miranda do Douro), Numão (Vila Nova de Foz Côa), Ansiães (Carrazeda de Ansiães), Lalim (Lamego; já desaparecidas), Quintela de Lampaças (Bragança), Claustro Real da Batalha, torre de Santa Cruz, Capela da Glória (Braga), Bravães (Ponte da Barca). As fotografias publicadas referem-se a Outeiro Seco, Bravães, Travanca, Claustro Real do mosteiro da Batalha, Capela da Glória e Gatão.

De 1940 data um estudo de Pedro Vitorino revelando as pinturas murais na igreja de S. Cristóvão de Lordelo.

Em 1942, Alfredo Guimarães[16] publica os resultados da sua prospecção de frescos no concelho de Guimarães, realizada em 1928, assim como o seu estudo da *Degolação de S. João Baptista* que procurara defender e que tinha sido objecto de recente restauro. Embora algumas pinturas por si inventariadas em 1928 tivessem

---

[12] SANTOS, Luís Reis, 1943 - *«Arnaus» Fresquista e Manoel Arnao Pintor* in "Estudos de Pintura Antiga", Lisboa, Ed. do Autor, p. 55-58.
[13] LACERDA, Aarão de, 1937 – *Os Frescos da Igreja de Gatão - Nótula* in "Prisma", nº 4, Porto, p. 250-262.
[14] *Boletim Monumentos* da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –Frescos.
[15] Por ser da sua autoria, este texto será mais tarde publicado em CORREIA, Vergílio, 1953 - *Obras, vol. III – Estudos de História da Arte – Escultura e Pintura*, Coimbra, Acta Universitas Conimbrigensis, p. 205-212.
[16] GUIMARÃES, Alfredo, 1942 – *A Degolação de S. João Baptista* in "Estudos do Museu Alberto Sampaio", vol. I, Porto, Museu de Alberto Sampaio.

desaparecido, o seu estudo revela novos casos: capela de S. Brás e sala do capítulo da igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, igrejas paroquiais de Cerzedo, S. Romão de Arões, S. Salvador de Pinheiro, Santa Eulália de Pentieiros, Santa Cristina de Serzedelo e os vários casos existentes na ala conventual de S. Francisco de Guimarães, na *casa do Tronco*, no Refeitório, na sala do capítulo e na capela funerária dos Carvalhos.

No ano seguinte, Henrique Franco publica um estudo sobre aspectos técnicos relativos à pintura mural na igreja de S. Francisco do Porto.

Assim, depois das referências precoces e valorativas de Augusto Simões, José de Figueiredo e de Félix Alves Pereira e do trabalho pioneiro de prospecção e estudo de Vergílio Correia, vários autores se interessam por esta modalidade artística, alguns envolvendo-se mesmo na sua prospecção, alargando-se progressivamente o número de casos conhecidos e a sua análise. Por outro lado, inicia-se a actividade da DGEMN no domínio da preservação e restauro de pintura mural.

*

Após estas referências aos estudos de Manuel Monteiro, de Aarão de Lacerda e de Alfredo de Guimarães, será oportuno fazer alguns comentários relativos às intervenções dos anos trinta e quarenta coordenadas pela DREMNN.

Os restauros realizados nos anos trinta e quarenta do século XX não correspondem, obviamente, à problematização, avanços técnicos e metodologias de intervenção que se desenvolveram entretanto. Temos a certeza de que essas intervenções mascararam – e pesadamente - as obras originais. Por outro lado, os destacamentos que então se realizaram, para além de serem um tremendo golpe na *vida* das obras, fazendo amplo recurso a pesados repintes, impedem-nos de ver as cenas figurativas (porque eram essas que eram destacadas) nos seus enquadramentos de carácter decorativo e de compreender a estratigrafia das sobreposições de camadas de pintura mural, cruciais para compreendermos a sua cronologia, como Joaquim Inácio Caetano demonstrou.

No entanto, estas intervenções foram bem vindas e acarinhadas por relevantes investigadores de então, como os autores citados. Manuel Monteiro refere-se-lhes nestes termos:

"(...) *Efectivamente, lançando eu, há quatro anos, um grito de alarme no diário bracarense «O Correio do Minho», 3-III-1932, em socorro do precioso tumulo de D. Gonçalo Pereira, ameaçado pela iminência de derrocada do telhado da Capela da Glória, que guarda, ele encontrou eficaz acolhida na Direcção dos Monumentos Nacionais, a qual no primeiro ensejo se apressou a evitar a catástrofe. Bem haja!*".

Agradece-se a célere capacidade e eficiência de resposta. Este mesmo autor diz, ainda:

"(...) *Urge, porém desentaipar as pinturas murais que estão ainda afrontadas, devendo a Direcção dos Serviços dos Monumentos Nacionais prosseguir no útil trabalho com tanto êxito encetado em Braga, Bravães e Travanca.*

E em tempo, igualmente, de proceder ao restauro e fixação dessas composições, sendo todavia certo que a mesma Direcção dos Monumentos, aceitando sugestão minha, já tomou a iniciativa – honra lhe seja! – de chamar ao país um técnico italiano de superior competência para se pronunciar sobre tão delicado empreendimento."

De facto, a DGEMN fez vir de Itália Cecconi Principe que procederá a algumas intervenções e formará um restaurador português, aparentemente, José Ferreira da Costa, que actuará, posteriormente, por exemplo, em S. Salvador de Bravães.

Por seu lado, Aarão de Lacerda afirma:

"Recentemente a pintura a fresco em Portugal tem merecido um grande interesse à Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (...). *Encontrando em Baltazar de Castro, Director dos Monumentos Nacionais, um coadjuvante apaixonado, a sua obra, iniciada à poucos anos ainda, conta já uma longa série de restauros bem digna de se salientar na Arqueologia portuguesa contemporânea, tão prática na sua acção salvadora. Os frescos, para cuja existência, no nosso País, José de Figueiredo chamara, há quási trinta anos, a atenção dos estudiosos, que tiveram em Vergílio Correia o seu ensaísta, o seu historiador, estão agora a ser decididamente protegidos*(...)."[17]

Mais tarde, também Alfredo Guimarães, então director do Museu Regional de Alberto Sampaio, expressa a sua satisfação pelo destacamento e restauro por António Costa da *Degolação de S. João Baptista*. É que praticamente todos os outros frescos por

[17] "(...) *Do «fresco» da sala do Refeitório, que representava a Ceia dos Apóstolos, temos lamentavelmente que dar a seguinte e muito singular notícia. Quando estava preparado para receber restauro, um criado boçal da Ordem Terceira, como o não considerasse suficientemente limpo, passou-lhe, em várias direcções, uma vassoura de piaçá, e o formoso «fresco», com definidas características de arte italiana, ficou completamente inutilizado...ou limpo de uma vez para sempre.* (...)" (GUIMARÃES, 1942, p. 21-22)

si identificados em S. Francisco de Guimarães e que não foram destacados, acabaram por desaparecer. O mesmo problema, de resto, se colocava, nas primeiras décadas do século XX, na Catalunha, o que esteve na origem do destacamento dos frescos medievais hoje conservados no Museu Nacional de Arte da Catalunha[18]. Perante a impossibilidade de garantir a salvaguarda, retiram-se as pinturas do seu local de origem. Nas primeiras décadas do século XX, a única forma de salvaguarda possível, em muitos casos, parecia ser o destacamento.

Os destacamentos e a qualidade dos restauros de pintura mural realizados em Portugal nas primeiras décadas do século XX e que hoje lamentamos parecem, assim, corresponder a metodologias de intervenção e técnicas operativas correntes na época. Estas formas de intervenção têm, aliás, paralelo noutros países da Europa, quer no caso catalão, quer na Itália, da qual se fez vir o famoso restaurador Cecconi Príncipe para avaliar e dar início ao processo dos primeiros restauros de pintura mural em Portugal e também para formar restauradores portugueses[19].

Outra questão: porque faria a DREMN(N) os destacamentos de pintura mural ao centro das paredes fundeiras das capelas-mor e de absidíolos, para desentaipar as frestas?[20] Supomos que essa atitude é uma manifestação da vontade de valorizar o que há de estrutural na arquitectura e não propriamente o seu aspecto *original*, como por

[18] ESTELLER, Eduard Carbonell i, PARETAS, Montserrat Pagès I, SÒRIA, Jordi Camps I, MAROT, Teresa, 1998- *Guide. Art Roman*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 11-12: "*L'intérêt pour les fresques romanes s'était également intensifié de manière remarquable dans le monde du commerce de l'art. Ce phénomène est à la base d'une tentative d'exportation des fresques, qui comptait avec l'aide de techniciens italiens dans l'arrachage de peintures à fresque. La Commission des Musées avec Joaquim Folch i Torres à la tête de la Section d'Art Médiéval et Moderne du Musée depuis 1918, régit à temps et freina l'opération, mais les peintures de l'abside centrale de Mur partirent pour le Museum of Fine Arts de Bóston. Non sans qu'un débat interne ait eu lieu, il fut décidé que les peintures seraient tranférées à Barcelone et installées au Musée* (...)"; cf., igualmente, as páginas seguintes a propósito da constituição da colecção de pinturas murais deste museu.

[19] Cf. BORSOOK, Eve, 1995 – *La sauveguarde des peintures murales en Italie de 1960 à 1993: un bilan*, "Revue de l'Art, vol. 108, p. 49-60. Neste artigo, Eve Borsook faz uma revisão crítica da salvaguarda de pinturas murais em Itália no período em análise, por vezes referindo intervenções anteriores. Segundo esta autora, em Itália, nem sempre as críticas aos restauros antigos tiveram em consideração as condições em que se encontravam as peças e as técnicas então à disposição dos restauradores. Relativamente ao destacamento do ciclo de pinturas murais do séc. XV na catedral de Prato em 1964-65, frescos que se encontravam com terríveis problemas de desagregação do reboco, Eve Borsook diz mesmo "*Les detracteurs actuels n'ont jamais dit ce que l'on aurait pu faire d'autre à cette époque, et personne n'avait encore envisagé la possibilite d'un traitement à l'hidroxyde de baryum*." (idem, p. 51). Relativamente aos destacamentos diz Eve Borsook "*Ce qui les a rendu caducs, c'est le traitement à l'hidroxyde de baryum, mis au point après les inondations de 1966 par l'équipe dirigée par Enzo Ferroni à l'université de Florence, en collaboration avec le restaurateur Dino Dini.* (...) *Pour l'instant, c'est simplement la meilleure technique dont on dispose pour maintenir sur leur support mural bom nombre de fresques fragilisés*." (idem, p. 51).

[20] Convém referir que em muitos casos, aquando das intervenções da DGEMN, já não existia a pintura sobre as frestas como acontecia, por exemplo, em Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco ou Fontarcada ou, actualmente, em casos ainda por restaurar como Santa Maria de Ermelo.

vezes se afirma (*original* esse, que, de resto, ficava salvaguardado no exterior do edifício). Na verdade, a vontade de valorizar o estrutural em arquitectura, em detrimento do ornamento, por exemplo, foi uma das linhas de força do *Movimento Moderno* e vários arquitectos então na DRMNN - e era, certamente, esse o caso de Rogério de Azevedo (com longa colaboração com Baltazar de Castro desde os anos 20 e director da DRMNN entre 1936 e 1940) - estiveram, justamente, ligados a esse entendimento do exercício da arquitectura. De facto, a pintura mural perturba a leitura da arquitectura e a apreciação do espaço arquitectónico em si mesmos. A pintura mural usa e manipula a arquitectura, muitas vezes transfigurando-a. Na verdade, é mesmo essa uma das facetas (desejada) da sua eficácia, como tão veementemente se explora no programa de 1549 na capela-mor de Vila Marim, para só citar um exemplo.

A este propósito, permita-se-nos citar Miguel Tomé no seu estudo *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*, que, considerando, as intervenções coordenadas pela DGEMN entre 1929 e 1940, afirma:

"(...) *É frequentemente referida a anacronia conceptual e prática do restauro em Portugal relativamente a outros países, quando se propõe a filiação das operações conduzidas pela DGEMN nos princípios teóricos da restauração estilística, reduzindo a percepção do fenómeno à estereotipada afirmação programática de Gomes da Silva. A teoria do restauro estilístico, de Viollet-le-Duc, entendida de acordo com a formulação que o Dictionnaire divulgou por toda a Europa, serviu efectivamente como modelo de inspiração, fundamentando a definição dos três princípios referidos por Gomes da Silva: necessidade de suprimir os acrescentos anacrónicos; reconstrução das partes alteradas; conservação e restauro de modificações se estas apresentassem valor artístico ou histórico*. (...) *De facto, raramente a DGEMN aceitava o princípio da reintegração inventiva que propunha a construção de partes do edifício que se sabia nunca terem existido, condenando-o por falsificar o carácter de antiguidade e a qualidade histórica*. (...) *A concretização prática denunciou a passagem de uma leitura exclusivamente formal ou gramatical dos edifícios para o reconhecimento do seu valor histórico e, logo, para o entendimento da análise histórico-arqueológica como fonte indispensável para legitimar a operação de restauro. Gradualmente foi-se impondo a aceitação da irreversibilidade do processo histórico e da incapacidade de se reconstituir os elementos perdidos.*(...)"[21].

[21] TOMÉ, Miguel, 2002 - *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)* Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, p. 36-38

Este autor, considerando ainda os anos 20-40, conclui:

"(...) *Em síntese, pode afirmar-se que a interpretação, de sinal tecnicista, da pureza e coerência da arquitectura medieval (nomeadamente dos edifícios românicos) ligou-se directamente às preocupações estéticas dos arquitectos modernos. Uma tripla intencionalidade marcou a generalidade das soluções: a definição de uma unidade construtiva-figurativa (as igrejas transformaram-se em contentores de pedra, com coberturas de madeira); a identificação dos materiais e do respectivo valor semântico, não camuflando a sua superfície; a redução dos ornamentos por simplificação linguística. Denota-se ainda a tendência para afirmar autonomamente os vários volumes, procurando revelar exteriormente a organização interior e, simultaneamente, acentuar processos compositivos por adição, que caracterizam a imagem corrente da arquitectura românica, correntemente veiculada.*(...)"[22].

*

Nos anos cinquenta Adriano de Gusmão procede a um novo trabalho de síntese[23].

Durante a década de cinquenta vêm a lume novos estudos monográficos sobre pinturas murais, como os de Armando de Mattos (igreja de Gondar, mosteiro de Vila Boa do Bispo, igreja do mosteiro de Cete, igreja de Real)[24], Adriano de Gusmão (*charola* de Tomar) [25] e José Mattoso (igreja de Santa Maria de Negrelos)[26].

Também nos anos cinquenta Eugénio de Andrea da Cunha e Freitas[27] e Fernando Russell Cortez[28] se debruçam sobre a identidade de mestre Arnaus.

---

[22] Idem, p. 81-82.
[23] GUSMÃO, Adriano de, s/d [1950] – *Os Primitivos Portugueses e a Renascença*, "Arte Portuguesa" (dir. de João Barreira), vol. II, Lisboa.
[24] MATTOS, Armando de, 1953 – *Pinturas Murais*, "Douro Litoral", Porto, Edição da Junta de Província, 5ª série, vols. V-VI, p. 25-32.
[25] GUSMÃO, Adriano de, 1955 – *As Pinturas Murais da Charola de Tomar*, separata de "Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo", vol. III, Tomar, p. 3-9.
[26] MATTOSO, Frei José de Santa Escolástica, 1956 – *Um Fresco do Século XV em Santa Maria de Negrelos*, Separata de "O Concelho de Santo Tirso – Boletim Cultural", vol. IV-nº3, Porto.
[27] FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, 1952 – *O Políptico de Santo Estêvão de Valença. Subsídios para a História da Arte em Portugal no Século XVI*, s/l, Tertúlia das Cinco e Meia.

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, 1954 – *Artistas de Braga na Matriz de Vila do Conde (Séc. XVI)*, Separata de "Bracara Augusta", Braga.

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, 1962 – *Artes e Artistas em Vila do Conde*, Edições «Maranus», Porto

Já em 1961, é editado um novo *Boletim* dedicado a frescos[29], apresentando pinturas intervencionadas no âmbito de obras coordenadas pela DGEMN em Serzedelo (Guimarães), Freixo de Baixo (Amarante), igreja de Nossa Senhora da Fresta (Trancoso), Fontarcada (Póvoa de Lanhoso), Algosinho (Mogadouro), igreja de S. Sebastião (Terceira), edifício da Câmara de Monsaraz e capela de S. João da Muralha (Monsaraz). Neste *Boletim* reflecte-se sobre anteriores metodologias de restauro e propõem-se novas atitudes: "*De acordo com a nova técnica de restauro, a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, antes de iniciar qualquer obra, procede hoje à imprescindível e prévia protecção dos locais em que se encontre pintura mural ou qualquer outra modalidade de arte decorativa.*"[30]. Abel de Moura, o autor dos textos deste *Boletim*, reflecte ainda sobre a utilização de telas como suporte para frescos destacados, como fazia o Instituto Central de Restauro de Roma, com maus resultados, cá como lá, pelo que Abel de Moura preconiza a utilização de um novo suporte inalterável às variações atmosféricas (suporte rígido formado por placas de mazonite e um recheio de dufaylite) que, aliás, havia sido por si apresentado em 1952, por ocasião da 5ª Reunião Internacional do ICOM, em Lisboa, merecendo larga apreciação, incluindo a do director do Instituto Central de Restauro de Roma, Cesare Brandi.

Alguns anos mais tarde, em 1964, João Rodrigues da Silva Couto publica um pequeno texto[31] a propósito dos problemas colocados pela conservação da pintura mural, supomos que a primeira reflexão inteiramente dedicada a esta questão. Questiona-se João Couto sobre os suportes adequados para pintura destacada, defendendo, para esses casos, o método e materiais desenvolvidos por Abel de Moura, mas interrogando-se também sobre se as pinturas destacadas deveriam ser recolocadas no local de origem ou em museus[32], não rejeitando liminarmente nem o destacamento, nem assumindo uma posição clara em relação à sua conservação *in situ*. Não pondo em causa a pertinência da conservação da pintura mural, João Couto interroga-se sobre o

---

[28] CORTEZ, Fernando Russell, 1959 – *Arnaus. Manuel Arnao. Manuel Arnao Leytão. Pintores Quinhentistas do Norte de Portugal*, "Boletim Cultural. Câmara Municipal do Porto", Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. XXII, fasc. 3-4, p. 473-495.

[29] *Boletim Monumentos* da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1961, nº 106 – Conservação de Frescos.

[30] *Boletim Monumentos* da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1961, nº 106 – Conservação de Frescos, p. 10.

[31] COUTO, João Rodrigues da Silva, 1964 – *Problemas à volta da pintura a fresco*, "Bracara Augusta", vols. XVI-XVII, nºs 39-40, p. 10-13.

[32] "*Mas é defensável ir colocar os frescos em templos rurais situados em regiões pouco habitadas, onde não podem ser vistos pelas pessoas que por eles mais se interessam?*", ob. cit., p. 13.

valor das pinturas murais, particularmente as realizadas em igrejas rurais[33]. *En passant*, no contexto deste artigo, este autor refere um novo caso de pintura mural, o da igreja de Trevões.

Túlio Espanca dedicou-se sistematicamente à inventariação da pintura mural alentejana, o que se manifesta, por exemplo, nos seus trabalhos para o *Inventário Artístico de Portugal*, publicados a partir de 1966[34].

Os anos 70 vêem emergir as Brigadas de Pintura Mural do Instituto de José de Figueiredo seguindo métodos de intervenção bem diferentes dos dos primeiros restauros dos anos trinta e quarenta.

Do fim desta década são os estudos de Fernando Pamplona divulgando mais dois *sítios* com pintura mural, as igrejas de S. Nicolau[35] e de Santo Isidoro de Marco de Canaveses[36], ambas próximas da sua Casa do Ribeiro, na Livração, e procurando identificar a personagem coroada dos frescos da nave da igreja de S. Nicolau, do lado da Epístola, que propõe ser D. Mafalda de Sabóia, que possuíra paços em Canaveses, ou sua neta homónima[37] (na verdade, trata-se de Santa Catarina de Alexandria, como nos revela o seu atributo, a roda de navalhas).

Também dos anos setenta data a publicação por Pedro Dias das *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 – Aspectos Artísticos*[38], acompanhadas de vasto texto introdutório revelando resultados da prospecção feita pelo autor nos locais referidos nas

---

[33] "*Os frescos aparecidos em Portugal são de pintores secundários e é raro aquele que apresenta composição lógica e monumental. Muitas vezes os assuntos são tratados de maneira popular, como, por exemplo, em Trevões ou, quando mais eruditos, tal a «Anunciação» de Serzedelo ou os «Santos» de Font'Arcada, são de flagrante inspiração flamenga ou italiana, mais ou menos pobremente interpretada.*", ob. cit., p. 13. Afirmações das quais discordamos, particularmente em relação ao programa de Fontarcada, extremamente inventivo na sua procura de resolver um programa de pintura mural para um enquadramento arquitectónico pouco favorável à sua realização e, provavelmente, de um dos melhores mestres de pintura mural dessa época, o mestre "Arnaus".

[34] ESPANCA, Túlio, 1966 – *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VII*, Concelho de Évora*, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.
ESPANCA, Túlio, 1975 – *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VIII, *Distrito de Évora. Concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas*, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.
ESPANCA, Túlio, 1978 – *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, *Distrito de Évora. Conselhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa*, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.
ESPANCA, Túlio, 1992 – *Inventário Artístico de Portugal*, vol. XII, *Distrito de Beja. Conselhos de Alvito, Beja, Cuba, Ferreira do Alentejo e Vidigueira*, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.

[35] PAMPLONA, Fernando de, 1976 – *Um Templo Românico de Riba-Tâmega – A Igreja de Santo Isidoro (Marco de Canaveses)* in "Belas-Artes", Lisboa, INCM, nº 30, p. 31-39.

[36] PAMPLONA, Fernando de, 1977 – *Vestígios de Frescos Quinhentistas na Igreja de S. Nicolau de Canaveses* in "Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, 2ª Série, nº 31, Lisboa

[37] PAMPLONA, 1977, p. 37-41.

[38] DIAS, Pedro, 1979 – *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 – Aspectos Artísticos*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra

Visitações, trabalho de grande importância, não só por disponibilizar uma fonte documental importantíssima mas, também, por revelar uma sólida metodologia de trabalho, apoiada na investigação documental e no trabalho de campo.

Datam dos anos oitenta mais dois trabalhos monográficos, reveladores de mais dois exemplares de pintura mural (Sarzeda[39] e Sernancelhe[40]), assim como a apresentação de pinturas murais no distrito de Bragança realizada por Belarmino Afonso[41], revelando mais dois casos de pintura mural na Capela do Divino Senhor da Fraga de Castro Vicente e na Capela da Senhora do Areal de Agrochão. É também dos anos oitenta a tese de Teresa Cabrita[42], apresentando um vasto levantamento dos casos de pintura parietal, apoiado nos trabalhos das Brigadas de Pintura Mural do Instituto de José de Figueiredo e em inquéritos realizados pela autora junto das paróquias.

A partir dos anos noventa, os estudos sobre pintura mural multiplicam-se, assim como se multiplicam os novos casos inventariados. O campo de estudo que se vinha alargando paulatinamente desde os inícios do século, amplia-se cada vez mais e mais rapidamente.

De 1992 data um estudo de Joaquim Oliveira Caetano, Anísio Franco e Vítor Serrão sobre pintura (incluindo pintura mural) no conselho de Cuba[43]. Vítor Serrão nos seus trabalhos sobre o exercício da pintura sempre considera em paralelo a produção de pintura a óleo sobre madeira e a produção de pintura mural, o que é bem manifesto em vários dos seus estudos dos anos noventa[44].

---

[39] CORREIA, Alberto e SILVA, Celso Tavares da, 1981 – *Os "Frescos" da Matriz da Sarzeda*, "Beira Alta", nº 40 –2, Viseu, p. 329-339.

[40] AZEVEDO, Cândido de, 1986 – *Os «Frescos» da Igreja de Sernancelhe*, "Mundo da Arte", nº 17, Aveiro, p. 41-46.

[41] AFONSO, Belarmino – *Pinturas Murais Seiscentistas em Capelas do Distrito de Bragança*, "Brigantia", vol. 5, fasc. 1, Bragança, 1985, pp. 211-218.

[42] FERNANDES, Teresa Cabrita, 1984 – *A pintura mural em Portugal nos finais da Idade Média e princípios do Renascimento*, 2 vols. dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (policopiado).

[43] SERRÃO, Vítor, CAETANO, Joaquim Oliveira e FRANCO, Anísio Salazar, 1992 – *A Pintura dos Séculos XVI a XVII no Concelho de Cuba*, Cuba, Câmara Municipal de Cuba.

[44] De que são exemplo, nos anos noventa, SERRÃO, Vítor, 1995 – *A Pintura do Renascimento e do Maneirismo no Noroeste Português*, "Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal", Lisboa, FCG, p. 255-302.
SERRÃO, Vítor, 1997 – *A Pintura Fresquista à Sombra do Mecenato Ducal (1600-1640) (Vila Viçosa)*, "Monumentos", nº 6, Lisboa, DGEMN, p. 14-21.
SERRÃO, Vítor, 1998a - *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Ed. Estampa

Data de 1994 um pequeno estudo monográfico de Teresa Cabrita a propósito das pinturas murais encontradas e restauradas em Santa Maria de Meijinhos, diocese de Lamego[45].

Em 1996, Dalila Rodrigues publica o seu estudo sobre a pintura mural no Norte nos séculos XV e XVI[46], seguindo novas categorias de análise que exerceram enorme influência sobre os investigadores subsequentes (e, certamente, no nosso interesse por este tema). Neste importante artigo, Dalila Rodrigues questiona-se sobre a relação da pintura parietal com o espaço arquitectónico, sobre a possível relação entre as escolhas temáticas e o local escolhido para a representação (relação já suspeitada por Vergílio Correia e comprovada, em alguns casos, em 1983, por Franquelim Neiva Soares no seu importante estudo sobre *Visitações* da terra de Guimarães e Montelongo[47]), sobre a relação entre pintura mural e pintura retabular a óleo, sobre a questão das funções da imagem, sobre possíveis tendências evolutivas nas escolhas temáticas, de linguagem e de formas, sobre a necessidade de uma reapreciação da cronologia das pinturas, das suas características técnicas e, finalmente, sobre o problema das influências estrangeiras que eventualmente se possam ter feito sentir na pintura mural portuguesa.

Em 1996/1997, Saúl Gomes publica os seus estudos *Notícia sobre os frescos quatrocentistas de S. Francisco de Leiria*[48] e *As Pinturas Murais Quatrocentistas do Mosteiro da Batalha*[49]. Para além da importância de cada um destes estudos, Saúl Gomes revela ainda um dado documental que testemunha a existência de pintura mural no século XIV, um registo da morte e enterramento de Lourenço Martins Abrantes na igreja do Convento de S. Domingos de Santarém, cerca de 1357, no qual se refere que "*iste est sepultus in alpendicio iuxta parietem ecclesie, scilicet. Ubj sunt picture depicte*"[50].

Já no fim dos anos noventa, Lúcia Cardoso Rosas realizará um importante trabalho de levantamento e análise de arquitectura, pintura (também mural) e imaginária

---

[45] CABRITA, Teresa, 1994 – *As Pinturas Murais de Meijinhos*, "Oceanos", nº 18, Lisboa, p. 121-124.
[46] RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, "A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII", Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 40-68.
[47] SOARES, António Franquelim Sampaio Neiva, 1983 - *Ensino e Arte na Região de Guimarães através dos Livros de Visitações do Século XVI*, "Revista de Guimarães", vol. XCIII, Janeiro-Dezembro.
[48] GOMES, Saul, 1996/1997 – *Notícia sobre os frescos quatrocentistas de S. Francisco de Leiria*, "Lusitânia Sacra", 2ª série, vol. 8/9, Lisboa, p. 573-598.
[49] GOMES, Saul, 1997 – *Vésperas Batalhinas*, Leiria, Ed. Magno.
[50] GOMES, Saul, 1997 – *Vésperas Batalhinas*, Leiria, Ed. Magno, p. 111, citando IAN/TT – S. Domingos de Santarém, 2ª incorporação, maço 3, doc. 492.

nos concelhos raianos entre Miranda do Douro e Sabugal[51], a que se seguirá, no ano seguinte, o seu estudo sobre as pinturas do eremitério «Os Santos» em Sendim/Picote[52]. Em 1999, Lúcia Maria Cardoso Rosas dizia: "*Nos últimos anos um número muito apreciável de vestígios ou conjuntos de pintura tem sido encontrado ou valorizado, no âmbito de campanhas de restauro criteriosas.* (...) *estes novos exemplares colocam questões de classificação cronológica e estilística cujo estudo começa agora a apresentar os primeiros resultados, ainda difusos*"[53]. De facto, os problemas de datação e de caracterização eram tanto mais complicados quanto as datações e reflexões estilísticas e outras que foram sendo feitas sobre os exemplares que se foram descobrindo até então, precisavam eles próprios de uma nova apreciação, uma vez que o discernimento crítico de alguns dos primeiros estudos era condicionado pelo conhecimento de um número relativamente reduzido de casos. Nesse trabalho, Lúcia Rosas estuda particularmente os casos de pintura mural existentes em Santa Maria de Azinhoso (Mogadouro), Santa Maria de Algosinho (Mogadouro), Capela do Divino Senhor da Fraga (Castro Vicente), Santa Eufémia de Duas Igrejas (Miranda do Douro), Nossa Senhora da Expectação de Malhadas (Miranda do Douro), S. Tiago de Adeganha (Torre de Moncorvo), Nossa Senhora do Monte de Duas Igrejas (Miranda do Douro), S. Martinho do Peso (Mogadouro), eremitério "Os Santos" (Sendim - Picote), Santa Maria do Castelo de Castelo Mendo, Misericórdia de Alfaiates, capela de Nossa Senhora dos Remédios (Sendim), S. Pedro de Marialva, S. Miguel Arcanjo de Malhada Sorda, Santa Maria dos Anjos de Almendra e capela de Nossa Senhora da Teixeira (Torre de Moncorvo).

Datam também do fim dos anos noventa os primeiros trabalhos sobre pintura mural de dois investigadores que não mais deixarão de se interessar pela investigação sobre pintura mural, Luís Afonso[54] e Catarina Valença Gonçalves (mais tarde, Vilaça de Sousa)[55]. Estes dois autores defenderão, respectivamente, em 1999 e em 2001 as suas

[51] ROSAS, Lúcia Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI*, "Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal", Porto, p. 39-40.
[52] ROSAS, Lúcia Cardoso, 2000 – *O Eremitério «Os Santos» em Sendim/Picote*, "Douro - Estudos e Documentos", vol. V (9), p. 47-57.
[53] Ob. cit., p. 30.
[54] AFONSO, Luís, 1999a – *As Pinturas Murais da Igreja do Convento de S. Francisco de Leiria*, 2 vols., dissertação de Mestrado em História da Arte sob orientação do Prof. Doutor José Custódio Vieira da Silva apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (policopiado).
[55] GONÇALVES, Catarina Valença, 2001 - *A Pintura Mural em Portugal: os casos da igreja de Santiago de Belmonte e da Capela do Espírito Santo de Maçainhas*, 2 vols., dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
Esta autora havia já publicado dois estudos sobre pinturas murais:

teses de mestrado, ambas sobre casos de pintura mural, dois importantes marcos na produção académica dedicada a este tema. Data também de 1999 um importante artigo de Luís Afonso em que o autor reflecte sobre a existência - ou não - de uma relação directa entre o uso dos *grotescos* e uma cultura humanística/renascentista[56].

Os inícios deste século XXI são marcados por um número crescente de estudos – e de interesse, também académico – pela pintura mural portuguesa. Em 2000, Vítor Serrão publica o seu artigo *A Pintura Mural em Portugal - Um Património Artístico que Ressurge*[57], que entre muitas outras reflexões, chama a atenção para o facto de a encomenda de pintura mural caber, por vezes, a importantes personagens do Portugal de então, como terá sido o caso de D. Fernando de Meneses Coutinho, filho do conde de Penela, que viria a ser bispo de Lamego e arcebispo de Lisboa.

Data de 2001 um trabalho verdadeiramente inovador – e não apenas no contexto português – de Joaquim Inácio Caetano[58]. Este autor e restaurador de pintura mural, tirando partido, de uma forma profundamente criativa e argutamente inteligente, do seu contacto prolongado e *íntimo* com pinturas murais, baseando-se na consideração de motivos decorativos, tipos de letra e características de desenho e de pintura, cria uma nova metodologia de análise formal das pinturas parietais, na qual apoiou juízos cronológicos e de atribuição autoral. Se os resultados centralmente importantes da reflexão de Joaquim Inácio Caetano propõem uma nova metodologia e disciplina de análise e um conjunto de multifacetadas conclusões a que chegou a propósito das *oficinas do Marão*, a sua reflexão foi ainda determinante na valorização dos motivos decorativos usados em pintura mural, na consideração atenta da estratigrafia das intervenções, dando, consequentemente, um contributo importantíssimo para a tomada de consciência do quanto a conservação *in situ* é imperiosa.

GONÇALVES, Catarina Valença, 1998 – *A Pintura Mural da Capela do Espírito Santo de Maçaínhas de Belmonte: Uma Primeira Abordagem*, "Lusitânia Sacra", 2ª Série, Tomo X, p. 347-361.
GONÇALVES, Catarina Valença, 1999 – *A Pintura Mural no Concelho do Alvito – sécs. XVI a XVIII*, Alvito.

[56] AFONSO, Luís, 1999b – *Ornamento e Ideologia. Análise da Introdução do Grotesco na Pintura Mural Quinhentista*, "Ordens Militares: Guerra, Religião, Poder e Cultura – Actas do III Encontro sobre Ordens Militares", Lisboa, Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela, vol. 2, pp. 305-340.

[57] SERRÃO, Vítor, CAETANO, Joaquim Oliveira e FRANCO, Anísio Salazar, 1992 – *A Pintura dos Séculos XVI a XVII no Concelho de Cuba*, Cuba, Câmara Municipal de Cuba.
SERRÃO, Vítor, 1995 – *A Pintura do Renascimento e do Maneirismo no Noroeste Português*, "Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal", Lisboa, FCG, p. 255-302.
SERRÃO, Vítor, 1998a - *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Ed. Estampa
SERRÃO, Vítor, 2000a - *A Pintura Mural em Portugal - Um Património Artístico que Ressurge*, "História", Ano XXII (III Série), Nº 27, Julho/Agosto de 2000, p. 22-29.

[58] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 b - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição.

Embora, o objectivo deste capítulo fosse apenas caracterizar o estado dos conhecimentos sobre pintura mural até ao momento em que começou este projecto de doutoramento, a verdade é que, nestes primeiros anos do século XXI, se continuam a multiplicar as (re)descobertas de pintura mural e a produção de estudos sobre os quais não nos debruçaremos neste momento mas que referiremos ao longo desta dissertação. No entanto, não queremos deixar de referir a reflexão metodológica, do ponto de vista da abordagem pela História da Arte, da produção fresquista em Portugal apresentada por Vítor Serrão em 2004 no seu trabalho *O Maneirismo e a 'Nobre Arte do Fresco' em Portugal: os focos de Lisboa, Braga, Coimbra, Évora e Vila Viçosa*[59]. Nesta vasta reflexão - e de grande importância – propõe-se uma atitude para a investigação em História da Arte a propósito da pintura mural:

"*Todavia, queremos crer que* (...) *estas pinturas valem também, e sobretudo, como obras de arte que expressam tendências estéticas mais ou menos assumidas, qualidades de inovação mais ou menos conseguidas, integração em correntes estilísticas melhor ou pior afirmadas.*

(...) *Em suma: a história da pintura mural portuguesa não poderá ser escrita a sério se continuarmos a visioná-la à margem da História da Arte propriamente dita, disciplina com as suas periodizações, os seus métodos de análise formal, a sua busca de entrever nexos iconológicos e de destrinçar programas coerentes, a sua capacidade de saber ver o processo criativo, o seu prazer absoluto em dialogar com as capacidades autorais das obras analisando os mestres, colaboradores e demais intervenientes, a sua metodologia para explicar as regras de trabalho imperantes, as ideologias impressas por parte de uma clientela sempre determinada por objectivos – em suma, as valências plásticas das obras fresquistas de per si... Cremos que no estudo do fresco português falece ainda, de uma maneira geral, esse caminho de análise integrada das existências.*

(...) *Se olhamos a pintura portuguesa de cavalete – esteja ela deslocada em museu, ou esteja, mais raramente, no seu primitivo espaço – em função das suas características de estilo, de época histórica e de contextualização cultural, porque razão tal processo global não é aplicado também no campo da nossa pintura a fresco?*"

[59] SERRÃO, Vítor, 2004 – *O Maneirismo e a 'Nobre Arte do Fresco' em Portugal: os focos de Lisboa, Braga, Coimbra, Évora e Vila Viçosa*, comunicação apresentada ao Simpósio Internacional O Largo Tempo do Renascimento. Arte Propaganda e Poder, Maio de 2004 (policopiado, gentilmente cedido pelo autor).

Todas estas questões são, de facto da natureza própria da abordagem da História da Arte e estarão certamente presentes na reflexão sobre a produção de pintura mural no Norte de Portugal nos séculos XV e XVI que se procurará apresentar nas próximas páginas.

CAPÍTULO II
ENCOMENDADORES E FUNDOS

1. METODOLOGIA E PERCURSOS DE INVESTIGAÇÃO

Os exemplares conhecidos até ao presente de pintura mural dos séculos XV e XVI a Norte do Douro são já muito numerosos e impõem-se pela qualidade de muitíssimas dessas realizações. No entanto, escasseia documentação relativa ao exercício desta modalidade artística.

O facto de desconhecermos contratos para a realização das pinturas murais conhecidas no Norte durante os séculos XV e XVI que nos esclareçam sobre encomendadores e artistas, levou-nos a explorar outros tipos de fontes documentais na tentativa de nos apercebermos de quem assumia a responsabilidade da encomenda.

De facto, se podemos supor que a pintura mural existente, pelo menos, nas cabeceiras e dependências de mosteiros, conventos e igrejas colegiadas seria da iniciativa dessas instituições e, particularmente, de seus abades e priores, coloca-se-nos a questão: a quem caberia a encomenda de pintura mural nas igrejas paroquiais?

A investigação conduzida por Franquelim Neiva Soares com base nas *Visitações* concluiu que as responsabilidades pela manutenção, decoração e dotação de tudo quanto era necessário ao culto de uma igreja paroquial eram, geralmente, divididas entre o padroado e os fregueses, cabendo ao padroado (ou ao abade ou reitor por ele apresentado) o cuidado da capela-mor (ainda que podendo assumir obras na nave) e aos paroquianos, o do corpo da igreja[60]. Na verdade, nas *Visitações* referentes ao séc. XVI

[60] SOARES, António Franquelim Sampaio Neiva, 1997– *A Arquidiocese de Braga no Século XVII-Sociedade e Mentalidades pelas Visitações Pastorais (1550-1700)*, Braga, p. 457-458: "(...) *segundo o costume da arquidiocese a sua fábrica* [da Capela] *era da obrigação do padroeiro, do comendador ou do abade, só em casos excepcionais recaindo sobre os fregueses* (...)." "*A sua fábrica* [corpo da igreja]

existentes no Arquivo Distrital de Braga[61], é esta a distribuição de responsabilidades expressa nos *capítulos* de *visita* "*prouendo no temporal*". Também nas que se conservam no Arquivo Municipal de Guimarães[62] e que se referem ao "*temporal*" se verifica a mesma distribuição de responsabilidades. De resto, a mesma situação se verifica nas igrejas do padroado da Ordem de Cristo ou da de Santiago, por exemplo[63].

---

era geralmente da obrigação dos fiéis, que se deviam fintar para as despesas (...). *Mas conhecem-se casos de abades ou padroeiros terem alguns encargos nessa parte do templo* (...)".
Pedro Dias no seu estudo sobre arquitectura gótica portuguesa refere a repartição de responsabilidades na construção e manutenção das igrejas paroquiais entre o padroeiro e os fregueses; cf. DIAS, Pedro, 1994 – *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, p. 30 ("(...) *era obrigação do padroeiro das igrejas paroquiais pagar as obras de construção e manutenção da capela-mor, da sacrisia e da casa do pároco, enquanto os fregueses tinham de arcar com o custeamento do corpo* (...).).

[61] ADB, Livro de Visitas nº 190A, *Livro dos Mosteiros e Igrejas da Terra de Faria e Vermoim*, 1548.
ADB, Livro de Visitas nº 434, *Capítulos de visita e devassa das terras de Guimarães e Montelongo*, 1548.
ADB, Livro de Visitas nº 435, *Capítulos de visita e devassa das terras de Guimarães e Montelongo*, 1571.
ADB, Livro de Visitas nº 436, *Capítulos de visita e devassa das terras de Guimarães e Montelongo*, 1586.
ADB, Livro de Visitas nº202 A, *Visitação das igrejas de Vila Real*, 1584 (apesar do título promissor, trata-se de uns poucos fólios que se referem a um início de processo e a litígios).
ADB, Livro de Visitas nº 17A, *Capítulos de visitação da Sé e Cabido dados pelo Infante D. Henrique*, arcebispo de Braga.
ADB, Livro de Visitas nº11-1, *Visita do Arcebispo de Braga à Sé e Cabido de Braga*, 1589
ADB, Livro de Visitas nº 12-2, *Visita do Arcebispo de Braga à Sé e mais paróquias da cidade*, 1591

[62] AMG, Maço 148 – *Visitações* (*Visitações à Colegiada de Guimarães* - 1537, 1538, 1554, 1555, 1556, 1565, 1567, 1568 -, publicadas no Boletim de Trabalhos Históricos, doravante, BTH, vol. IX, nº 3-4, p. 97-150, Guimarães, 1944. E *Visitações à Colegiada* - 1577, 1583, 1590, 1593, 1601 -, publicadas in BTH, vol. X, nº 1-2, p. 1-27, Guimarães, 1945. *Visitações dos Arcebispos de Braga às igrejas e mosteiros do cabido de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães no século XVI*: 1547, 1548, 1549, 1550, 1551, 1552, 1553, 1554, 1555, 1556, 1558, 1559, 1560, 1562, 1564, 1566, 1567, 1568, 1569, 1570, 1571, 1572, 1573, 1574, 1575, 1576, 1577, 1578, publicadas in BTH, vol. XII, nº 1-4, p. 99- 145, Guimarães, 1949-50, BTH, vol. XIII, nº1-2, p. 94-96, Guimarães, 1951, BTH, vol. XIII, nº 1-2, p.155-192 , Guimarães, 1951, BTH, vol. XIV, nº 1-2, p.32-62 , Guimarães, 1952.

[63] Apontaremos apenas alguns exemplos de *Visitações* publicadas para a Ordem de Cristo e de Santiago, uma vez que, sendo as igrejas do seu padroado na sua esmagadora maioria fora da região em análise, não faria sentido oferecer aqui uma listagem completa dessas fontes publicadas:
DIAS, Pedro, 1979 – *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 – Aspectos Artísticos*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
Documentos para a História da Arte em Portugal – Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Visitações de Alvalade, Casével, Aljustrel e Setúbal (Ordem de Santiago), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1969.
Documentos para a História da Arte em Portugal – Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Visitações de Palmela e Panóias. Ordem de Santiago, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972.
Vejam-se, ainda, por exemplo, as teses recentes de BASTO, Ana Carolina de Domenico de Avilez de, 2003 – *A Vila do Torrão Segundo as Visitações de 1510 e 1534 da Ordem de Santiago*, Porto, FLUP (policopiado) dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto ou LUCAS, Isabel Maria G. G. Mendes Oleiro, 2004 – *As Ermidas da Ordem de Santiago nas Visitações de Palmela do século XVI*, Porto, FLUP (policopiado), dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
A este propósito vejam-se ainda as fontes usadas por ROSAS, Lúcia, 2005 – *A Investigação em História da Arte e a sua Aplicação nas Acções de Recuperação e de Reabilitação do Património. Materiais de Construção e Ritmos Construtivos nas Igrejas Paroquiais (Séculos XV-XVI)*, "Actas do 2º Seminário – A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação", Porto, Faculdade de Engenharia e DGEMN (no prelo) e por AFONSO, Luís U., 2005 – *A pintura mural nas igrejas das ordens militares,*

Torna-se, portanto, crucial saber quem detinha o direito de padroado das igrejas paroquiais e, se possível, quem eram os abades ou reitores de cada igreja ao tempo da realização das pinturas murais porque a uns ou outros se deverá a encomenda dessas obras, pelo menos na capela-mor.

A investigação destes aspectos levou-nos ao estudo intenso de uma série de tipos de fontes documentais que, sendo objecto de estudos históricos, não são geralmente usadas pela investigação em História da Arte. Estes tipos de documentação, no âmbito dos estudos sobre a história da arquidiocese de Braga foram usados e valorizados, sobretudo para outras épocas que não o século XVI, quer por Avelino de Jesus da Costa[64] quer por José Marques[65], por exemplo.

Conservam-se fontes documentais que nos elucidam quer sobre os direitos de padroado (*Censuais*[66]), quer sobre alguns dos clérigos apontados para diversas igrejas nas quais subsistem e conhecemos pinturas murais (*Livros de Confirmações* e *Livros de Mostras de Títulos*[67]).

---

em torno de 1500. Primeiras impressões de uma abordagem iconográfica, "As Ordens Militares e as Ordens de Cavalaria na Construção do Mundo Ocidental – Actas do IV Encontro sobre Ordens Militares", Lisboa, Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela, p. 899-916.

[64] COSTA, Pe. Avelino de Jesus da, 2000 – *O Bispo D. Pedro e a Organização da Arquidiocese de Braga*, 2ª ed., Edição da Irmandade de S. Bento da Porta Aberta, Braga.

[65] MARQUES, José, 1988 - *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda

[66] Para a época sobre a qual incide este estudo usámos dos seguintes fundos documentais:
ADB, RG, Lº 330, *Censual de D. Diogo de Sousa*
ADB, RG, Lº 296 e cópia mais tardia no Lº 335, *Censual de D. Frei Balatasar Limpo* (1551)
SANTOS, Cândido Augusto Dias dos, 1973 – *O Censual da Mitra do Porto – Subsídios para o Estudo da Diocese nas Vésperas do Concílio de Trento*, Publicações da Câmara Municipal do Porto, Documentos e Memórias para a História do Porto, vol. XXXIX, Porto.
ADBragança, MIT/013/Lv 058, *Avaliação das rendas e benefícios do Bispado de Miranda* (1565)
ADBragança, MIT/ 013/ Lv 059, *Avaliação das rendas eclesiásticas do bispado de Miranda* (1577)

[67] Para a época sobre a qual incide este estudo usámos dos seguintes fundos documentais:
ADB, RG, Lº320, Lº 2º de *Mostras das Confirmações e Benefícios que se mostraram ao Arcebispo D. Jorge da Costa*
ADB, RG, Lº 321, Lº 3º de Mostras - *Registos dos Títulos que se mostram ao Arcebispo D. Jorge da Costa*
ADB, RG, Lº 322, Lº 4º de Mostras - *Registos do tempo do Arcebispo D. Diogo de Sousa* (1505-1533)
ADB, RG, Lº 323, Lº 5º de Mostras - *Registos do tempo do arcebispo Infante D. Henrique*
ADB, RG, Lº 324, Lº 6º de Mostras – *Registos de D. Manuel de Sousa*
ADB, RG, Lº 325, Lº 7º e 8º de Mostras
ADB RG, Lº 326, Lº 9º de Mostras (D. João Afonso de Meneses, 1582)
ADB, RG, Lº 327, Lº 10º de Mostras (D. João Afonso de Meneses, 1585)
ABB, RG, Lº 330, Lº de *Registos do tempo do Arcebispo D. Luís Pires* (1477-95)
ADB, RG, Lº 332, *Confirmações de D. Diogo de Sousa* (1505-32)
ADB, *Registo do Senhor D. Duarte* (1542-43)
ADB, RG, Lº 334, Registo de D. Frei Baltasar Limpo (1550-1558)
ADB, RG, Lº 337, Lº 1º do Registo de D. Frei Bartolomeu dos Mártires (1560-66)
ADB, RG, Lº 338, Lº 2º do Registo de D. Frei Bartolomeu dos Mártires (1566-77)
ADB, RG, Lº 339, Lº 3º do Registo de D. Frei Bartolomeu dos Mártires (1577-82)
ADB, RG, Lº 340, Registo de D. João de Meneses (1582-87)

No entanto, nem todas as igrejas em que existe pintura mural dos séculos XV e XVI são referidas nestes fundos documentais. Por outro lado, nem sempre é possível estabelecer sequências ininterruptas dos clérigos apresentados.

Maiores dificuldades ainda se oferecem ao estudo das pinturas murais realizadas em capelas que, em geral, não são sequer referidas nessa documentação.

A documentação do séc. XVI referente a capelas é escassa, embora se conservem alguns documentos desta época relativos à sua instituição. Ainda que não nos tenha sido possível situar nenhum documento de instituição de nenhuma das capelas com pintura mural conhecida no Norte, estudámos, de facto, vários desses documentos[68] na tentativa de nos apercebermos do que estava envolvido num tal acto de instituição e do próprio teor deste tipo de documentação, verificando que, nos exemplos estudados, esses documentos referem sobretudo, para além da identidade dos seus instituidores, a dotação em bens indispensável à sua existência, não descrevendo nem a sua arquitectura, nem os seus programas decorativos. No entanto, como, aliás, se revela, por exemplo, num artigo recente de Nuno Mendes[69], outros tipos de documentação podem ser reveladores como é o caso dos testamentos nos quais, por vezes, se inserem disposições de instituição de capelas[70]. Por outro lado, aparentemente, a criação de capelas era, por vezes, resultado de actos espontâneos como se evidencia, por exemplo, nas *Visitações* de 1510 da Ordem de Santiago à ermida de S. Roque de Alvalade (Santiago do Cacém). Neste caso, e perante os *visitadores*, *Memdaver* confessa "(...) *que elle fizera e edificara a dita jrmida per sua devação em sua terra pollo quall he obrigado da correger e repairar todallas vezes que ho ouuer mester* (...)"[71]; mais tarde, nas *Visitações* de 1533, tendo já morrido o instituidor, os seus herdeiros, *Mem Daver* e *Gonçalo Eanes*, são responsabilizados pela manutenção desta capela[72].

ADB, RG, Lº 341, Registo de D. Frei Agostinho de Jesus (1589-91)
ADB, RG, Lº 315, *Livro de Registos das Confirmações da Comarca de Valença* (1514-50)
ADB, RG, Lº 318, *Livro das Confirmações e Benefícios da Administração de Valença* (1582-1692)

[68] Seria moroso e pouco útil para outros investigadores em História da Arte citar todos os documentos consultados. A título de exemplo referirei apenas o documento de instituição da Capela da Santíssima Trindade em Remondes (Mogadouro), ADB, RG, cx. 252, nº.43.

[69] Cf., por exemplo, MENDES, Nuno Resende, 2005 – *Questionando a Morte para Compreender a Vida. O testamento do clérigo André Annes (1554): um documento para o estudo da história local* in "Prado-Boletim Cultural", Cinfães, Associação para a Defesa do Vale do Bestança, 1º Série – nº 1, p. 39-78.

[70] Idem.

[71] *Documentos para a História da Arte em Portugal – Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Visitações de Alvalade, Casével, Aljustrel e Setúbal (Ordem de Santiago)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1969, p.11.

[72] *Documentos para a História da Arte em Portugal – Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Visitações de Alvalade, Casével, Aljustrel e Setúbal (Ordem de Santiago)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1969, p. 32.

*

A maioria esmagadora das igrejas e capelas do Norte com pintura mural datável entre o século XV e 1545 integrava-se na arquidiocese de Braga, pelo que o estudo dos direitos de padroado e do clero desta arquidiocese assume para nós a maior importância.

A arquidiocese de Braga atingiu a sua maior extensão entre 1512 e 1545. De facto, durante esse período, esta arquidiocese incluía ainda todo o vasto território transmontano que viria a constituir, apenas a partir de 1545, a diocese de Miranda, e integrava, desde 1512, e por troca pelo arcediagado de Olivença com o bispo de Ceuta, D. Frei Henrique, a Comarca ou *Administração* de Valença. Algumas igrejas que hoje se inserem no bispado do Porto estavam, então, incluídas no arcebispado de Braga, uma vez que os limites destas arquidiocese e diocese não eram os de hoje. Desta época datará a maioria das pinturas murais existentes e conhecidas no Norte.

A arquidiocese de Braga durante o século XV foi estudada por José Marques[73] que usou intensamente, entre muitos outros fundos documentais, *Livros de Confirmações*. Os estudos de José Marques foram, de resto, o que nos motivou a proceder a investigação dos *Livros de Confirmações* e *Livros de Registos de Títulos* do fim do século XV e do século XVI, na expectativa de que a riqueza e a qualidade de informação que tais tipos de documentação revelaram relativamente ao século XV e, particularmente, relativamente ao arcebispado de D. Fernando da Guerra, se verificasse também para o período de que nos ocupamos, o que, na verdade, largamente se verificou.

Para a primeira metade do século XVI, relativamente à arquidiocese de Braga, e prosseguindo o nosso objectivo de conhecer os direitos de padroado neste vasto território, dispomos do *Censual de D. Diogo de Sousa*[74] e do *Censual de D. Frei Baltasar Limpo*[75]. Apresentaremos seguidamente um quadro de distribuição dos

[73] MARQUES, José, 1988 - *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, *passim*.

[74] ADB, RG/ Lº 330 (cópia mandada fazer por D. Diogo de Sousa em 13 de Julho de 1520; o original perdeu-se mas deve ter sido realizado entre 1505 e 1512; cf. COSTA, Avelino de Jesus da, 1962- *D. Diogo de Sousa, Novo Fundador de Braga*, Separata de "O Distrito de Braga", Braga, p. 11). Os dados referentes a cada igreja paroquial com pintura mural desta época compulsados nesta fonte documental serão integrados na respectiva ficha de catálogo.

[75] ADB, RG/ Lº 296, fol. 2-160 e Lº 335, fol. 11-160 (cópia do tempo de D. Frei Bartolomeu dos Mártires). Os dados referentes a cada igreja paroquial com pintura mural desta época compulsados nesta

padroados das igrejas paroquiais nas quais existe pintura mural conhecida[76] segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa[77]. Neste quadro incluímos também algumas igrejas que não são referidas nesse *Censual* mas relativamente às quais conhecemos a quem cabia o direito de padroado com base noutras fontes documentais:

fonte documental serão integrados na respectiva ficha de catálogo, sempre que tenha havido mudança no padroado relativamente ao constante no *Censual de D. Diogo de Sousa*.

[76] Existente ou que saibamos ter existido, ainda que as pinturas não tenham sido realizadas durante o período do arcebispado de D. Diogo de Sousa, ou seja, de 1505 a 1532.

[77] ADB, RG/Lº330 (c. 1520)

Igrejas da **colação do Arcebispo**	Igrejas **anexas** a igrejas da colação do **Arcebispo**	Igrejas da **apresentação** do **Rei**	Igrejas. **anexas** a igrejas da apresentação do **Rei**
Midões (S. Paio) Rio Covo (Santa Eulália) Joane (S. Salvador) Cerzedelo (Santa Cristina) S. Pedro Fins Negrelos (Santa Maria) Fontarcada (S. Salvador) Bravães (S. Salvador)	Corvite (Santa Maria) (anexa a Santa Cristina de Longos) (nas primeiras décadas do séc. XVI, o seu abade era o arcediago de Olivença, o que, provavelmente, explica que o seu programa de pintura mural tenha sido encomendado à mesma oficina que laborou em Calvos)[80] Calvos (anexa a S. Tiago de Lordelo) (nas primeiras décadas do séc. XVI, o seu abade era o arcediago de Olivença, o que, provavelmente, explica que o seu	Santa Maria de Ermelo "*da ordem de cjstel Del rej*" Castro Vicente (?)[83] Castanheira (S. João) Monção (Santa Maria)	Malhadas (anexa a Santa Maria de Miranda)

[78] "(…) *item no dito dia mês e era* [20 de Junho de 1523] *em braga* ***Joam Anes capellao*** *confirmado em samta Maria dazinheira da terra de chaues e sua anexa sam Miguel douteiro seco* ***renunciou*** *simplezmente a dita capelanja nas mãos do Reverendíssimo senhor arcebispo e sua Reverendíssima senhoria lhe recebeu a dita renunciação e pernunciou por vaga a dita capellanya e a* ***comfirmou*** *logo a* ***Ruy Gonçallvez clerigo de missa*** (…)" (ADB, RG, Lº 332, fol. 261)

[79] Durante o arcebispado de D. Jorge da Costa esta igreja era da apresentação do arcebispo (cf. BRANDÃO, Maria Angelina de Castro Mendes de Pinho, 1996 – *D. Jorge da Costa na Arquidiocese de Braga (1486-1501)*, dissertação de Mestrado em História Medieval apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado. p. 47-66), assim como o foi durante o arcebispado de D. Diogo. No entanto, neste *Censual* que vimos seguindo, a menção a Adeganha, Santiago, terra da Vilariça que a inclui, de facto, entre as igrejas anexas *in perpetuum* às da colação do arcebispo, encontra-se riscada, posteriormente, mas dizia: "*del rey*" (ADB, RG, Lº 330, fol. 104 vº).

[80] Na cópia tardia do Censual de D. Diogo existente no Arquivo Municipal de Guimarães, na rubrica referente à *Terra Do chantrado IntitulaDas e Vnidas ad vitã Da colação do arcebispo* constam as seguintes notas: "*Samta cristjnha de longuos ao arçediagado De oljuença E posto que Dizem imperpetuum pollo Arçebispo Don Iorge Da costa Despois a possuyo pero feo como anexa en vida autorjtate apostoljca.*

Esta foj tomada p[a] as comem [sic] *E lordelo E por Isso as naõ pos o arcediaguo Manuel Da Cunha en nenhuum filho*" (BTH,1941, p. 121).

Gatão (S. João Baptista) Gondar (Santa Maria) Lordelo (S. Cristóvão) Freixo-de-Baixo (S. Salvador) Santo Isidoro Travanca (S. Salvador) Azinhoso (Santa Maria) Outeiro Seco (Santa Maria)[78] Vila Nova (Santiago) [Folhadela] S. Julião de Montenegro	programa de pintura mural na capela-mor tenha sido encomendado à mesma oficina que laborou em Corvite)[81] Abambres (S. Tomé) (anexa a Mascarenhas) Santa Leocádia de Montenegro (?) [82]		

[81] Neste *Censual* não se indica o orago desta igreja de Calvos, de *terra Dantre ambalas aves*.

[82] Santa Leocádia de Montenegro, terra de Chaves: a menção a esta igreja, incluída no grupo das igrejas anexas *in perpetuum* às da colação do arcebispo, encontra-se riscada mas dizia: "*samcta locaya de monte negro a moreyras de terra de monte negro*" (ADB, RG, Lº 330, fol. 106 vº), constando esta, efectivamente, como sendo da colação do arcebispo (ADB, RG, Lº 330, fol.109 vº). No entanto, mais adiante, a igreja é incluída nas igrejas da apresentação de padroeiros que não o arcebispo, não se referindo de quem é o padroado. Note-se que, no entanto, neste grupo de cinco igrejas e uma capela, três igrejas eram do duque de Bragança e uma do rei. Aparentemente, o padroado de Santa Leocádia mudou de mãos durante o período em que este *Censual* esteve em uso, ou seja de cerca de 1512 (já inclui as igrejas da anterior Administração de Valença) e até 1551, altura de que data o *Censual* seguinte. Note-se também que durante o arcebispado anterior, o de D. Jorge da Costa, e segundo os *Livros de Mostras* deste arcebispo, esta igreja não era do padroado de nenhum particular; cf. BRANDÃO, Maria Angelina de Castro Mendes de Pinho, 1996 – *D. Jorge da Costa na Arquidiocese de Braga (1486-1501)*, dissertação de Mestrado em História Medieval apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado, p. 47-66.

[83] Castro Vicente, Terra de Lampaças. A menção a esta igreja, incluída nas igrejas da apresentação de outros padroeiros que não o arcebispo é acompanhada da seguinte nota: "*esta elrey em posse de apresentar e o arcebispo a confirmou como sua*" (ADB, RG, Lº 330, fol. 103 vº).

Adeganha (Santiago) (?)[79] Tresminas (S. Miguel) Palaçoulo (S. Miguel) Geraz (Santa Leocádia)			

Igrejas da apresentação do **Duque de Bragança**	Igrejas da apresentação do **Marquês de Vila Real**	Igrejas da apresentação do **Visconde de Cerveira**	Igrejas da apresentação do Mosteiro (beneditino) de **Pombeiro**
S. Romão de Arões Covas de Barroso (Santa Maria)[84] [Chaviães] (em 1547 era da apresentação do Duque de Bragança)[85]	Mouçós (S. Salvador) [cf. Nossa Senhora de Guadalupe]	Rubiães (S. Pedro)	Arnoso (S. Salvador) Pombeiro (Santa Maria) Penacova (S. Martinho) Vilaverde[86] [S. Dinis de Vila Real][87] Vila Marim (Santa Marinha)

[84] Segundo os *Livros de Mostras* ao arcebispo D. Jorge da Costa, o abade era apresentado pelo próprio abade. Suponho que quer isto dizer que um abade indicava quem o havia de suceder; Cf. BRANDÃO, Maria Angelina de Castro Mendes de Pinho, 1996 – *D. Jorge da Costa na Arquidiocese de Braga (1486-1501)*, dissertação de Mestrado em História Medieval apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado, p. 66. Mas durante o arcebispado de D. Diogo de Sousa, como vemos, já o padroado desta igreja havia passado para o duque de Bragança.

[85] ADB, RG, cx. 283/10 e ADB, RG, Lº 2, fols. 271 a 273 (*Tombo* da igreja de Chaviães e sua transcrição, mais tardia, para livro do Registo Geral)

[86] Vila Verde da *terra de Sousa* aparece duas vezes no *Censual* de D. Diogo. Na primeira vez não se refere o orago e na segunda menção, o orago é referido como sendo S. Miguel e não S. Mamede como actualmente.

[87] Embora não haja actualmente pintura mural na igreja de S. Dinis de Vila Real ela existe na capela funerária que lhe está anexa, tendo sido executada por oficina que trabalhou em outras igrejas do padroado de Pombeiro.

Igrejas da apresentação da **Ordem do Hospital**	Igrejas da apresentação do **mosteiro de S. Salvador da Torre e de padroeiros leigos**	Igrejas da apresentação da **Ordem de Cristo**	Mosteiro beneditino de **Castro de Avelãs**
Távora[88] Cércio (Santa Leocádia) [Travanca Atenor (Nª Sra. da Purificação) [Teixeira] [89] [Nossa Senhora do Monte de Duas Igrejas][90]	S. Pedro de Varais	S. Martinho do Peso[91]	[Algosinho?][92]

[88] Em terra de Valdevez.

[89] **1320**: Terra de Miranda: "(...) *A igreja de Ulgoso é da Ordem de Jerusalém*" (ALMEIDA, 1970, vol. 4, p. 111).
"(...) *Item. Mostrou confirmaçom da dita egreja de Samta Maria de trauanca com suas annexas Sam Nicollao de Saldanha e* ***Sam Bertholameu da Teixeira e Sancta Maria d'Atanor da terra de Mjranda*** *per Jusarte Aº nosso vigairo que pêra ello nosso poder tynha* ***aa presentaçom Jn solido de dom frey R***[odrig]***º Vieira comendador d'Ulgoso*** *dada em Bragaa xxbiiiº de Junho per Martim de Guimarães, 1488*" (ADB, RG, Lº 321, fol. 104 e 105).
Na *Avaliação das rendas e benefícios do Bispado e Cabido de Miranda* (1565), inclui-se o "*Abbade de travanqua d'Algoso*" (ADBragança, MIT/013/Cx 6/Lv58, fol. 55vº).

[90] "*Samta Leocadia de Cerceo com sua anexa Santa Maria de Monte de Duas Igrejas*" era apresentada "*pello commendador dallguoso*". Em 1534 foi apresentado Lourenço Cardoso" (ADB, RG, Lº 323, (1º caderno), fol. 1 vº).

[91] Segundo os *Livros de Mostras* de D. Jorge da Costa, esta igreja era da apresentação do comendador de Mogadouro, então, Duarte Sousa (da Ordem de Cristo). Esta igreja não consta do *Censual* de D. Diogo de Sousa. Decidimos incluí-la neste quadro por sabermos que era do padroado da Ordem de Cristo, como se verifica nos *Livros de Mostras* a D. Jorge da Costa e uma vez que consta nas *Visitações* da Ordem de Cristo de 1507 a 1510. Cf. DIAS, Pedro, 1979 - *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 – Aspectos Artísticos*, Coimbra, Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra Editora, Lda, p.41-45.

[92] "*Terra de Miranda annexas in perpetuam*: (…) *Algoselho a crasto dauellãas* (…)" (ADB, RG, Lº 330, fol. 107.

Igrejas do padroado ***dos da Silua***	Igrejas do Padroado do **conde de Penela**
Caminha (Santa Maria)	Vila Verde (S. Paio)

*

Verifica-se que, durante o arcebispado de D. Diogo de Sousa, o maior número de padroados cabia ao arcebispo, num total que, após 1512, atingia as 459 igrejas[93]. Na realidade, se se somarem as igrejas do padroado do arcebispo com as suas anexas, tal número aproximar-se-á dos 2/3 do total das igrejas existentes na arquidiocese. Pensamos que, dado o elevadíssimo número de padroados do arcebispo[94], este raramente se ocuparia directamente do cuidado e da encomenda de obras nessas igrejas, a menos que houvesse para isso uma motivação especial, como supomos que houve no caso de S. Salvador de Bravães, caso em que, como era seu costume, assinalaria a obra da sua responsabilidade com o seu brasão. Foi exactamente isso que aconteceu na segunda campanha de pintura mural na capela-mor da igreja de Bravães. Embora saibamos que D. Diogo de Sousa foi responsável pela realização de outros programas de pintura que referiremos mais adiante, as pinturas na capela-mor de Bravães são as únicas da sua encomenda que sobreviveram e que conhecemos em contexto paroquial.

Por outro lado, e pensando nos fundos disponíveis para encomendar obras – e, entre elas, pintura mural – para as capelas-mor, os *Tombos* dão-nos uma ideia preciosa sobre a extensão dos bens associados a cada igreja e, portanto, sobre a capacidade económica para a realização de obras, particularmente, nas capelas-mor[95]. Embora, no âmbito desta dissertação sobre pintura mural, não faça sentido apresentar extensas conclusões do estudo que fizemos dos *tombos* existentes e referentes a igrejas com

[93] "(...) *E afora isto os arcebispos de Bragua tem pera dar mais igrejas de sua colaçam que todollos prelados do Reyno, a meu entender, porque terá de sua apresentaçam mais de IIIc L igrejas curadas, afora dinidades, conisias, terçanarias e rações*. (...)" in carta de D. Diogo de Sousa ao rei D. João III a propósito da proposta deste de que o arcebispo se transferisse para Lisboa publicada por COSTA, Avelino de Jesus da, 1962- *D. Diogo de Sousa, Novo Fundador de Braga*, Separata de "O Distrito de Braga", Braga, p. 71.

[94] Segundo o *Censual de D. Diogo de Sousa*, os benefícios da Arquidiocese de Braga eram 1109 mais os da Administração de Valença que eram 238. De todos estes **459** eram da colação do arcebispo, ou seja 34,075% do total. E havia ainda as igrejas anexas às da sua apresentação. Cf. COSTA, Avelino de Jesus da, 1962- *D. Diogo de Sousa, Novo Fundador de Braga*, Separata de "O Distrito de Braga", Braga, p. 12.

[95] A este propósito, e a título de exemplo, referirei apenas o caso do *Tombo* de Santa Leocádia, Chaves, uma das várias igrejas de que terá sido abade D. Fernando Coutinho que, na sua cópia mais recente, se estende por 35 folios, frente e verso, de grande formato. Cf. ADB, RG, Lº 6, fol. 26-61.

pintura mural importa referir que, na verdade, a cada igreja andavam associadas múltiplas propriedades de variados tipos, consoante os casos: casas-torre, casas, casas para armazenamentos, quintas, casais, leiras, moinhos, etc.. A estes bens acresciam ainda seus rendimentos e foros. Ou seja, a cada igreja, associavam-se rendimentos mais ou menos vastos, conforme os casos.

O direito de padroado de uma igreja era objecto de grande interesse – e de cobiça. D. Diogo de Sousa, no fim da vida, queixa-se amargamente a D. João III dos abusos e usurpações de direitos de padroado pelo duque de Bragança[96]. Durante anos, o visconde de Cerveira vai, sucessivamente, conseguindo os direitos ao padroado da igreja de S. Pedro de Rubiães[97].

O *benefício* de abade ou reitor de uma igreja paroquial revestia-se também de importância. Assim, dois dos filhos do conde de Cantanhede foram abades da igreja de S. Vicente de Ermelo, terra de Basto[98]. D. Fernando de Meneses Coutinho, filho do primeiro conde de Penela, deão da capela real, e, mais tarde, bispo de Lamego e arcebispo de Lisboa, foi abade de várias igrejas em terras de Chaves e Miranda, nas quais, consequentemente, não poderia ser o clérigo residente[99].

---

[96] Carta de D. Diogo de Sousa a D. João III de 24 de Março de 1528 publicada por COSTA, Avelino de Jesus da, 1962- *D. Diogo de Sousa, Novo Fundador de Braga*, Separata de "O Distrito de Braga", Braga, p. 41-43, da qual transcreverei dois extractos bem elucidativos sobre esta questão: "(…) *Primeiramente diguo snor que o Duque de Bragança tem tomadas muitas igreias a este Arcebispado com o poder do seu juiz de Olivença que o não tem de Direito pera tal fazer e isto sobre appellacão minha interposta dante elle pera o Papa das quoais igreias hua soo dellas nunca foi de sua apresentação nem de seu pai e auos nem dos reis que lhe derão as terras em que estão, e de todas os Arcebispos estauam em posse de confirmar e collar sem apresentacão de nenhum padroeiro: agraueime disso ao Papa e ouue breve de sua Santidade pera o Cardeal entender neste caso e em todalas diferenças que o Duque ter* [sic] *com esta igreia sem eu nunca começar nenhua em minha vontade nem por obra, alem disto me louuei em Vossa Alteza que fosse juiz de tudo, e não quis que a execução do breve fosse adiante nem menos ouue por bem de julgar o que ouuesse per serviço de Deos e seu, e assi fiqua esta igreia forcada do que tinha sem ter remédio senão o de Deos quando lho quizer dar.* (...) *O Duque de outros dous annos pera ca tomou nouamente em termo de chaves muitas terras e propriedades a esta igreja das quoais esta em posse de receber a renda quando se laurão de duzentos annos a esta parte sem nunca o duque nem seus antecessores leuarem dellas hua soo medida de pão nem cousa que o valesse e esta forca tem feito sem eu ser citado nem demandado em nenhum juízo, ora veia Vossa Alteza onde se isto pode dizer nem fazer que não pareça cousa tam áspera como lhe não posso mais, Deos que he soo sobre os poderosos sob cuia mão todos viuem, de hua maneira ou outra julgue esta causa com o mais.* (…)".

[97] ADB, RG, Lº 315, Confirmações da Administração de Valença, fols. 94 vº, 95, 95vº, 96, 257vº, 296vº, 297, por exemplo.

[98] Foram eles D. Garcia de Meneses, abade de S. Vicente de Ermelo e de S. Salvador de Abelhó e Dom Estevão de Meneses, abade de S. Pedro de Caíde, e depois da morte do irmão, abade também das igrejas já referidas que lhe foram entretanto anexadas. Cf. ADB, RG, Lº 332, Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa, fols. 59 (relativa a 1510), 128 (relativa a 1514). Note-se que o padroado *in solidum* desta igreja já durante o arcebispado de D. Jorge da Costa pertencia ao conde D. Pedro de Meneses.

[99] S. Pedro de Silva (do padroado da Ordem do Hospital) e Vilar Seco (ADB, RG, Lº 332, fol. 66, 74), S. Mamede de Anseriz, terra de Chaves (idem, fol. 110), Santo André de Meixedo com suas anexas S. Vicente de Oleiros, Cações (?) e Avelada, terra de Bragança (idem, fol. 113). A legenda que acompanha as pinturas murais na capela-mor de Santa Leocádia de Montenegro permite ainda supor que D. Fernando

Estes exemplos revelam-nos a importância dos direitos de padroado e a relevância, do ponto de vista económico, de que se revestia o *benefício* de abade ou reitor de uma – e de várias – igrejas paroquiais. Na verdade, no século XVI, como vemos, nem a melhor nobreza portuguesa era indiferente a estes tipos de poder. O direito de padroado permitia, apresentando-se um clérigo de missa, dispor de rendimentos importantes. Quando se nomeava um abade ou reitor, constituía-se uma relação importante para a consolidação do poder do padroeiro. Ser abade ou reitor de uma ou mais igrejas, às vezes, mesmo, de muitas, como no caso de D. Fernando de Meneses Coutinho, significava adquirir – e acumular – uma série de rendimentos importantes e significativos, mesmo para os filhos da nobreza de título.

*

A partir de 1545, muitas igrejas transmontanas passarão a incluir-se na diocese de Miranda. Outras igrejas com pintura mural dos séculos XV e XVI da região Norte integravam-se na diocese do Porto.

Para o conhecimento dos direitos de padroado no bispado do Porto, dispomos do *Censual da Mitra do Porto* (1542)[100] com base no qual elaboramos o seguinte quadro relativo às igrejas com pintura mural conhecida:

Coutinho foi também abade de Santa Leocádia de Montenegro e de Santa Maria de Moreiras, terra de Chaves.

[100] SANTOS, Cândido Augusto Dias dos, 1973 – *O Censual da Mitra do Porto – Subsídios para o Estudo da Diocese nas Vésperas do Concílio de Trento*, Publicações da Câmara Municipal do Porto, Documentos e Memórias para a História do Porto, vol. XXXIX, Porto

Igrejas	Apresentação
S. Pedro de Cete	Mosteiro beneditino de S. Pedro de Cete
S. Salvador de Paço de Sousa	Mosteiro beneditino de S. Salvador de Paço de Sousa
S. Nicolau de Canaveses	Bispo e padroeiros: *"Item a igreja de Samta Maria de Fornos taxada em trimta livras* ***he de apresemtaçam do bispo e padroeiros <Tee aguora por anexa São Nicolao de Canavezes que soia ser hirmida não taxa por isso mais.>"***[101]
S. Salvador de Tabuado	Padroeiros[102]
Santiago de Valadares	Padroeiros

Como se verifica, neste *Censual*, em vários dos casos referidos não se explicita quem são precisamente os padroeiros. Embora tenhamos procurado *Livros de Confirmações* e *Livros de Registos de Títulos* para os séculos XV e XVI referentes à diocese do Porto - que poderiam esclarecer esta questão - quer no Arquivo Distrital do Porto, quer no Arquivo Episcopal do Porto, aparentemente, não existem em nenhum destes arquivos. No entanto, no *Censual da Mitra* já citado são referidas prestações devidas ao bispo, o que talvez nos possa dar uma ideia do volume relativo das suas rendas:

Igrejas	*Apresentações e taxas*	*Vesitações, Cemsos e Braguães*[103]
S. Pedro de Cete	"(…)*taxado em* ***quatro çemtas livras*** (…)"[104]	"(…) ***quinhemtos e çimquoenta e sete rs e meo*** (…)"[105]

[101] Idem, p. 223.
[102] Foram padroeiros desta igreja, pelo menos em 1627, os morgados da Torre de Nevões que aí construíram capela funerária. Mais recentemente, os morgados eram da família Montenegro; agradeço esta última informação ao Exmo Senhor Padre Joaquim Pereira da Cunha.
[103] Estes valores variam entre 3563 rs (S. Cristóvão de Cabanões) (cf. SANTOS, 1973, p. 249) e 20 rs (Santa Eulália de Soverosa ou S. Lourenço de Riba Douro) (cf. SANTOS, 1973, p. 264 e p. 279). As maiores prestações são aquelas que incluem bragais, uma vez que cada vara era a doze reais (SANTOS, 1973, p. 245). As prestações menores são apenas em cera (cf. , por exemplo, SANTOS, 1973, p. 279).

S. Salvador de Paço de Sousa	"(…) *taxado em* ***quatro mill livras*** (…)"[106] "(…) *Item a capelania maior do dito mosteiro taxada em* ***çemto e vimte livras****. Dizem ser unidas a dita capelania as igrejas de S. Vicente de Rivo e Sam Tome de Canas*.(…)" "(…) *Item a capelania menor do dito mosteiro de Paçoo taxada em* ***treze livras e dez soldos*** (…)"[107]	"(…) ***quinhemtos e çimquoenta e sete rs*** (…)"[108]
S. Nicolau de Canaveses	Anexa de Santa Marinha de Fornos que não pagava mais por S. Nicolau de Canaveses	"(…) *pagua mea vesitaçam que sam* ***duzentos setemta e nove rs****. Nesta igreja a duvida se pagua ou não por ser moderna* (…)" [109]
S. Salvador de Tabuado	"(…) *taxada em* ***çemto e çimquo livras*** (…)" [110]	"(…) ***quinhentos çimquoenta e sete rs meo*** *e de çemso* ***sesemta e çimquo rs*** (…)" [111]
Santiago de Valadares	" (…) *taxada em* ***oitemta livras*** (…)"[112]	"(…) ***quinhemtos e çimquoemta e sete rs e meo*** *e de çemso* ***setemta e sete rs e meo*** (…)"[113]

[104] SANTOS, Cândido Augusto Dias dos, 1973 – *O Censual da Mitra do Porto – Subsídios para o Estudo da Diocese nas Vésperas do Concílio de Trento*, Publicações da Câmara Municipal do Porto, Documentos e Memórias para a História do Porto, vol. XXXIX, Porto, p. 215.
[105] Idem, p. 267.
[106] Idem, p. 217.
[107] Idem, p. 218.
[108] Idem, p. 267.
[109] Idem, p. 272.
[110] Idem, p. 225.
[111] Idem, p. 273.
[112] Idem, p. 227.
[113] Idem, p. 278.

Igrejas	*Çemsorias do pão*[114]
S. Pedro de Cete	"(…) *Item o mosteiro de Sam Pedro de Çete por Sam Miguel e Sam Martinho de Parada pagua ao bispo de* ***milho coremta alqueires*** (…)"[115]
S. Salvador de Paço de Sousa	"(…) *por a sua capelania pagua de* ***milho vimte e dous alqueires*** (…)"[116]
S. Nicolau de Canaveses	"(…) *pagua ao bispo De* ***milho vimte e dous alqueires*** (…)"[117]

*

O estudo das *Visitações* existentes levou-nos a concluir que a Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães assumia a responsabilidade do cuidado das capelas-mor das igrejas do seu padroado. Nas igrejas do padroado da Ordem de Cristo e da Ordem de Santiago essa responsabilidade era assumida pelos comendadores e priores[118]. Verificamos, também, pelas informações reveladas pelas próprias pinturas murais que sobreviveram que, nas igrejas do padroado do mosteiro beneditino de Pombeiro, essa responsabilidade era assumida pelos abades do mosteiro[119]. Esta situação não surpreenderá, uma vez que, considerando as *Confirmações* para as igrejas do padroado de Pombeiro, por exemplo, se verifica que, frequentemente, eram apresentados nelas *clérigos de missa*, muitas vezes, e durante o arcebispado de D. Diogo de Sousa, monges. Ora a *clérigos de missa* apenas se pagava um salário anual e se lhes atribuíam as oferendas (*o pee daltar*), sendo as rendas associadas a essas igrejas *geridas* por quem detinha o padroado.

[114] Idem, p. 281: "(…) *As igrejas que paguão o pão das çemsorias no celeiro desta çidade por búzio de dez quartas que sam dous alqueires o qual se pagua de dia de Sam Miguel de Setembro ate dia de Todolos Samtos e pasado o dito tempo tem de pena çimquoenta rs por dia segundo forma das Constituições*.(…)". Estes valores variam muito de acordo com as produções de cada lugar.
[115] Idem, p. 304.
[116] Idem, p. 305.
[117] Idem, p. 310.
[118] DIAS, Pedro, 1979 - *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 – Aspectos Artísticos*, Coimbra, Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra Editora, Lda.
[119] Assim acontece nas igrejas de Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova e S. Mamede de Vilaverde nas quais as pinturas murais existentes nas respectivas capelas-mor incluem brasões de abades de Pombeiro.

A responsabilidade directa pela encomenda e execução das obras nas capelas-mor das igrejas paroquiais parece, assim, depender do estatuto do clérigo que é designado. Na verdade, podia ser apresentado numa igreja um abade ou reitor que geria directamente os rendimentos associados a essa igreja ou, tal como vimos acontecer frequentemente no caso das igrejas do padroado do mosteiro de Pombeiro, um capelão que dispunha, apenas, de um salário anual. Se os abades e reitores eram responsabilizados pela manutenção das capelas-mor, o mesmo não parece acontecer no caso dos capelães.

Assim sendo, uma vez que muitas encomendas de pintura mural poderão ter sido efectuadas pelos abades e reitores das igrejas, importa saber quem foram e reunir, tanto quanto possível, dados relativos às suas biografias. Os resultados destas pesquisas documentais serão, sistematicamente apresentados, caso a caso, acompanhando, no Anexo I desta dissertação, as fichas relativas à pintura mural realizada em cada igreja. No entanto, convém desde já notar que muitos abades e reitores de igrejas que hoje consideramos remotas eram importantes personagens do seu tempo. Por outro lado, os *Registos de Títulos* documentam com frequência que muitos se movimentaram não só dentro do reino mas fora dele, sobretudo por Espanha e Itália.

Apresentaremos, de seguida, quadros que resumem informação biográfica relativa a apenas alguns abades e reitores dos fins do século XV e do século XVI, assumindo funções em igrejas com pintura mural conhecida, nem sempre relacionáveis com pinturas murais nas capelas-mor das igrejas de que foram abades, mas que nos dão boa ideia ou da sua importância social ou da sua mobilidade e em relação aos quais foi possível reunir vários dados biográficos[120].

[120] Note-se que, por razões de economia, se trata apenas de uma selecção de casos e que muitos mais serão apresentados nas fichas de catálogo relativas a várias outras igrejas com pintura mural desta região.

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Adeganha (S. Tiago)	*Thome Gonçalvez* (1463-1509)	Natural da diocese de Lamego? ("*titolos de Thome Gonçalvez abade de Santiaguo da adeganha* ***da diocese de Lamego***(…)") 1442:ordens menores 1446: ordens de subdiaconado dadas pelo bispo de **Lamego**, D. João 1447: ordens de diaconado 1448: ordens de presbiterado dadas pelo bispo de **Lamego**, D. João 17/9/1463: confirmação em Santiago de Adeganha feita por D. Fernando da Guerra em **Vila do Conde**	ADB, RG, Lº 321, fol. 95vº. ADB, RG, Lº 332, fols. 41 e 42.

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Adeganha (S. Tiago)	Jorge Pires (1517–1537-...?)	Natural de Penela, diocese de Coimbra 8/5/1483 Ordens Menores dadas na igreja de **Penela** pelo bispo de Fez; 13/6/1489 Ordens de Epístola dadas em **Tomar** pelo bispo de Safim; 19/9/1489 Ordens de Evangelho dadas na sé de **Lisboa**, na capela de S. Bartolomeu, pelo bispo de Safim; 6/3/149(?): Ordens de Missa dadas em **Abrantes, diocese da Guarda** pelo bispo de Tânger 7/8/1507 Confirmação na **igreja de Santa Maria de Ancião** por Álvaro Esteves, na vila de Figueiró; com processo derrimido pelo bispo de Viseu, D. Diogo Ortiz (29/3/1507); 1517 Provisão de anexação	ADB, RG, Lº 323, fol. 155.

		igreja de Santiago de Adeganha passada pelo papa Leão[X]	

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Adeganha (S. Tiago)	Jorge Pires de Figueiredo (o mesmo Jorge Pires confirmado em 1517 que ainda estava vivo em 1537 e que recebera ordens menores em 1483?)	1542: realização de Tombo citando Jorge Pires de Figueiredo como abade	ADB, RG, cx 238, nº 20 e ADB, RG, Lº 6, fol. 194 e seguintes.

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Bravães (S: Salvador)	Tristão de Barros (morre em 1507)	Filho do primeiro abade desta igreja quando ela se tornou igreja secular	ADB, RG, Lº 332/Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa, fol. 30. *Pedatura Lusitana*, Tomo I, vol. II, p. 309-311.
	João Rodrigues de Sousa (1507-1532-...?)	Sobrinho do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa	ADB, RG, Lº 332/, fol. 30.
	8 de Maio de 1515	Este sobrinho de D. Diogo de Sousa, referido na sua confirmação nesta igreja como clérigo de Coimbra, era já em 1515 deão desta diocese como é referido na documentação de aplicação de rendas desta igreja para a constituição das *comendas novas* da Ordem de Cristo (taxa anual de 78 ducados de ouro); o capelão era, então, Brás Dinis.	IAN/TT, Gaveta VII, maço 17, nº 4[121]

[121] Cf. SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Militarium Ordinum Analecta, nº 6, p. 290.

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Cerzedelo (Santa Cristina)	João Gonçalvez	12/12/1512: *renunciou a esta igreja de samta cristinha de cerzedello com suas anexas*	ADB, RG, Lº 332, fol. 105

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Cerzedelo (Santa Cristina)	Gonçalo Fernandes (1512-1537-...?)	25/5/1499: Ordens Menores 15/2/1505: Ordens de Epístola 8/3/1505: Ordens de Evangelho 22/3/1505: Ordens de Missa 12/12/1512: confirmado em Santa Cristina de Serzedelo) 1537: ainda era abade desta igreja, altura em que se organizou o Livro de Mostras do tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique.	ADB, RG, Lº 332, fol. 105 ADB, RG, Lº 323, fol. 77

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Corvite (Santa Maria)	*Bertholameu Carneiro* (?), cónego de Braga[122] (1476-...?)	29/9/1452: Ordens Menores dadas pelo Bispo de Silves, D. Rodrigo, em **Braga** 17/3/1454: Sub-diaconato dado em **Braga** 17/4/1454: Diaconato (idem) 21/4/1454: Presbiterado (idem) 14/9/1469: confirmação da **conesia de Braga** dada por D. Luís Pires 28/9/1456: confirmação da igreja de **Santa Cristina de Longos** dada por Luís Aº, vigário de D. Fernando da	ADB, RG, Lº 321, fol. 14

[122] As pinturas de Corvite são muito posteriores a este abade. A sua inclusão neste capítulo serve apenas para dar uma ideia do estatuto social que podia ter o abade de uma igreja como Corvite.
No entanto, durante o arcebispado de D. Diogo de Sousa, esta igreja continuava a andar anexa à de S. Cristina de Longos, cujo abade era o arcediago de Olivença, mesmo depois deste arcediagado ter passado para o bispado de Ceuta.. Assim, como já foi referido, na cópia tardia do Censual de D. Diogo existente no Arquivo Municipal de Guimarães, na rubrica referente à *Terra Do chantrado IntitulaDas e Vnidas ad vitã Da colação do arcebispo* constam as seguintes notas: "*Samta cristjnha de longuos ao arçediagado De oljuença E posto que Dizem imperpetuum pollo Arçebispo Don Iorge Da costa Despois a possuyo pero feo como anexa en vida autorjtate apostoljca.*
Esta foj tomada pª as comem [sic] *E lordelo E por Isso as naõ pos o arcediaguo Manuel Da Cunha en nenhuum filho*." (BTH,1941, p. 121).

		Guerra por especial comissão deste à "***apresentação do dito arcebispo e dalguns padroeiros leigos***" 3/1/1469: anexação *in perpetuum* da igreja de S. Cláudio a Santa Cristina de Longos feita por Luís Aº, vigário do arcebispo D. Fernando da Guerra "***ambas aa sua apresentaçom e da sua egreia de Bragaa Jn sólido***. *De consentimento de seu cabydo dada em Bragaa por Lopo de Figueiredo*." 4/11/**1476:** desmembração da igreja de Santa Maria de Corvite da igreja de Ronfe e anexação *in perpetuum* de Santa Maria de Corvite a Santa Cristina de Longos, "***ambas som da sua*** [do arcebispo] ***apresentaçom Jn sólido***", ficando S. Paio de Ceide anexa a Ronfe. Dada pelo arcebispo D. Luís Pires em Braga, por Pêro Gonçallvez	

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Gatão (S. João Baptista)	Rui Gomes (1508-1510)	**Vigário e desembargador do arcebispo D. Diogo de Sousa** 1508: anexação da igreja de S. João de Gatão à de S. Cláudio de Geme de que era abade o **bacharel** Rui Gomes. 1510: desanexação de S. João de Gatão a S. Cláudio de Geme. 1531: escolhido como testamenteiro de D. Diogo de Sousa.	ADB, RG, Lº 332, fol. 33vº ADB, Gav. dos Testamentos, nº 71, fol. 1, publicado por MAURÍCIO, Rui, 2000 - *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505 – 1532) – Urbanismo e Arquitectura*, Leiria, Magno Edições, vol. II, p. 305.

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Gatão (S. João Baptista)	*Tristam Pimto* (1510-1523)	**Capelão de D. Diogo de Sousa** 1510: capelão de S. João de Gatão: **23/4/1510**: desanexação de S. João de Gatão a S. Cláudio de Geme: "(…) *Aos xxiij dias do mês dabryll de myll e vtos.e dez* [1510]	ADB, RG, Lº 332, fol. 53 ADB, RG, Lº 332, fol. 255

		anos o dito senhor arcebispo desanexou e dismembrou a Igreja parrochiall de sam Joham de gatam (...)da Igreja parrochial de sam cloyo de geme do dito arcebispado a que era anexa em vida do bacharell ***Ruy Gomez seu vigairo*** *que ora he abade de sam cloyo de comsimtimento expresso do dito bacharell Ruy Gomez e ella assy desanexada e dismembrada o dito senhor a pernunciou por vaga* (…). *E semdo assy vaga a dita Igreja de sam Joham de gatam pella dita dismembracam o dito senhor arcebispo acomfirmou a* ***Tristam Pimto seu capellao*** *per Imposiçam de capote que lhe sobre sua cabeça pos e isto aa sua apresemtaçam da dita sua Igreja de braga Im solidum* (…)" (sublinhados meus). Ainda em data incerta mas anterior a 1523 é referido como "***abade*** *de sam Joham*	

		de gatam deste arcebispado (...) ***criado de sua Senhorya*"** [D. Diogo de Sousa]	

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Gatão (S. João Baptista)	Martinho do Couto (1523-1532)	Antes de 1523: **cónego da Sé do Porto.** **7/2/1523**: **permutação da sua conesia do Porto pela igreja de S. João de Gatão**: "*Aos v* [mancha de tinta]ij [vij?] *dias do mês de feuereiro do anno de nosso senhor Jesu Cristo de myll btos.* [quinhentos] *xxiij em braga nos paços arcebispaes perante o Reverendíssimo senhor arcebispo pareceram* ***Martinho do Couto conego da see do porto*** *e Tristam Pimto abade de sam Joham de gatam deste arcebispado* ***ambos criados de sua Senhorya*** *e disseram que elles estavam comversados da premudasam como permudavam os ditos benefícios. a saber. Que a dita conesia do porto viesse a Tristao Pimto e a* ***igreia***	ADB, RG, Lº 332, fol. 255

		de gatam ao dito Martinho dcouto (…)". 1532?: morre	

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Gatão (S. João Baptista)	Manuel Falcão (1532 ou 1531?–1537-...?)	**Licenciado bacharel.** 1504: carta de Ordens Menores dada pelo bispo de Titopoli na Sé de Braga. 1524: **bula apostólica para tomar todas as outras ordens e ter benefício com cura e sem cura com graça de poder ter dois benefícios ou até três, compatíveis** 1524: carta de Ordens de Epístola dada na sé de Tuy. 1525: carta de Ordens de Evangelho dada na Sé de Braga 1525: carta de Ordens de Missa 1529: bula apostólica dada pelo papa Clemente VII provendo-o na igreja de Santa Eulália da Cumieira:	ADB, RG, Lº 323, fol. 124 vº e 125.

		"(...) *bulla de prouisão apostólica da jg*[re]*Ja de samta ollallia de comieira comarq[a] de villa Riall pelo papa clemente sétimo em Roma aos xb dias das calemdas de Julho do anno de mill e b[o]s e xxix com hum proce*[s]*So derrimido sobre ella por felipe de senis cfesoor do archiuo Romão* (...)".	
		27/1/1532: "(…) *No dito dia* [27 de Janeiro de 1532] *semdo vagaa a parrochiall igreja de saam Joam de gatam da terra de Sousa deste arcebispado por* ***morte naturall de martinho do couto*** *abade que foy della sua senhorya confirmou* (…) *Licenciado bacharel* ***manuell falcaão*** (…)". [Curiosamente, segundo o *Livro de Mostras do Tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique*, esta confirmação teria ocorrido em 30/12/1531].	ADB, RG, Lº 332, fol. 377 ADB, RG, Lº 323, fol. 125.
		28/Dezembro/1534: "(...) *Ite*[m] *mostrou huua*	

		cofirmação per via danexação da ig[re]*Ja de samta ouaja de godinhaaos anexada a igJa de são Jº de gatão f*[ei]*ta pello J*[n]*fante nos*[s]*o s*[e]*n*[h]*or em evora a xxbiij de dezembro de mill e bc xxxiiij s*[cri]*pvão symão fr*[ei]*re* (...)". (Note-se que tendo-se tornado Manuel Falcão abade de três paróquias distantes entre si, não poderia residir em todas elas)	

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Midões (S. Paio)	*João de Aguiar*	30/8/1531: renúncia a Midões	ADB, RG, Lº 332, fol. 373 vº

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Midões (S. Paio)	Cristóvão da Purificação (1531-1537-...?)	Cónego da Ordem de S. João [Evangelista] (É possível que se tratasse de cónego de Vilar de Frades, instituição muito protegida por D. Diogo de Sousa e à qual, segundo *Visitação* de 1548, esta igreja de Midões estava anexa) 30/8/1531: confirmação na igreja de Midões pelo arcebispo D. Diogo de Sousa. (É possível que as pinturas murais existentes na capela-mor desta igreja possam datar do período em que foi abade Cristovão da Purificação)	ADB, RG, Lº 332, fol. 373 vº.

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Mouçós[123] (Cf. Nossa Senhora de Guadalupe)	Gonçalo Lobo	Morte: 1505?	ADB, RG, Lº 332, fol. 9

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Mouçós (Cf. Nossa Senhora de Guadalupe)	Pedro de Castro (1505–1537-...?)	**Licenciado em Teologia** 17/1/1505: já era **capelão e pregador do Marquês de Vila Real** 1494/1495: Ordens Menores: dadas em **Lisboa** pelo bispo de Safim, D. João Aranha 21/12/1499: Ordens de Epístola: dadas pelo mesmo bispo 19/9/1500: Ordens de Evangelho: dadas em **Lisboa** pelo bispo de Fez 9/12/1500: Ordens de Missa: dadas em **Tuy** pelo bispo de Tuy	ADB, RG, Lº nº 332, fol. 9. ADB, RG, Lº 323, fol. 88 vº

[123] O abade de Mouçós prestava também serviços religiosos à ermida de Nossa Senhora de Guadalupe no lugar de Ponte, aliás, como ainda hoje se verifica.

		17/1/1505: Confirmação em S. Salvador de Mouçós à apresentação do padroeiro, Marquês de Vila Real 19/1/1506: Título de confirmação em S. Salvador de Mouçós 1537: mostra de títulos ao arcebispo Infante D. Henrique.	

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
Outeiro Seco (Nossa Senhora da Azinheira)	João de Azinheira	Julho de 1515: bula papal: "(...) *porque foi mandado ao mestre escola de bragua que despemsase com ele pera todas as orde*[n]*s e ter huu*[m] *beneficio com cura ou sem cura* (...)". 1 de Dezembro de 1515: processo derimido pelo mestre escola. 20/9/1516: carta de ordens menores dada na **Sé de Braga** "pelo bispo dom *ff*[e]*r*[nan]*do*". 3ªs calendas de Junho de 1523: carta de ordens de Epístola dada em **Lisboa**. 27/ Junho/ 1523: confirmação em Santa Maria da Azinheira: "*t*[itul]*º da perpetua capelanya de samta Maria dazinheira e sam Miguel douteiro sequo feito pelo arceb*[is]*po dom d*[iog]*º de Sousa semdo vagua per Renumciação de Rui*	

		gomcalvez ultimo vig[ai]*ro que della foy a sua apresemtação e desta igreja de braga Im solidu*[m] *aos xxbij do mes de Junho de mil bºs xx iij*". 13/Outubro/1523: carta de ordens de Evangelho. 19/Dezembro/1523: carta de ordens de Missa 1537: mostra de títulos ao arcebispo Infante D. Henrique	

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
S. Julião de Montenegro	Álvaro Anes (1465-1489-...?)	1465 – ainda em 1489: abade de S. Julião de Montenegro.	ADB, RG, Lº 321, fol. 116

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
S. Julião de Montenegro	Francisco Rodrigues (1506-1517)	1506: anexação de Santa de Santa Maria de Tinseles a S. Julião de Montenegro somente durante a vida do abade das duas igrejas, Francisco Rodrigues. 23 de Junho de 1515: nesta data foi realizada a aplicação de 82 ducados de ouro das rendas desta igreja para a constituição de comendas novas da Ordem de Cristo. Francisco Rodrigues, abade e reitor desta igreja, não quis estar presente nem aceitar a tomada de posse 1517: por morte de Francisco Rodrigues, esta igreja foi tornada *comenda* e anexada ao mestrado de Cristo	ADB, RG, Lº 332, fol. 156 IAN/TT, Gaveta VII, maço 17, nº 4, referido em SILVA, 2002: p. 294[124]

[124] SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Militarium Ordinum Analecta, nº 6, p. 290.

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
S. Julião de Montenegro	António Dias (1517-1529)	1517: era abade e reitor António Dias, clérigo de Missa e capelão do arcebispo D. Diogo de Sousa. Eram-lhe, então anexas as igrejas de Tinhelas (ou Tinseles?) e Oucidres. 1529: renunciação de António Dias	ADB, RG, Lº 332, fol. 156

Igreja	Abade	Dados biográficos	Fontes
S. Julião de Montenegro	António Barbudo (1529-1537-...?)	1529: foi confirmado nesta igreja António Barbudo que ainda era abade dela em 1537. Este abade era também abade de S. Nicolau de Candedo desde 1511, assim como de Santo Tirso de Prazins, pelo que lhe foi concedida "*hua bulla ad duo imcompatibilia de Dom Martinho de Portugal nuncio appostolico na forma acustumada*"	ADB, RG, Lº 323, fol. 63

*

2. ENCOMENDADORES

Neste sub-capítulo apresentaremos algumas reflexões sobre alguns casos particulares de encomenda que se destacam ou pela sistematicidade e consistência ou pelo especial perfil de encomendadores individuais, procurando caracterizar o gosto que se manifesta nas obras pelas quais os supomos responsáveis.

2.1. O ARCEBISPO D. DIOGO DE SOUSA

D. Diogo de Sousa era filho do senhor de Figueiró e Pedrógão, João Rodrigues de Vasconcelos, e de D. Branca da Silva, filha de Rui Gomes da Silva, alcaide-mor de Campo Maior e Ouguela[125]. Note-se, portanto, que o nome (e o brasão) Sousa que usou lhe vinha de sua avó paterna, D. Violante de Sousa, filha de D. Lopo Dias de Sousa, Mestre da Ordem de Cristo[126].

D. Rodrigo da Cunha diz-nos que estudou em Paris e Salamanca, passando depois a Roma, onde era muito próximo e estimado pelo cardeal D. Jorge da Costa[127]. Este cardeal, como é sabido, encontrava-se em Roma já durante o papado de Sixto IV (della Rovere), vindo a desempenhar, também, papel de relevo quer junto de Alexandre VI (Borgia), quer em relação ao cardeal Giuliano della Rovere, futuro Júlio II[128]. Podemos, assim, supor que D. Diogo conhecia a arte que se fazia nos locais por onde estadeou durante o período da sua formação. A proximidade com o cardeal Alpedrinha torna relevante conhecermos o gosto deste cardeal, sendo bom indicativo desse gosto a sua capela funerária, a Capela de Santa Catarina na igreja de Santa Maria del Popollo, em Roma, em que a escultura é da responsabilidade de Andrea Bregno e a pintura atribuída à oficina de Pintoricchio. Aliás, a mesma opção por estes artistas foi feita por Domenico della Rovere para a sua capela funerária na mesma igreja. Andrea Bregno era, então, pelos finais do século XV e inícios do século XVI, o artista preferido em Roma pelas elites para escultura funerária e Pintoriccchio, um dos primeiros pintores a

[125] O letreiro do túmulo de D. Diogo de Sousa, certamente escolhido e definido por ele, informa-nos não só da sua filiação mas também dos cargos e funções que exerceu e que certamente considerava mais dignos de honra e memória. A propósito da filiação de D. Diogo de Sousa, veja-se, por exemplo, MORAIS, Cristóvão Alão de, 1945 – *Pedatura Lusitana*, Porto, Livraria Fernando Machado, Tomo I-vol. II, p. 139-141.
[126] Idem, p. 140.
[127] CUNHA, D. Rodrigo da, 1989- *História Eclesiástica dos Arcebispos de Braga*, Reprodução Fac-similada com nota de apresentação de José Marques, vol. II, Braga, Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier, Limitada, vol. II, p. 288.
[128] Idem, p. 271-4.

descobrir os frescos da *Domus Aurea*, veio a ser o pintor favorito de Alexandre VI que, aliás, lhe encomendou os programas de pintura mural para os seus aposentos privados no Palácio do Vaticano. Em 1493, D. Diogo de Sousa encontrava-se, assim, em Roma, tendo-se associado à embaixada de obediência do rei D. João II ao papa recém-eleito, Alexandre VI. Na sequência desta participação na embaixada de obediência a Alexandre VI, D. Diogo de Sousa terá sido instado a regressar ao reino e D. João II fará dele deão da capela real[129]. Mais tarde, em 1495, será provido na diocese do Porto como seu bispo. Já no reinado de D. Manuel I, por 1502, foi feito capelão-mor da rainha D. Maria. Em 1505 voltará a Roma, participando noutra embaixada de obediência, neste caso, a de D. Manuel I ao papa Júlio II[130]. Esta embaixada de obediência portuguesa dirigiu-se a Roma por mar, solução desusada que, de resto, criou enormes problemas logísticos mas que permitiu que o acesso a Roma se fizesse pela recém criada Via Giulia[131] que, certamente, veio a influenciar D. Diogo, particularmente na abertura da Rua do Souto e Rua Nova de Sousa, criando-se, assim, em Braga uma via de traçado rectilíneo de dimensões semelhantes às da Via Giulia, ou seja, com cerca de 1 km de comprimento e cerca de 10 metros de largura, sendo a Rua Nova de Sousa ligeiramente mais larga e, hoje, certamente, mais ensolarada. Durante esta estadia em Roma, foi negociada com D. Jorge da Costa a renúncia ao arcebispado de Braga e a substituição por D. Diogo de Sousa que passará, assim, a ser arcebispo de Braga, cargo que reterá até à sua morte em 1532. No reinado de D. João III será ainda feito capelão-mor da rainha D. Catarina.

Este arcebispo foi responsável por uma vastíssima quantidade de encomendas. Numa carta sua ao rei D. João III, a propósito da proposta deste de que trocasse o arcebispado de Braga pelo de Lisboa, D. Diogo de Sousa comenta a sua posição e actuação enquanto arcebispo de Braga:

"(...) *Quamto ao temporal, he* [o arcebispo de Braga] *senhor desta cidade, da quall se pode dizer quamto a mim o que diseram d'Ottaviano por Roma que achara de*

[129] Idem, p. 288. PINA, Rui de, 1977- *Chronica d'El Rei D. João II*, "Crónicas de Rui de Pina", Porto, Lello & Irmão.-.Editores, p. 1015.
[130] COSTA, José Pedro da (trad.), 1907 – *Preito de Obediência d'El Rei D. Manoel ao Papa Júlio II Prestado pelo seu Embaixador Diogo Pacheco em 4 de Junho de 1505*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
[131] Marquês de São Payo, 1946 – *A Embaixada a Roma do Bispo do Porto D. Diogo de Sousa em 1505*, Separata do "Boletim Cultural" da Câmara Municipal do Porto, vol. IX, fasc. 1-2, Porto, Edições Marânus, p. 17.
A *Via Giulia* constituiu-se como exemplo e modelo para o traçado de longas, rectlíneas e desafogadas vias, representativas do gosto urbanístico do Renascimento.

ladrilho e a deixara de mármores, e eu achey esta de barro e sem templos nem gemte nem edeficios e agora a tenho fecta asy em edeficios pubricos como privados com acrecentamemto de muito povo e numero de mercadores e tracto e ofeciaees das milhores cousas do Reyno. E quamto a esta See e edeficios dela e asy prata e ornamentos que nela fiz e pus sey que estaa muy diferemçada de todalas outras..(...)"[132].

Verifica-se que as obras citadas no *Memorial das obras que o arcebispo D. Diogo de Sousa mandou fazer*[133] e ainda remanescentes estão sistematicamente acompanhadas da representação do seu brasão e/ou com letreiros que claramente indicam a sua acção mecenática, como acontece, para referir apenas dois exemplos, quer na sua nova capela-mor para a sé de Braga ou na sua capela funerária na qual sobrevive ainda hoje, entre outros elementos da sua encomenda, e apesar das transformações que foi recebendo ao longo do tempo, um brasão seu rodeado por coroa de louros. Um manuscrito do século XVII relativo às obras no mosteiro de Vilar de Frades reporta uma tradição segundo a qual,

"*Com o mesmo animo mandava o referido arcebispo* [D. Diogo] *dar principio ao corpo da Jgreja com abobadas de igual correspondencia às da capella se os padres pouco advertidos não mandarão por hum decreto de capitulo geral embeber no frontispicio do cruzeiro hum tarjão com a águia das armas da congregação esperando elle hum escudo com as armas dos Souzas próprias suas; e como o arcebispo de enfadado parou com a obra* (...)"[134].

---

[132] Extracto da carta de D. Diogo de Sousa a D. João III de 24 de Março de 1528 publicada por COSTA, Avelino de Jesus da, 1993- *D. Diogo de Sousa, Novo Fundador de Braga* in "Homenagem à Arquidiocese Primaz nos 900 Anos da Dedicação da Catedral, Braga, Academia Portuguesa da História, p. 71.

[133] ADB – Registo Geral, liv. 330, fls. 329-334vº, publicado total ou parcialmente por FERREIRA, Mons. J. Augusto, 1931, *Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga*, vol. II, pp. 485-508; COSTA, P. Avelino de Jesus da, 1990, *D. Diogo de Sousa, Novo Fundador de Braga e Grande Mecenas da Cultura* in "Homenagem à Arquidiocese Primaz nos 900 anos da Dedicação da Catedral – 4-5 de Maio de 1990", Lisboa, Academia Portuguesa de História, pp. 99-117 e MAURÍCIO, Rui, 2000 - *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532) – Urbanismo e Arquitectura*, Magno Edições, vol. II, pp. 295-303; e manuscrito na Biblioteca Real da Ajuda publicado por D'ALMEIDA, Rodrigo Vicente, 1883 – *Documentos Inéditos Colligidos por Rodrigo Vicente d'Almeida* in "Historia da Arte em Portugal" (Segundo Estudo), Porto, Typographia Elzeveriana, pp. 13-44. Note-se que este Memorial se refere, apenas, à atividade de encomenda de D. Diogo na sua cidade de Braga e seu termo.

[134] MAURÍCIO, Rui, 2000 - *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532) – Urbanismo e Arquitectura*, Magno Edições, vol. II, p. 205.

A actividade de encomenda do arcebispo D. Diogo de Sousa no campo da pintura é-nos revelada por documentação vária, particularmente pelo *Memorial*. Note-se, no entanto, que este *Memorial* se refere, apenas, à actividade de encomenda de D. Diogo na sua cidade de Braga e seu termo. Essa actividade de encomenda, quer de pintura retabular, quer de pintura mural, foi extensa mas, tanto quanto se sabe, dela nada subsiste. O único exemplo de pintura parietal sobrevivente e relacionável com a encomenda de D. Diogo de Sousa, exemplo não documentado, é o segundo e amplo programa de pintura mural que se ordenou para a capela-mor da igreja de S. Salvador de Bravães[135]. Sendo este o único caso de pintura conhecida da encomenda deste arcebispo, ele reveste-se da maior importância por nos permitir entrever qual seria o seu gosto, tanto mais que todas as obras por si encomendadas e que sobreviveram nos revelam a sua vontade de adquirir sempre obras de grande qualidade[136].

Sabemos que D. Diogo de Sousa foi responsável por encomendas de pintura retabular e mural. No *Memorial das Obras que D. Diogo de Sousa mandou fazer*, já referido, aparecem várias menções a encomendas de pintura retabular, sobre madeira (tectos, por exemplo) e, muito provavelmente, de pintura mural, todas elas, tanto quanto sabemos neste momento, desaparecidas:

"(...) *Mandou fazer na dita See <u>três retabollos de pão pintados e dourados</u>, silicet dois nas capellas maiores fornazinas e huum no altar de Sam Sebastião* (...)"[137]

"*Mandou solhar e precintar e <u>pintar de novo o coro da dita See d'obra romana</u> como ora estaa*."[138] (pintura mural?)

"(...)*Mandou <u>pintar o assento dos orgaos</u> que já achou feito*" (...)[139] (pintura mural, sobre pedra ou sobre madeira?)

"(...)*E assy mandou fazer huum altar na ditta samchristia com <u>huum retabolo bom</u> e forralla de cima e <u>pintalla com seus entabolomentos</u>* (...)"[140] (pintura mural ou dos tectos de madeira?)

---

[135] Esse programa foi inteiramente destacado aquando da intervenção da DGEMN nos anos trinta. Dele subsistem algumas partes, muito repintadas, no Museu Alberto Sampaio, Guimarães.
[136] Do que são exemplo, a capela-mor da sé, o que resta do seu retábulo, as *reixas* (hoje, na galilé), a imagem de vulto da *Virgem do Leite*, entre os muitos exemplos que poderíamos referir por terem sobrevivido ou por deles haver representação gráfica, quer no mapa de Georg Braun na *Civitatus Orbis Terrarum* quer, ainda, no *Mapa das Ruas de Braga*.
[137] COSTA, P. Avelino de Jesus da, 1990, *D. Diogo de Sousa, Novo Fundador de Braga e Grande Mecenas da Cultura* in "Homenagem à Arquidiocese Primaz nos 900 anos da Dedicação da Catedral – 4-5 de Maio de 1990", Lisboa, Academia Portuguesa de História, p. 99 (sublinhados nossos e também nas citações seguintes).
[138] Idem, p. 100.
[139] Idem, p. 100.

"(...)*Mandou fazer na capella de Sam Geraldo hum retavolo que agora estaa nella* (...)"[141]

"(...)*Mandou fazer de novo dous quartos da crasta que estavão derribados d'olivel e hum delles de pedraria e arquos. E mandou pintar todolos quatro quartos da dita crasta* (...)"[142] (neste *Memorial* distingue-se entre caiar e pintar; esta menção à pintura do claustro referir-se-ia à pintura dos tectos de madeira ou a pintura mural?)

"(...) *Mandou fazer no altar moor da capella da Misericórdia hum retavolo* (...)"[143]

"(...) *Mandou fazer alem da dita crasta hua livraria de novo pintada* (...)"[144] (pintura mural?)

"(...) *It. Em Julho de 1527 mandou o dito senhor Dom Diogo de Sousa arcebispo olivelar de novo e pintar a metade da capella de Sam Geraldo com todolos tirantes della* (...)" [145] (pintura mural e/ou dos tectos de madeira?)

"(...) *Fez as casas da vinha com seu eirado todas olivelladas e quatro peças dellas pintadas como agora estão*. [146] (pintura mural?)

"(...) *No anno de 1528 fez o dito senhor arcebispo da igreja de Sam Fructuoso* (...) *E assy lhe deu juntamente ornamentos, retavolos* (...) [147]

"(...)*Por tirar os freigueses da dita igreja de Sam Fructuoso por não darem torvação aos frades fez a igreja de Sam Hieronimo de novo* (...) *e assi pinturas que nella estão* (...)[148] (pintura mural?)

"(...)*It. Mandou fazer frestas a Sancta Maria Magdalena e pôr vidraças e pintar a capella maior e o ontão do cruzeiro com todollos três altares e as quatro imageis que ahy estavão*. (...) [149](pintura mural?).

Para além destas referências documentais à encomenda de obras de pintura retabular e, muito provavelmente, também, sobre pedra, sobre madeira e a *fresco*, existe

[140] Idem, p. 100.
[141] Idem, p. 100.
[142] Idem, p. 101.
[143] Idem, p. 101.
[144] Idem, p. 101.
[145] Idem, p. 101.
[146] Idem, p. 115.
[147] Idem, p. 115.
[148] Idem, p. 116.
[149] Idem, p. 116.

ainda uma verba testamentária referente a um Cristóvão de Figueiredo[150]. Tratar-se-á do pintor do mesmo nome?

Emília Matos e Vítor Serrão, compulsando *Dados Biográficos Conhecidos por Documentação Sobre o Pintor* Gregório Lopes, interrogaram-se sobre o facto de este pintor receber a sua tença de pintor régio em 1526, sendo o alvará passado na cidade de Braga, poder indicar que este pintor se encontrava então nesta cidade e ao serviço do arcebispo D. Diogo[151].

*

Para tentarmos compreender qual pudesse ter sido o gosto de D. Diogo no campo da pintura vejamos agora o segundo programa decorativo da capela-mor da **igreja de S. Salvador de Bravães** (Ponte da Barca)[152].

A informação que possuímos sobre esta pintura mural realizada na igreja de S. Salvador de Bravães está indissociavelmente ligada à informação fotograficamente levantada aquando do restauro da igreja levado a cabo pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais a partir dos anos 30 do século XX[153]. Nessa altura, alguma da pintura original já tinha sido perdida, quer pela deterioração ao longo do tempo (registo baixo da parede fundeira e parede do lado da Epístola da capela-mor), quer como consequência de intervenções no edifício, como a abertura do arco na parede da capela-mor do lado do Evangelho para acesso a uma sacristia, o que levou à destruição do programa pictórico que talvez existisse nessa parede. Esse levantamento fotográfico é

[150] MAURÍCIO, Rui, 2000 – *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532) – Urbanismo e Arquitectura*, vol.II, Leiria, Magno Edições, p. 382.
[151] MATOS, Emília e SERRÃO, Vítor, 1999 – *Fortuna Histórica de Gregório Lopes - Dados Biográficos Conhecidos por Documentação Sobre o Pintor*, "Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes. Instituto de José de Figueiredo, 11-12 de Fevereiro de 1999. Actas", s./l., Instituto José de Figueiredo, p. 12.
[152] Sobre estas pinturas murais, vejam-se GONÇALVES, Catarina Valença, 2001 – *Sagrada Família, Deposição no Túmulo, O Salvador, Martírio de S. Sebastião, S. Bernardo e S. Bento* in "D. Manuel e a sua Época nas Colecções do Museu de Alberto Sampaio – Catálogo, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães, Instituto Português dos Museus e Museu de Alberto Sampaio, p. 32-35; AFONSO, Luís, 2003b – *São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média*.in "Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos", Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Ministério das Obras Públicas, Transportes e Habitação, nº 19, p.114-123 e BESSA, Paula, 2003 d– *D. Diogo de Sousa e a pintura mural na capela-mor da igreja de S. Salvador de Bravães*. "Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1ª Série, vol.2, p. 757-781.
[153] *Processo de obras*, incluindo *processo fotográfico*, da Igreja de S. Salvador de Bravães da DRMNN, cuja consulta me foi gentilmente facultada pelo seu director, Arquitecto Augusto Costa.
Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Monumentos, nº 10 – Frescos, Porto, Dezembro de 1937.

ainda mais importante pelo facto de, como consequência da intervenção então levada a cabo no edifício, quase toda a pintura mural que revestiu a capela-mor ter sido destacada, nem toda sendo conservada. São as fotografias então realizadas que nos permitem compreender o arranjo geral do programa de pintura mural que até então subsistira.

Na capela-mor, à altura do restauro efectuado pela DGEMN, conservava-se um programa pictórico organizado em três registos: um rodapé com cenas figuradas[154], um segundo registo que incluía um *Lava Pés*, o *Salvador*, ao centro, e uma *Lamentação sobre Cristo Morto*, cenas estas encimadas por "frontão" triangular com decoração de *grotescos*[155] e, ao centro, os costumeiros seres míticos segurando coroa de louros rodeando o brasão do arcebispo D. Diogo de Sousa, tudo isto na parede fundeira da capela-mor; este programa prolongava-se ainda pela parede lateral do lado da Epístola, onde se figurava uma *Deposição no Túmulo*. A abertura, talvez no século XVIII, de um grande arco de acesso a sacristia coeva na parede do lado do Evangelho deve ter destruído o programa pictórico que aí se encontraria, simetricamente disposto em relação ao da parede do lado da Epístola; nesta última, de resto, apenas se conservava já uma pequena parte da *Deposição*.

A decoração de *grotescos* envolvendo o brasão do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa encontrava-se no topo da parede fundeira da capela-mor, pelo que poderemos, com segurança, supor todo este programa como resultado da sua encomenda. Reforçando esta hipótese, importa recordar que esta igreja, segundo o *Censual de D. Diogo de Sousa*, era da colação do arcebispo[156]. De facto, no *Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa* tivemos a fortuna de encontrar uma única confirmação durante o arcebispado de D. Diogo, a de seu sobrinho, João Rodrigues de Sousa:

> "(...) *Aos vinte e cinquo dias do mês de nouenbro do anno de mjl e btos* [quinhentos] *e sete o dito senhor arcebispo confirmou em abbade e Rector da parrochial igreja de sam saluador de barbaaes terra de* [sic] *do dito*

[154] O que significa que nesta altura o altar era isento.
[155] Em Portugal, designa-se este tipo de composição como *grotescos*, razão pela qual usamos essa designação ou a de *rinceaux*/grotescos. No entanto, em rigor, este tipo de composição corresponde antes àquilo que quer franceses, quer ingleses designam por "*rinceaux*". Sobre esta questão veja-se, por exemplo, GRUBER, Alain (ed.), 1994 – *The History of Decorative Arts – The Renaissance and Mannerism in Europe*, New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers, p. 113 – 191.
[156] ADB, Registo Geral, Livro nº 330 e PIMENTA, 1941, p. 136.

arcebispado a Joham Rodriguez de Sousa seu sobrinho, clerigo da diocese de Coimbra a qual igreja vagou por morte natural de tristram de barros (...)"[157].

Não deixa de ser curioso que o abade anterior fosse Tristão de Barros.

De facto, a 9 de Fevereiro de 1434, o prior de S. Salvador de Bravães, então mosteiro da ordem de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, D. João do Mato, nomeia seu procurador um escudeiro do nobre e clérigo de ordens menores Gonçalo de Barros para, em seu nome, e junto do então arcebispo D. Fernando da Guerra, renunciar ao cargo. A 13 de Fevereiro tal missão é desempenhada. Apesar desta situação ter levantado no arcebispo suspeitas de conluio e simonia, o mosteiro foi reduzido a igreja secular e confirmado como seu abade o clérigo de ordens menores Gonçalo de Barros que teria de se promover ao presbiterado um ano depois, o que ainda não havia feito vinte e um anos mais tarde, motivo por que, em 10 de Abril de 1455, foi privado do título. No entanto, Gonçalo de Barros, como detentor do direito de padroado, mantinha ainda o direito de nomear clérigo para a igreja[158]. Note-se, portanto, que, em 1455, o padroado era de Gonçalo de Barros mas, mais tarde, segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa, tinha passado a pertencer ao arcebispo de Braga. Seria Tristão de Barros parente de Gonçalo de Barros? Terá D. Diogo de Sousa, uma vez que o padroado desta igreja tinha passado a pertencer-lhe, querido subtraí-la ao poder dos Barros, apresentando, assim, nesta igreja um seu sobrinho que, sendo clérigo de Coimbra, não se esperava que fosse residente, tendo, portanto, que nomear um clérigo de missa[159], mas que, dados os laços de parentesco com o arcebispo, dificilmente poderia ser questionado como abade pelos Barros? Depois de colocadas estas hipóteses, verificámos que, segundo a *Pedatura Lusitana*, Tristão de Barros era filho de Gonçalo de Barros e "(...) *de huma Lavradora chamada Maria frs* (...)" de quem teve, aliás, talvez, seis filhos[160].

---

[157] ADB, Registo Geral, Livro nº332, fol. 30. Aliás João Rodrigues de Sousa foi confirmado por seu tio como abade de outras igrejas do arcebispado de Braga, por exemplo, em 1509, em S. Mamede de Sitiões da terra de Regalados (ADB, RG, Lº 332, fol. 45 vº).

[158] MARQUES, José, 1988 – *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Lisboa, INCM, p. 724-725.

[159] De facto, a 8 de Maio de 1515, este sobrinho de D. Diogo de Sousa, referido na sua confirmação nesta igreja de S. Salvador de Bravães como sendo clérigo de Coimbra, era já deão desta diocese como é referido na documentação de aplicação de rendas desta igreja para a constituição das *comendas novas* da Ordem de Cristo (taxa anual de 78 ducados de ouro); o capelão era, então, Brás Dinis; cf. SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Militarium Ordinum Analecta, nº 6, p. 290.

[160] Morais, Cristóvão Alão de, 1944 – *Pedatura Lusitana (Nobiliário de Famílias de Portugal)*, Porto, Livraria Fernando Machado, Tomo I, Vol. II, p. 309-311. Ainda seguindo a *Pedatura Lusitana*, é de notar que, apesar das frequentes bastardias, esta família tinha considerável poder. Gonçalo de Barros, o primeiro abade de Bravães depois desta igreja ser reduzida a paroquial, era bisneto de Nuno F[e]r[nande]s

Uma vez que D. Diogo de Sousa não confirma mais nenhum abade para esta igreja até ao fim do seu arcebispado, João Rodrigues de Sousa deve ter sobrevivido durante, pelo menos, todo o arcebispado de seu tio, ou seja, até, 1532. Por outro lado, D. Diogo de Sousa escolheu como um dos seus testamenteiros[161] um sobrinho que não nomeia mas que designa como sendo o deão de Coimbra, justamente João Rodrigues de Sousa[162]. Este abade de Bravães que em 1507 era clérigo de Coimbra e em 1531, deão da sé de Coimbra, deve ter estado sempre ausente desta paróquia, o que, talvez, explique o facto da encomenda do segundo programa de pintura mural da capela-mor ter sido assumida pelo próprio arcebispo. Poder-se-ia pensar que esta encomenda – e o brasão representado - se pudesse dever ao abade, seu sobrinho, uma vez que este usava o nome Sousa; no entanto, não nos parece que um sobrinho de D. Diogo pudesse usar um brasão chefe de Sousa, a menos que uma irmã do arcebispo tivesse casado com o varão dos Sousa e fosse, por sua vez, o seu filho mais velho, sendo pouco provável que, a assim ser, escolhesse uma carreira eclesiástica, ainda por cima, relativamente obscura. De qualquer forma, a avaliar pela *Pedatura Lusitana*, tal não parece ser o caso.

Atentemos, agora, nas características formais e programáticas destas pinturas. A decoração de *grotescos* envolvendo o brasão é obviamente de influência italiana, tal

---

de Barros a quem D. Pedro I doou o préstimo de Peroselo, tendo casado com Brites de Azevedo, filha do senhor da honra de S. Martinho de Regalados. Seu filho mais velho, Gonçalo Nunes de Barros, foi senhor do préstimo de Peroselo, tal como o pai, mas D. João I doou-lhe ainda Castro Daire e as Terras de Entre-Homem-e-Cávado, tendo sido também comendador da Ordem do Hospital e tendo tido vários filhos bastardos, talvez legitimados pelo rei D. João I. Seu filho mais velho, com o mesmo nome, casou com Isabel de Castro Vasconcelos, filha bastarda de Gonçalo Mendes de Vasconcelos, senhor da Lousã e de outras terras, sendo seu filho mais velho justamente Gonçalo de Barros, o primeiro abade de Bravães, depois da redução desta igreja a paroquial. Segundo a *Pedatura*, Gonçalo de Barros foi não só abade de Bravães mas também de Rendufe. Na verdade, uma carta de legitimação concedida por D. Manuel I em 23 de Abril de 1499 a favor de Genebra de Barros diz-se que esta é "*filha de Gonçalo de Bairros dom abbade dos moesteiros de Rendufe e Barbacos* (sic. Será *Barbaes*/Bravães, como frequentemente se escreve no século XVI?) *e de Isabel de Aguiar, molher solteira...*" é referida por MARQUES, José, 1988 - *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 686. Se for esse o caso, Gonçalo de Barros teve uma extraordinária longevidade, uma vez que se tornou abade de Bravães em 1434, já era abade de Rendufe em 1464, altura em que se apresentou em Braga a receber o presbiterado e como abade deste mosteiro, e assim permaneceu até 1503, altura em que passa a comendatário deste mosteiro, cargo que retém até 1506.

[161] "(...) *Jtem leixo por meus testamenteiros* ***ao dayam de cojmbra*** *e amtonio de Meneses* ***meus sobrinhos*** *e ao doutor Joham de cojmbra meu provisor e ao doutor Ruy gomez meu vigajro e Joham carnejro mestre escola meu camarejro* (...)" (cf. MAURÍCIO, Rui, 2000 - *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505 – 1532) – Urbanismo e Arquitectura*, Leiria, Magno Edições, vol. II, p. 305). Note-se que *Ruy Gomez* foi abade da igreja de Gatão, uma igreja com pintura mural, e que João Carneiro foi o encomendador da capela funerária da igreja de S. Francisco do Porto para a qual se realizou a pintura a óleo que Vítor Serrão data de 1525-30 e atribui a André de Padilha.

[162] Cf. SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Militarium Ordinum Analecta, nº 6, p. 290.

como a ideia de fazer rodear o brasão por coroa de louros[163]. Um exemplo italiano de brasão inserto em coroa de louros ocorre por exemplo no rodapé da belíssima capela de Nicolau V no Palácio do Vaticano (oficina de Fra Angelico, 1448).

As fotografias da DGEMN revelam a existência na capela-mor de um rodapé figurativo, já muito deteriorado nessa altura, deixando as lacunas entrever o padrão decorativo de motivo floral da camada pictórica anterior. É, no entanto, possível ver que o rodapé da segunda campanha pictórica era figurado, conservando-se então, parcialmente, três trechos de figuração, um ao lado esquerdo, outro ao lado direito e um ao centro, por baixo da representação do *Salvador*. Este rodapé figurado prolongava-se ainda pela parede do lado da Epístola. Infelizmente, dado o estado da pintura nessa altura, e usando as fotografias existentes, apenas conseguimos identificar a figuração central com dois anjos colocados ao modo dos tenentes das figurações heráldicas segurando letreiro com as palavras "PAX VOBIS" (" A paz seja convosco!"), as primeiras palavras que Cristo teria pronunciado na sua primeira aparição aos discípulos após a Ressurreição (João 20, 19), portanto, em bom acordo com a representação do *Salvador* que se lhe sobrepunha no registo médio.

À altura da intervenção da DGEMN, conservavam-se, no registo médio da capela-mor, como já vimos, um *Lava-pés*, o *Salvador* e uma *Lamentação sobre Cristo Morto* na parede fundeira, acompanhados por parte de uma *Deposição no Túmulo* na parede do lado da Epístola.

A representação do *Salvador*, o orago desta igreja, ao centro, corresponde às determinações do próprio arcebispo D. Diogo de Sousa em sínodo realizado após a sua entrada em Braga e, provavelmente, publicadas pouco depois.

Na realidade não existe um tipo iconográfico específico do Salvador. Nesta segunda representação do *Salvador* fizeram-se opções diferentes das do subjacente e anterior programa de pintura mural nesta capela-mor de Bravães. Assim, na pintura de c. 1501 (?)[164], o Salvador aparece de pé, com túnica até aos pés e manto vermelhos, abençoando com a mão direita e segurando o orbe com a mão esquerda, na sequência da

[163] Como já referi mas, agora, parece oportuno relembrar, um brasão inserto em coroa de louros (esculpido) aparece na sua capela funerária (1514).

[164] AFONSO, Luís, 2003 – *A cronologia das pinturas murais de S. Salvador de Bravães: uma reapreciação*, Lisboa, "Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa", nº2, Outubro de 2003, p. 273-274. Neste artigo, Luís Afonso propõe a hipótese de que esta data, por um erro de interpretação durante o restauro, possa corresponder, antes, a 1510. Depois de termos analisado esta proposta *in situ*, pensamos que, tratando-se de uma boa hipótese, só um novo restauro poderá esclarecer definitivamente esta questão. De momento, a data que se pode ler nestas pinturas é 1501.

tradição das representações do *Cristo Mestre* e do *Bom Deus*. Neste segundo programa da encomenda de D. Diogo, Cristo ressuscitado aparece sentado, entronizado, e coberto com manto que o cobre apenas parcialmente para que possa expôr as chagas da Paixão. Esta representação aproxima-se das de Cristo Juiz, particularmente com as da pintura flamenga do século XV[165]. Na realidade a Paixão e Ressurreição de Cristo são temas centrais da fé cristã, garantia da Salvação dos homens. Tanto quanto é possível avaliar pelas fotografias publicadas em 1937 e pelas existentes no processo fotográfico de Bravães que se conserva na DRMNN (Direcção Regional dos Monumentos Nacionais do Norte), procurou representar-se o Salvador com veracidade anatómica, apesar da intenção majestática da representação que lhe dá uma postura rígida com as mãos levantadas e em exposição frontal mas com os pés representados em perspectiva cavaleira, para enfatizar a visibilidade das chagas da Paixão. O trono usa motivos do gótico final como torres ameadas e frestas trilobadas.

Embora o programa iconográfico da capela-mor devesse ser mais extenso, como já vimos, à altura da intervenção da DGEMN, o *Salvador* encontrava-se ladeado pelo *Lava-pés* e pela *Lamentação*, acompanhados pela *Deposição*, representações que integram o ciclo da Paixão e Ressurreição de Cristo. Todas estas cenas figuradas no registo médio da capela-mor eram acompanhadas por legendas. A legenda que acompanha o *Lava-pés* refere-se a dois passos do Evangelho de S. João citados na Missa de Quinta-feira Santa: "*Exémplum enim dedi vobis, ut, quemádmodum ego feci vobis, ita et vos faciátis.*" (João 13, 15; trad.: "Porque eu dei-vos o exemplo, para que, como eu vos fiz, assim façais vós também") e "*Mandátum novum do vobis: ut diligátis ínvicem, sicut diléxit vos, dicit Dóminus*" (João 13, 34; trad.: "Dou-vos um mandamento novo: que vos ameis uns aos outros como eu vos amei, diz o Senhor"). A legenda que acompanhava a *Lamentação* cita um passo do Ofício de Trevas do Sábado Santo: ("*O vos omnes qui transítis per viam, atténditte et vidéte, Si est dolor símilis sicut dolor meus. Atténdite, univérsi pópuli, et vidéte dolórem meum. Si est dolor símilis sicut dolor meus.*", Lam. 1, 12, trad.: "Ó vós que passais pelo caminho, olhai e vede: Se há dor semelhante à minha dor. Povos da terra, considerai e vede a minha dor. Se há dor

[165] Exemplos: Jan van Eyck ou discípulos, *Julgamento Final*, The Metropolitan Museum, New York; Rogier Van der Weyden, *Políptico do Julgamento Final*, c. 1443-1450, Hôtel-Dieu, Beaune; Hans Memling, *Tríptico do Julgamento Final*, antes de 1472, Muzeum Narodowe, Gdansk; Petrus Christus, *Julgamento Final*, Gemäldegalerie, Berlim.

semelhante à minha dor.")[166]. A legenda que acompanhava o *Salvador* (*Ego sum alpha* (et ?) (omega?) *et principium et finis*) cita Isaías (44, 6) e o Apocalipse (1, 8).

A influência da arte italiana – e a intenção de a usar como modelo - é manifesta no uso do "frontão" e das "pilastras" de *candelabros* que se utilizaram para separar as várias cenas do programa; mesmo as peanhas fingidas que separavam o registo de rodapé do registo médio são de gosto clássico, como, aliás, acontecerá também nas da encomenda do abade D. António de Melo para Santa Marinha de Vila Marim, mais tardias (1549).

A representação do *Lava-pés* transpõe para a pintura mural uma gravura de Albrecht Dürer da série da *Pequena Paixão* (1508-1511) a propósito do mesmo tema (1510). As personagens e a forma como se interligam pelo olhar, gestos, panejamentos, objectos e enquadramento arquitectónico seguem inteiramente a gravura de Dürer. Tanto quanto é possível avaliar no estado actual das pinturas, há distanciamento no facto de, em Bravães, se ter optado por não figurar o candeeiro que ilumina a cena na gravura, no tratamento dos rostos e cabelos, na figuração, em Bravães, das auréolas e na existência de legendas, ausentes na gravura.

Também no que resta da *Deposição no Túmulo* de Bravães se seguem os modelos de duas gravuras de Albrecht Dürer da mesma série da *Pequena Paixão*. Assim, S. João segurando a Virgem e a figura de mulher com os braços erguidos seguem a gravura da *Lamentação* (1509-1510), enquanto a representação de Nicodemos deverá seguir figuração da mesma personagem na gravura da *Deposição no Túmulo* (1509-1510).

O facto de serem utilizadas gravuras de Dürer só publicadas depois de 1511 implica que o segundo programa pictórico da capela-mor [167] terá que ser posterior a 1511 e anterior a 1532, data da morte de D. Diogo, como já vimos.

Manuel Batoréo, considerando outras pinturas portuguesas datadas e influenciadas por gravuras de Dürer, verificou que essas pinturas são, geralmente, cerca de quinze anos posteriores à data das gravuras que as influenciaram, considerando provável que estas pinturas de Bravães devam ser posteriores a 1526[168]. Ou seja, se

[166] A citação desta primeira frase "*O vos omnes qui transítis per viam, atténditte et vidéte, Si est dolor símilis sicut dolor meus*" aparece pintada, também, no arco triunfal da igreja de Folhadela (Vila Real), por baixo da pintura do Calvário.
[167] E, pelo menos, o *S. Roque no Bosque* e o *Santo Mártir* que acreditamos serem da mesma oficina.
[168] BATORÉO, Manuel, 2006 – *Sur le mur et sur le bois: la gravure dans la peinture de la Renaissance au Portugal*, "Actas do ciclo de conferências «Out of the Stream: new perspectives in the study of Medieval and Early Modern mural paintings» (no prelo).

assim for, seriam posteriores a 1526 e anteriores a 1532, data da morte do encomendador, D. Diogo de Sousa.

Do testamento de D. Diogo e documentos relativos à sua execução[169], na rubrica *Criados aposemtados a que se deu doo segundo forma do testamento*, consta, como já se referiu, uma menção que suscita hipóteses interessantes:

"(...) *Jtem mjl e eiscentos* [sic] *reais a cristovam de figeiredo como se mostra per asemto de thomee diaz e asynado do dito cristovam de Figueiredo as 77 folhas do dito lyvro*.(...)"[170].

Nesta rubrica incluem-se o alcaide[171], e, por exemplo, logo a seguir a Cristóvão de Figueiredo, a própria irmã de D. Diogo, D. Catarina[172], todos estes tendo recebido mil e seiscentos reais[173]. Será este Cristóvão de Figueiredo o pintor do mesmo nome?

Relembramos que D. Diogo de Sousa, filho do senhor de Figueiró e Pedrógão, conviveu com o círculo da corte, tendo vindo de Roma, como já vimos, após a embaixada de obediência de D. João II ao papa Alexandre VI, na qual participou, e sendo nomeado deão da capela real. Mais tarde, já no reinado de D. Manuel I, foi capelão-mor da rainha D. Maria e, no reinado de D. João III, capelão-mor da rainha D. Catarina, para além das suas nomeações como bispo do Porto (1495-1505) e arcebispo de Braga (1505-1532), como já referimos. É mais do que provável que D. Diogo tenha conhecido o pintor Cristóvão de Figueiredo, documentado desde 1515, pintor ligado à corte e que veio, aliás, a ser pintor do cardeal-infante D. Afonso[174]. Curiosamente, alguns dos modos de fazer e representar de Cristóvão de Figueiredo, por exemplo, a forma de colocar o véu branco da Virgem puxado para a frente, quase até aos olhos, sob manto de amplos volumes, verificam-se também nas pinturas da capela-mor de Bravães. Também os anjos do rodapé e do *S. Roque* de Bravães recordam os da *Ressurreição* do

[169] Cf. MAURÍCIO, Rui, 2000 - *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532) – Urbanismo e Arquitectura*, Magno Edições, vol. II, p. 305-480.
[170]Cf. MAURÍCIO, Rui, 2000 - *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532) – Urbanismo e Arquitectura*, Magno Edições, vol. II, p. 382.
[171]Cf. MAURÍCIO, Rui, 2000 - *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532) – Urbanismo e Arquitectura*, Magno Edições, vol. II, p. 377.
[172] Cf. MAURÍCIO, Rui, 2000 - *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532) – Urbanismo e Arquitectura*, Magno Edições, vol. II, p. 382.
[173] As verbas de *doo* variam entre oitocentos e mil e seiscentos reais mas todos estes *criados aposentados* receberam ou mil e quinhentos ou mil e seiscentos reais.
[174] Cf. CORREIA, Vergílio, 1928 – *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade, pp. 28-35.

Mosteiro de Ferreirim[175]. Terá Cristóvão de Figueiredo fornecido as gravuras de Dürer (ou desenhos nelas baseados) para serem seguidos por membros da sua oficina na execução destas pinturas murais em Bravães?

Estes *frescos*[176] evidenciam, portanto, um programa iconográfico complexo, de acordo com a invocação da igreja, com carácter narrativo mas também de evocação de momentos litúrgicos e com ressonâncias catequéticas. Se a intenção programática fosse apenas a da narração da Morte e Ressurreição de Cristo, seria mais natural encontrar na parede fundeira da capela-mor as três cenas centrais da Paixão e Morte, ou seja, a *Última Ceia*, o *Calvário* e a *Ressurreição*, aqui, naturalmente substituída por Cristo Ressuscitado, o Salvador, de resto o orago desta igreja. No entanto, o que aqui se optou por figurar foi o *Lava-pés* e a *Lamentação sobre Cristo Morto*. Ora, o Lava-pés, a Morte e Enterramento do Senhor, assim como a própria Ressurreição dão lugar a cerimónias litúrgicas específicas e em dias sucessivos durante as celebrações da Páscoa, respectivamente na Quinta-feira Santa, Sábado Santo e Domingo de Páscoa. Esta relação com esses momentos do ano litúrgico é ainda reforçada pela inclusão das legendas que, no caso do *Lava-pés* e da *Lamentação* citam expressamente passos da leituras da Missa de Quinta Feira Santa e do Ofício de Trevas de Sábado Santo. Por outro lado, se a Morte e Ressurreição de Cristo são aspectos centrais da fé cristã, a escolha da inclusão - e com este destaque - da cena do Lava-pés, só referida no Evangelho de João, é relevante na medida em que, sendo aqui associada às legendas já referidas, liga a mensagem ética central da religiosidade cristã, com todo o resto do programa que versa a questão do Salvador e da Salvação.

Finalmente, que dizer do gosto que se espelha nestes frescos de Bravães da provável encomenda de D. Diogo de Sousa? Se se sente a influência italiana na decoração de *rinceaux/grotescos* rodeando o seu brasão, assim como nas peanhas, pilastras e frontão fingidos que enquadram as cenas figurativas, certos detalhes são tratados ao modo do gótico final (trono de Salvador, por exemplo) e, no tratamento de algumas das cenas figurativas escolhidas, seguem-se três gravuras do mestre alemão Albrecht Dürer. Ou seja, do nosso ponto de vista, trata-se de escolha eclética,

[175] CARVALHO, José Alberto Seabra, 1999 – Gregório Lopes, Lisboa, Ed. Inapa, p. 15.
MATOS, Emília e SERRÃO, Vítor, 1999 – *Fortuna Histórica de Gregório Lopes – Dados Biográficos conhecidos por Documentação sobre o Pintor*, "Estudos da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes – Actas", Lisboa, Instituto José de Figueiredo, p. 11-16.

[176] O estado de conservação das pinturas que subsistiram não permite saber se se tratava verdadeiramente de pinturas a fresco. Nesta época, em Portugal, seguia-se geralmente uma técnica mista, combinando o *fresco* com acabamentos a seco.

miscigenando-se influências do modo italiano, do gótico final e da melhor gravura alemã de então.

*

Apesar da chegada de D. Diogo de Sousa a Braga se rodear de uma situação financeiramente difícil que o levou, aliás, a pedir subsídio caritativo no primeiro sínodo que reuniu, rapidamente deve ter reorganizado as finanças da arquidiocese porque, em 1509, fazia nova capela-mor para a sua sé, para o que chamou mestre João de Castilho, um mestre da maior importância na história da arquitectura portuguesa da primeira metade do século XVI e que haveria de adoptar uma linguagem decididamente clássica; note-se, portanto, que, a avaliar pela documentação conhecida, a longuíssima e definitiva estadia de João de Castilho em Portugal se inicia, tanto quanto sabemos, pela direcção desta obra, em Braga, a mando de D. Diogo de Sousa.

Na realidade, no período em que D. Diogo esteve em Roma, apesar da presença avassaladora das ruínas romanas, da capacidade de encomenda, da possibilidade de fazer ir para Roma os artistas que se preferissem, oriundos de outras cidades e estados da península itálica, da redescoberta dos frescos da *Domus Aurea*[177], nem por isso a encomenda artística em Roma era completamente homogénea, como notou Rafael Moreira[178].

No entanto, D. Diogo de Sousa, apenas quatro anos depois da obra da capela-mor da sé de Braga ao gosto do gótico final/manuelino, manda construir a "*capela de Jesuu da misericórdia na qual tenho feita minha sepoltura*"[179]. Os elementos que sobreviveram desta capela (pilastras rectilíneas com capitéis de influência coríntia, encimadas por frontão triangular que inclui, ao centro, brasão do arcebispo, para além de uma outra representação do seu brasão rodeado por coroa de louros que se conserva

[177] Sabemos, de resto, quão importante foi esta redescoberta para a voga da pintura de grotescos. Cf. SEGALA, Elisabetta e SCIORTINO, Ida, 1999 – *Domus Aurea*, Soprintendenza Archeologica di Roma, Milano, Electa Milano, p. 47-53.

[178] MOREIRA, Rafael, 1995 – *Arquitectura: Renascimento e Classicismo* in "História da Arte Portuguesa", Lisboa, Círculo de Leitores, vol. II, p. 310-311. Veja-se, também, por exemplo, STRINATI, Cláudio, 2002 – *Nell'Italia dei Borgia Tra Quatrocentto e Cinquecento* in " I Borgia", Milano, Fondazione Memmo/Roma, Mondadori Electa Sp. A., p. 31-38 e LLOMBART, Felipe V. Garín, 2002 – *Alessandro VI a Roma: Cultura e Commitenza Artística* in "I Borgia", ", Milano, Fondazione Memmo/Roma, Mondadori Electa Sp. A., p.

[179] Assim descreve D. Diogo a sua capela no seu testamento (14 de Novembro de 1531); ADB – Gaveta dos Testamentos, nº71; publicado em MAURÍCIO, Rui, 2000 - *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532) – Urbanismo e Arquitectura*, Magno Edições, vol. II, p. 305-480.

na mesma capela) são extremamente interessantes na medida em que revelam que, apenas quatro anos depois das obras da capela-mor, D. Diogo encomenda obra de arquitectura de gosto de decidida influência clássica.

Temos também a certeza da divulgação em Portugal - e no Norte - da produção teórica que acompanhou a arquitectura renascentista, ainda que não seja possível ter a certeza de quando começou a circulação dessas obras entre nós. Na verdade, na colecção da Biblioteca Pública Municipal do Porto, por exemplo, conservam-se duas edições do *De Re Aedificatoria decem* (...) de Alberti, a editada em Florença em 1485 e uma outra edição de Paris de 1512; notas de posse manuscritas indicam-nos que foram mudando de mãos tendo, eventualmente, pertencido a primeira a Francisco Miranda de Vasconcelos e a Cristóvão Alão de Morais, e a segunda, entre outros, foi "*de goncallo bayom/ Dom a 1534/ bayão*", muito provavelmente o mesmo Gonçalo Baião que fez, em 1547, uma pormenorizada maquete do Coliseu de Roma a pedido do rei D. João III[180]. Estas notas de posse parecem assim indicar que estes dois volumes andaram pelas mãos da nobreza ainda no séc. XVI e posteriormente. Ainda na Biblioteca Municipal do Porto conservam-se também várias edições impressas do *De Architectura Libri Decem* de Vitrúvio: a de Roma de 1521, a de Florença de 1522, a de Veneza de 1567 e outras, posteriores. Qualquer uma destas edições, ao contrário do que acontece com as já referidas de Alberti, é ilustrada e todas elas possuem notas de posse em letra do séc. XVI, assim como inúmeras notas nas margens, o que nos garante a sua leitura e a reflexão que suscitaram.

D. Diogo de Sousa é muitas vezes apontado como uma figura da cultura humanística portuguesa do início do séc. XVI: trocou correspondência com Cataldo Sículo[181], encomendou um poema sobre a fundação de Braga a André de Resende que

[180] A feitura desta maquete é referida por Gonçalo Baião numa carta sua ao rei D. João III escrita no Porto a 15 de Setembro de 1547: "(...) *Quanto as cousas que eu disse a V. A que vyra em Itália e em outras partes, nomeando-lhe algumas que eu entendy podellas fazer em sua perfeiçã dellas, dey huum apontamento a V. A. em Almeyrim e me dise que folgaria de as ver; que lhe fezesse o Culuseu de Roma em huum modello pequeno, o qual eu faço em grandura de trinta palmos de roda* (...)", cf. VITERBO, Sousa, 1988 – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses* (ed. fac-simile do exemplar com data de 1899 da Imprensa Nacional-Casa da Moeda), Lisboa, INCM, vol. I, p. 92. A feitura desta maquete é referida por MOREIRA, Rafael, 1995 – *Arquitectura: Renascimento e Classicismo* in História da Arte Portuguesa, vol. II, p. 305; sobre Gonçalo Baião veja-se MORAIS, Cristóvão Alão de, 1942 – *Pedatura Lusitana*, Porto, Livraria Fernando Machado, Tomo III – Vol. II, pp. 379-380.

[181] RAMALHO, Américo da Costa, 1966 – D. Diogo de Sousa e o Introdutor do Humanismo em Portugal in "Bracara Augusta", vol. XX, fasc. 43-44 (55-56), Braga, p. 5-23.

ainda existia no tempo de D. Rodrigo da Cunha[182], foi responsável por várias obras impressas[183] e, no fim da sua vida, criou estudos públicos em Braga[184].

A maior parte das obras da encomenda de D. Diogo e que chegaram até nós, contudo, reflecte um gosto ao modo do gótico final/manuelino. No entanto, obras como a sua capela funerária, as ruas e praças que criou[185], a colocação à volta da ermida de Santa Ana de "*certas colupnas escritas do tempo dos Romãos que se acharão nesta cidade e fora della e outras tavoas de pedra também escriptas do tempo dos Romãos, as quais encaixarão na mesma parede da hermida*"[186], a repetida referência no *Memorial* a *obras de romano* (de que, aliás, são, provavelmente, exemplo as pilastras e o *frontão* de *rinceaux/grotescos* das pinturas murais de Bravães) indicam o seu gosto pelo tipo de obras com que contactara durante a sua estadia em Itália.

D. Diogo de Sousa foi um desses homens, nascidos ainda no séc. XV, cuja encomenda representou, assim, um papel de charneira, por gosto ou necessidade, dados os constrangimentos do que se fazia então entre nós, entre o gótico final e o manuelino e o renascimento.

2.2. MOSTEIROS BENEDITINOS

Vários indícios apontam para o facto de a ordem beneditina ter desenvolvido acção relevante no campo da encomenda de pintura mural. De facto, vários mosteiros de S. Bento terão sido responsáveis por encomendas deste tipo de pintura para as suas casas e para igrejas do seu padroado. Na verdade, sobreviveram até ao século XX

[182] CUNHA, D. Rodrigo da, - História Eclesiástica do Arcebispado de Braga, , Parte II, pag. 298 (D. Rodrigo publica alguns versos do exórdio); FERREIRA, Leitão - *Vida de André de Resende* in "Arquivo Histórico Português", vol. VII, pag. 402 e 406.

[183] *Constituyçoões feytas por mandado do Reverendissimo senhor dom Diogo de Sousa Arçebispo e Senhor de Braaga Primas das Espanhas*, s. d. (data provável: 1506); 1511: *Breviarium Bracarense*, 1ª ed., Salamanca (oficina de Joao de Porres); 1512: *Missal*, Salamanca (oficina de Joao de Porres); 1521: *Arte de rezar as Horas canonicas ordenada segundo as regras e costume bracarense*, Salamanca, obra encomendada por D. Diogo de Sousa ao Padre Xisto Figueira, benefeciado da Sé de Braga, seu antigo capelão, e aluno da Universidade de Salamanca e impressa nesta cidade por Lourenço de Leão de Dei; 1528: *Breviario*, 2ª ed., Salamanca (oficina de Joao de Porres)

[184] COSTA, P. Avelino de Jesus da, 1990, *D. Diogo de Sousa, Novo Fundador de Braga e Grande Mecenas da Cultura* in "Homenagem à Arquidiocese Primaz nos 900 anos da Dedicação da Catedral – 4-5 de Maio de 1990", Lisboa, Academia Portuguesa de História, p. 51-53 e 89-97.

[185] BANDEIRA, Miguel Sopas de Melo, 2000 – *D. Diogo de Sousa, o urbanista – leituras e texturas de uma cidade refundada*, separata da revista "Bracara Augusta", vol. XLIX, Braga, Câmara Municipal de Braga, pp. 19-58.

[186] MAURÍCIO, Rui, 2000 - *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532) – Urbanismo e Arquitectura*, Magno Edições, vol. II, p. 114.

pinturas realizadas na igreja do mosteiro de Travanca, existe pintura mural na igreja de S. Pedro de Cete (que, considerando a sua localização na igreja, num arcossólio da nave, poderá não ter resultado de encomenda do mosteiro), conservam-se várias campanhas de pintura na igreja de Santa Maria de Pombeiro e nas capelas-mor de várias igrejas do padroado deste mosteiro. Frei Leão de S. Tomás na sua *Benedictina Lusitana* refere ainda pinturas que não sobreviveram até aos nossos dias existentes quer na sala do capítulo de Pombeiro, quer na do mosteiro de Paço de Sousa[187].

Não é agora, talvez, o momento oportuno para analisarmos as pinturas de Travanca e de Cete, uma vez que a pintura destacada do absidíolo do lado do Evangelho em Travanca anda desaparecida – mas deveria ser de grande qualidade -, e uma vez que não podemos ter absoluta certeza de que a pintura existente no mosteiro de Cete seja da encomenda do mosteiro, uma vez que poderia estar associada a intenção de carácter funerário, podendo resultar de encomenda particular. No entanto, estas pinturas serão comentadas nas respectivas fichas no Anexo I desta dissertação.

Mais relevante, neste momento, será analisarmos as campanhas de pintura mural sistematicamente patrocinadas por abades do mosteiro de Pombeiro na igreja deste mosteiro e nas igrejas paroquiais do seu padroado.

2.2.1. ABADES D. JOÃO DE MELO E D. ANTÓNIO DE MELO[188]

[187] S. TOMÁS, Frei Leão de, 1974 (reedição fac-similada da 1ª ed. de 1651) – Benedictina Lusitana, Lisboa, Tomo II, p. 74: "(...) *Mas Fr. Iullião se pode fazer aquelle furto pio (se tal nome merece) não pode leuar consigo a imagem do Glorioso Santo* [S. Gonçalo de Amarante] *que no Capitulo velho, que se desfez estaua pintada no habito de São Bento do que da testemunho o Padre Frey João do Apocalypse nas memorias, que nos deixou, que tenho em meu poder, nas quaes diz estas palauras. No Capitolo de Pombeiro vi com os meus olhos a imagem do glorioso São Gonçalo de Amarante vestido com a Cuculla do Nosso Patriarcha São Bento pellos annos mil e quinhentos e sincoenta e outo. E da própria sorte estaua pintado em o nosso Mosteyro de Paço de Sousa*(...)" (sublinhados da nossa responsabilidade).

[188] Este assunto foi proposto por nós ainda em 2002 como comunicação a apresentar ao *International Medieval Congress* de Leeds a realizar em 14-17 de Julho de 2003, paper 1602-b "*Dom António de Melo and his commissions of Mural Painting*", sendo o teor da comunicação divulgado no *site* do congresso; o título desta comunicação constava do *booklet* informativo, p. 125. Este assunto foi também objecto do artigo BESSA, Paula, 2003 – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*. "Cadernos do Noroeste", nº20 (1-2), Série História 3, 2003, p. 67-95.
Sobre a pintura mural em Pombeiro e nas igrejas do seu padroado escreveu, também, AFONSO, Luís Urbano, 2003b – *São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média*.in "Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos", Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Ministério das Obras Públicas, Transportes e Habitação, nº 19, p.114-123 e AFONSO, Luís U., 2005 – *Propaganda Institucional Beneditina e Metanarrativa Cristã nos Frescos de Pombeiro* in "Património – Estudos", Lisboa, IPPAR, nº 8, p. 37-45.

É no século XV que se inaugura o período dos abades comendatários em Pombeiro. O primeiro destes seus abades foi o franciscano D. Frei Amaro, confessor da rainha D. Filipa de Lancaster e primeiro bispo de Marrocos e de Ceuta[189].

Pelos anos 1482 documentava-se um primeiro abade da família Melo, D. Rodrigo de Melo[190].

Mais tarde, pelos inícios do século XVI, sucedem-se vários abades desta família, D. Jorge de Melo (depois abade comendatário do mosteiro de Alcobaça, fundador do mosteiro cisterciense de Portalegre e bispo da Guarda), D. João de Melo e D. António de Melo[191]. Depois da morte deste, o abade comendatário seguinte – e o último dos comendatários – foi um membro da família real, D. António, Prior do Crato[192].

O mosteiro de Pombeiro foi, durante o século XV[193] e durante a primeira metade do século XVI, a mais rica instituição monástica do Norte de Portugal. Na verdade, em diferentes momentos e por diversas iniciativas, várias igrejas passaram a estar ligadas a este mosteiro que delas passou a deter o padroado. No século XV, durante o arcebispado de D. Fernando da Guerra, foram confirmadas apresentações do mosteiro de Pombeiro em dezoito igrejas, não ocorrendo, segundo o *Livro de Confirmações do Arcebispo D. Fernando da Guerra*, nenhum outro mosteiro no arcebispado de Braga com tão elevado número de padroados[194]. Havia ainda outras igrejas anexas a Pombeiro como era o caso do mosteiro de S. Salvador de Arnoso, anexado em 1370 por D. Afonso IV[195]. Já no século XVI, e segundo o *Censual de D. Diogo de Sousa*, este mosteiro detinha o padroado de dezasseis igrejas[196]. As igrejas transmontanas de Pombeiro vieram a ser-lhe desanexadas após o afastamento do último abade comendatário, D. António, prior do

[189] MEIRELES, Frei António da Assunção, (ed. de António Baião, 1942) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, p. 35.
[190] Idem, p. 38.
[191] Idem, p. 39-40.
[192] Idem, p. 41
[193]MARQUES, José, 1988 - *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 644-645, 686-687, 703.
[194] Vigairaria de S. Dinis de Vila Real, S. Jorge da Várzea, S. Miguel de Vizela, S. Martinho de Pena Cova, S. Tiago de Sendim, Vila Verde de Deão, Santa Maria de Canedo, Santa Marinha de Vila Marim, S. Salvador de Moure, S. Tomé de Friande e anexa, Capela de S. Fins do Torno, Santo Estêvão de Regadas, Capela de S. Mamede de Vila Verde, Santa Maria de Bovedela, Santa Ovaia de Margaride, S. Martinho de Armil, S. Mamede de Cepães e S. Veríssimo de Lagares. Cf. MARQUES, José, 1988 - *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 703.
[195] COSTA, Pe. Avelino de Jesus da, 2000 – *O Bispo D. Pedro e a Organização da Arquidiocese de Braga*, 2ª ed., Edição da Irmandade de S. Bento da Porta Aberta, Braga, vol. II, pp. 32.
[196] S. Salvador de Arnoso, Penacova, Varziela, Moure, Bovadela, Cavês, Canedo, S. Dinis de Vila Real, Armil, Capela de Pombeiro, Margaride, Vila Verde, S. Veríssimo de Lagares, S. Martinho de Vale de Bouro, S. Salvador de Torgueda, Vila Marim. Cf. ADB, Lº 331, Censual de D. Diogo de Sousa.

Crato, passando os seus rendimentos a beneficiar o mosteiro dos Jerónimos de Santa Maria de Belém[197], fundado e muito protegido pela família real.

A *Benedictina Lusitana* e as *Memórias de Pombeiro* deixam transparecer que o poder dos abades comendatários D. João de Melo e D. António de Melo era, por vezes, contestado e cobiçado. D. António de Melo esteve sujeito a vicissitudes como Frei Leão relata a propósito do furto por um frade dominicano de uma *Vida de S. Gonçalo* existente na livraria de Pombeiro, tendo-se pedido a arbitragem do conflito à rainha D. Catarina que, apesar de reconhecer a existência do roubo pelo frade dominicano, não decidiu o caso a favor do abade D. António de Melo[198]. A este propósito, vale, talvez, a pena relembrar, uma vez mais, que o sucessor deste abade foi um membro da família real, D. António - tal como o sucessor de D. Jorge de Melo em Alcobaça foi o cardeal-Infante D. Afonso -, e que, mais tarde, as igrejas do padroado de Pombeiro em Trás-os-Montes são anexadas ao mosteiro de Santa Maria de Belém, casa fundada e muito protegida pela família real.

Como já referimos, a investigação conduzida por António Franquelim Sampaio Neiva Soares[199] concluiu que, pelo menos a partir do séc. XVI, a responsabilidade pela decoração da capela-mor das igrejas paroquiais cabia a quem detinha o direito de padroado ou aos abades e reitores por si apresentados que, por vezes, assumiam, também, a responsabilidade da manutenção e decoração da nave, embora essa responsabilidade coubesse mais frequentemente aos paroquianos. Verificamos, ainda, no *Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa*[200], que em muitas igrejas do padroado de Pombeiro não eram apresentados abades mas sim capelães, frequentemente monges, aos quais apenas era atribuído um salário anual, cabendo assim a responsabilidade das capelas-mor aos abades do mosteiro. Assim sendo, poderemos concluir que, se é muito provável –quando não absolutamente certo - que as intervenções nas capelas-mor destas igrejas do padroado de Pombeiro sejam da iniciativa dos abades deste mosteiro, não podemos ter a mesma certeza em relação a pinturas realizadas na nave. Por esta razão,

[197]MEIRELES, Frei António da Assunção, (ed. de António Baião, 1942) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, p. 51-53, por exemplo.
GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão de Armas*, "Genealogia e Heráldica", nº 78, Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Porto, p. 61.
[198] S. TOMÁS, Frei Leão de, 1974 (reedição fac-similada da 1ª ed. de 1651) – *Benedictina Lusitana*, Lisboa, Tomo II, p. 74.
[199] SOARES, António Franquelim Sampaio Neiva, 1997 – *A Arquidiocese de Braga no Século XVII – Sociedade e Mentalidades pelas Visitações Pastorais* (1550-1570), Braga, pp. 457-458.
[200] ADB, RG, Lº 332.

ainda que existindo em algumas destas igrejas, não serão objecto de consideração neste momento em que procuramos reflectir na produção encomendada por estes abades.

Para além das pinturas que sobrevivem nos absidíolos e na nave da **igreja do mosteiro de Pombeiro** e da pintura de *S. Gonçalo* na Casa do Capítulo deste mosteiro referida por Frei Leão de S. Tomás[201], conhecem-se várias campanhas de pintura mural em várias igrejas do seu padroado e que incluem brasões ou legendas identificadoras de abades de Pombeiro. Assim acontece em **Santa Marinha de Vila Marim** (Vila Real), em **S. Mamede de Vila Verde** (Felgueiras), em **S. Martinho de Penacova** (Felgueiras). De facto, quer na mais antiga pintura mural que se conhece na parede fundeira da capela-mor da igreja de Vila Marim, quer na de S. Martinho de Penacova, quer na de S. Mamede de Vilaverde ocorre, provavelmente, o mesmo brasão, muito provavelmente o do abade de Pombeiro D. João de Mello e Sampayo. Na segunda intervenção pictórica na capela-mor de Vila Marim ocorre também um brasão que foi identificado por Manuel de Sampayo Pimentel de Azevedo Graça como sendo o do abade comendatário de Pombeiro D. António de Melo[202]. As pinturas murais no absidíolo do lado da Epístola na igreja de Santa Maria de Pombeiro estão acompanhadas por letreiro que identifica o encomendador, precisamente D. António de Melo. Há, ainda, pinturas murais relacionáveis com outras realizadas em igrejas do padroado de Pombeiro, como acontece no caso da capela funerária de S. Brás, morgadio particular, mas anexa à igreja de S. Dinis de Vila Real, igreja do padroado do mosteiro de Pombeiro.

As enormes afinidades entre os programas realizados revelam que as encomendas foram sistematicamente feitas às mesmas oficinas, o que implicou uma considerável mobilidade desses artistas entre casas na *terra de Gestaçô,* na *de Sousa* e na *terra de Panóias*, pelo menos. Mas a mobilidade destas equipas de pintura mural não se confinou a estas igrejas, uma vez que se verificam também fortes semelhanças estilísticas com outras pinturas noutros locais como Joaquim Inácio Caetano revelou[203].

Finalmente, gostaríamos de apontar, o caso das mais antigas pinturas no arco triunfal da igreja de **S. Salvador de Arnoso**, com semelhanças com o primeiro

[201] S. TOMÁS, Frei Leão de, 1974 (reedição fac-similada da 1ª ed. de 1651) – *Benedictina Lusitana*, Lisboa, Tomo II, p. 74.
[202]GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão de Armas*, "Genealogia e Heráldica", nº 78, Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Porto, pp. 47-138.
[203] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa.

programa de pintura mural realizado na nave de Vila Marim, ambas, provavelmente, e como Joaquim Inácio Caetano já propôs, do século XV[204]. Embora nenhuma destas pinturas possa ser atribuída com segurança a encomenda do padroado, ou seja, do mosteiro de Pombeiro, uma vez que não se localizam na capela-mor, a sua distância no espaço leva-nos a perguntar qual teria sido o papel desempenhado por este mosteiro e pelos seus abades na escolha de oficinas de pintura mural a intervirem nas igrejas do seu padroado antes do século XVI.

D. JOÃO DE MELO

Este abade está documentado de c. 1507 a 1525.

Vejamos, então, os programas atribuíveis à encomenda de D. João de Melo.

A primeira campanha de pintura mural na capela-mor da igreja de Vila Marim (***capela-mor de Vila Marim I***) inclui um rodapé de *paralelepípedos perspectivados*, um registo médio representando *S. Bento*, *Santa Marinha* e *S. Bernardo*, sendo a figuração dos santos encimada por barra decorativa ao modo da iluminura (com folhagens e, por entre elas, pequenos personagens e animais evocando cenas de caça) e envolvida por barras de enrolamentos e painéis decorativos com um motivo floral de *quadrifólios*. Existe grande semelhança entre esta campanha de pintura mural em Vila Marim e a pintura mural realizada na igreja paroquial de S. Salvador de Bravães (Ponte da Barca)[205] e datada de 1501[206]. Na realidade, as barras de enrolamentos, os *tapetes* de *quadrifólios* e as próprias representações dos santos em Vila Marim e em Bravães são idênticos, razão pela qual, na esteira de Joaquim Inácio Caetano, os supomos da responsabilidade da mesma oficina, pensando também, que a datação desta camada de pintura em Vila Marim não será muito diferente da de Bravães.

---

[204] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, p 16-25.

[205] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, p. 26, 27 e32.

[206] AFONSO, Luís, 2003 – *A cronologia das pinturas murais de S. Salvador de Bravães: uma reapreciação*, Lisboa, "Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa", nº2, Outubro de 2003, p. 273-274. Neste artigo, Luís Afonso propõe a hipótese de que esta data, por um erro de interpretação durante o restauro, corresponda, antes, a 1510. Depois de ter analisado esta proposta *in situ*, pensamos que, tratando-se de uma boa hipótese, só um novo parecer de restauro poderá esclarecer definitivamente esta questão. De momento, o que se pode ler é 1501.

Consideremos, então, o brasão que se encontra entre *S. Bento* e *Santa Marinha*, infelizmente, quase desaparecido. Apenas se conserva a mitra que o encimava, assim como a bordadura de prata com cruzes páteas. A mesma mitra e a mesma bordadura ocorrem também no brasão que encima a representação do orago em S. Martinho de Penacova, como veremos. A mitra poderia identificar um brasão abacial[207], provavelmente o de um dos abades de Pombeiro, e a bordadura - dos Pimentel – poderia ter sido usada pelo abade D. João de Mello e Sampayo, trineto, por linha paterna, de D. Mécia Vasques Pimentel e, por linha materna, de D. Inês Afonso Pimentel[208]. Assunção Meireles documentava D. João de Melo como abade de Pombeiro entre 1508 e 1525[209]. Encontrámos, no entanto, uma confirmação de D. Diogo de Sousa, de1507, por apresentação deste abade, justamente para esta igreja de Vila Marim[210]. Se este brasão é, de facto, o de D. João de Mello – e não nos parece que pudesse ser usado por nenhum dos abades imediatamente anteriores, ainda que da família Melo[211] - estas pinturas da capela-mor de Vila Marim deverão ser, muito provavelmente, e dada a sua grande semelhança com as pinturas de 1501 de Bravães, do início do seu abaciado que, como já foi referido, data, pelo menos, de 1507.

---

[207] *Constituyçoões feytas por mandado do Reverendissimo senhor dom Diogo de Sousa Arçebispo e Senhor de Braaga Primas das Espanhas*, s. d. (data provável: 1506), fol.2*: "Constituiçam. j. Como os dom abbades e dom priores beentos venham oa* [sic] *signodo com* ***mitras e bagos****. Por quanto per dereito se deue fazer per nos signodo em cada huum anno e a elle som obligados todollos dom abbades dom priores e beneficiados de nosso arcebispado vijr em pessoa çessando legitimo impedimento Ordenamos e mandamos que todollos dom abbades beentos e dom priores das ordeens de Sam beento e Sancto agostinho do nosso arcebispado quando que forem chamados pera signodo que sempre venham com suas* ***mitras e bagos*** *e com outros ornamentos neçessarios pera se reuestirem em pontifical por que assy deuem todos hir da See connosco atee o logar do signodo e estarem em elle. E a outra clerizia toda venha com suas Sobrepellizias limpas e saans. E qual quer dos sobredictus que isto nom comprir nos o condenamos em tres dobras douro pera as obras da nossa See. E que sempre fiquem obrigados a vijnr ao signodo na maneira acima declarada*" (sublinhados nossos). Nesta pintura, *S. Bento* e *S. Bernardo* aparecem também representados com mitras e báculos.

[208] GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão de Armas*, "Genealogia e Heráldica", nº 78, Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Porto, pp. 61.

[209] MEIRELES, Frei António da Assunção, 1942 (ed. de António Baião) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, pp. 39-40.

[210] Arquivo Distrital de Braga, Registo Geral, Livro 332, fol. 26vº: "*Aos xxbij dias do dito mês de fevereiro* [de 1507] *o dito senhor* [D. Diogo de Sousa] *confirmou em capellam e vigairo perpetuum da igreja de Samta Marinha de Villa Marim do termo de Villa Real do arcebispado de Braga a* ***Pedro Affonso clerigo de missa*** *e abera de seu* ***estipêndio e sellayro em cada hum anno pellas Rendas da dita igreja dois mil rs.*** *Os quais lhe forom assignados por dom* ***Joham de Mello*** *do mosteiro de Pombeiro a que a dita igreja he annexa perpetuum* (…)".

[211] Cf. árvores de costados de vários abades de Pombeiro do fim do séc. XV e do séc. XVI publicadas por GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão de Armas*, "Genealogia e Heráldica", nº 78, Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Porto, pp. 47-138.

A escolha da figuração de *Santa Marinha* como motivo central deste registo médio da parede fundeira da capela-mor está de acordo com as *Constituições Sinodais* do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa[212] que já deviam estar em vigor à data da realização desta campanha decorativa. As representações de *S. Bento* e de *S. Bernardo* ficam também explicadas se se tomar em consideração o facto desta igreja ser do padroado do mosteiro beneditino de Pombeiro. De facto, S. Bento foi o fundador da ordem beneditina e redactor da sua regra e S. Bernardo esteve na origem do desenvolvimento da ordem de Cister, ela própria uma reforma da ordem beneditina. Note-se ainda que o anterior comendatário de Pombeiro, primo de D. João de Mello e Sampayo, D. Jorge de Melo, passou a ser, em 1505, abade do mosteiro de Alcobaça.

Por outro lado, as *Constituições* anteriores para o arcebispado de Braga, as de D. Luís Pires, de 1477, determinavam que, nos mosteiros beneditinos, houvesse pinturas quer de S. Bento, quer de S. Bernardo:

> "(...) *somos certificado que* ***poucos moesteiros há em este arcebispado das dictas duas ordens*** [beneditinos e Cónegos Regrantes de Santo Agostinho] ***que tenham ymagens dos dictos preciosos sanctos*** *o que hé grande erro. Porém* ***mandamos aos dom abbades que cada huum em seu moesteiro em huua grande tavoa mande pintar a imagem de sam Beento*** *com cugulla e escapulairo de color negro e mitra na cabeça e baago na mãao.* ***E os dom priores de sancto Agostinho mandem pintar em outra grande tavoa a sua ymagem*** *com sobrepelizia e sobre a sobrepelizia huua capa de'egreja e sobre a capa o escapulairo preto e com mitra na cabeça e baagoo na mãao.* ***E aos dom abades de sam Beento emademos mais que cada huum em seu moesteiro***

[212] *Constituyçoões feytas por mandado do Reverendissimo senhor dom Diogo de Sousa Arçebispo e Senhor de Braaga Primas das Espanhas, s. d*. (data provável: 1506), fol. 2: *"Item veendo como as ymageens sam aprouadas per dereito e quanta edificaçam e deuaçam causam nom soomente aos ignorantes mas aos sabedores e leterados. Isto meesmo* ***como seja cousa justa que cada sancto em seu logar e ygreja preceda aos outros Ordenamos e mandamos que assy nos moesteiros de sam beento e de sancto agostinho como nas outras ygrejas parrochiaaes os dom abbades e dom priores e abbades ponham as ymageens de seus sanctos no meo do altar****: as quaaes sejam assy pintadas em retauollos ou esculpidas empedra ou paao e que respondam aas rendas da ygreja donde esteuerem .ez quem isto non comprir atee dia de pascoa de resurreiçam o auemos por condenado em tres cruzados douro se for moesteiro conventual e seendo parrochial em huumcruzado pera as obras da nossa see e nosso meirinho".*

mande pintar em outra tavoa a ymagem de sam Bernardo abbade *com cugulla e escapulairo de collor branco, mitra na cabeça e baago na mãao.*"[213].

Talvez esta disposição tenha tido eco, podendo o programa iconográfico da primeira campanha de pintura mural na capela-mor da igreja de Vila Marim ser um reflexo de uma tradição então criada nas casas beneditinas de possuírem imagens não só de S. Bento mas também de S. Bernardo.

A representação dos santos da *capela-mor de Vila Marim I* é feita com grande contenção, evidenciando um gosto por uma forma de representação um tanto abstracta - afastada, portanto, da vontade de representar como se se tratasse de representar uma realidade visível - mas que acentua valores simbólicos, conseguindo-se um efeito de elegância serena. Assim sendo, o tratamento das anatomias – particularmente, das mãos - e dos panejamentos foi feito de forma indicativa e sumária. Foi, no entanto, prestada importância ao olhar dos santos que interpela directamente o espectador, o que é particularmente notório na representação de S. Bernardo. A representação destes santos é semelhante à dos das pinturas de Bravães de 1501, embora em Vila Marim o tratamento dos rostos seja, talvez, mais cuidado, indicando-se o volume usando o claro-escuro; são também semelhantes nestas pinturas o tratamento dos fundos: o solo de cor plana de um cinzento azulado com tufos de erva e seixos dispersos (para indicar a profundidade do espaço; um recurso também usado na gravura de ilustração biblíca das primeiras décadas do séc. XVI[214] e, também, na pintura a óleo[215]), os muros (em Vila Marim, uma muralha, por detrás dos santos, evocando, talvez, a Jerusalém Celeste), e, por trás da muralha, silhuetas de árvores, sugerindo-se, com esta indicação de uma sucessão de planos, a profundidade do espaço.

*

Na antiga igreja paroquial de **S. Mamede de Vila Verde** (Felgueiras), o programa de pintura mural relacionável com encomenda deste abade é o primeiro,

[213] GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p.81.
[214] Tal acontece em muitas gravuras ilustrando Bíblias como, por exemplo, *Biblia*, Venetiis, 1511; *Biblia cum concordatijs veteris et noui testamenti et sacrorum...*, Lugduni, 1516; *Biblia* , Lugduni, 1546. Todas as Bíblias que estudámos, incluindo as que aqui referimos, pertencem à colecção da Biblioteca Pública Municipal do Porto.
[215] Um exemplo, aliás mais tardio, de entre a produção de pintura portuguesa a óleo sobre madeira, é a *Pietá* da Sé de Lamego (Museu de Lamego, Inv. 20; data atribuída: segunda metade do séc. XVI).

visível na parede fundeira da capela-mor[216]. As características de gosto, tanto quanto é possível avaliar, são muito semelhantes às do programa de Vila Marim, razão pela qual, tal como Joaquim Inácio Caetano, as consideramos obra da mesma oficina.

Aqui se representou, muito provavelmente, o orago (a perda de reboco e de cor foi tão extensa que não é possível fazer uma identificação segura), ladeado por *S. Bento* e *S. Bernardo*, sendo as figurações dos santos separadas por barras de enquadramento de enrolamentos. No topo da parede, sobre os santos, exibe-se brasão de armas enquadrado por vasta composição de *rinceaux/grotescos*, à semelhança da que veremos em S. Martinho de Penacova.

A opção programática tem em comum com a de Santa Marinha de Vila Marim o facto de se continuarem a representar *S. Bento* e *S. Bernardo*. No entanto, o brasão já não aparece discretamente colocado *aos pés* de S. Bento mas enquadrado por aparatosa composição e sobre as figurações dos santos. Na verdade, de entre os brasões com características comuns que se conservam em pinturas murais em igrejas do padroado de Pombeiro, este é, dos que até agora se conhecem, o melhor conservado. Tem o primeiro quarto com dobre-cruz contornada a vermelho e arruelas de prata (de Melo, portanto). O segundo quarto tem águia estendida, aparentemente, de negro (Azevedo), ou seria púrpura (Sampaio)? O terceiro quarto não conservou as peças, nem as cores. O quarto quarto tem um xadrezado que supomos ter quatro peças em faixa e quatro em pala, ou seja, muito provavelmente, de Sampaio. Note-se, no entanto, que, as armas dos Sampaio têm a águia estendida no quarto quarto do esquartelado e não no segundo e o xadrezado no segundo e não no quarto. Existe ainda bordadura de prata com cruzes páteas de vermelho (dos Pimentel). De qualquer forma, este brasão em S. Mamede de Vila Verde parece referir ascendência de Melo, e, supomos, de Sampaio (dada a associação da águia com o xadrezado, que não ocorre nas armas dos Azevedo) e de Pimentel. Supomos tratar-se do brasão representado entre o S. Bento e a Santa Marinha na *capela-mor de Vila Marim I* (do qual só se conservou parte da bordadura de prata com cruzes páteas de vermelho) e na capela-mor de S. Martinho de Penacova (conservando-se o primeiro quarto com dobre-cruz e arruelas e cores provavelmente alteradas por perda cromática; o terceiro com águia estendida e a mesma bordadura de prata com cruzes páteas de vermelho). Parece-nos tratar-se do brasão do abade D. João de Melo e

[216] Existe também pintura mural realizada pela mesma oficina de pintura mural nas paredes da nave, na zona adjacente à parede do arco triunfal, que, por terem sido realizadas na nave, não podemos ter a certeza de terem sido resultado de encomenda de abade do mosteiro de Pombeiro.

Sampaio que, como já referimos, era trineto, por linha paterna, de D. Mécia Vasques Pimentel e, por linha materna, de D. Inês Afonso Pimentel[217]. De qualquer forma, como também já referimos, D. João de Melo era filho de Fernão Vaz de Sampaio. Se este brasão é de D. João de Melo - o que se afigura como hipótese muito provável (aliás, nenhum dos anteriores abades de Pombeiro tinha ascendência de Pimentel, que em todos os brasões referidos, provavelmente, tanto se estima e ostenta) -, estas pinturas deverão ter sido realizadas durante o período que está documentado como sendo o do seu abaciado, entre 1507 e 1525[218]. O facto de este brasão aparecer discretamente colocado aos pés da figuração de S. Bento na *capela-mor de Vila Marim I*, estando, aqui, tal como veremos em S. Martinho de Penacova, salientado por ostentosa barra de *rinceaux/grotescos* e sobre a figuração do orago, numa aparatosa afirmação de mecenato parece-nos reforçar a hipótese de uma cronologia mais tardia para estas pinturas em Vila Verde do que para as da *capela-mor de Vila Marim I*. O facto de se continuarem a representar S. Bento e S. Bernardo, de acordo com as determinações do arcebispo D. Luís Pires, leva-nos a pensar que estas pinturas serão anteriores às de S. Martinho de Penacova, nas quais se prescinde da sua figuração que, de resto, não era requerida pelas *Constituições Sinodais* de D. Diogo de Sousa, mais recentes.

*

Na igreja de **S. Martinho de Penacova** (Felgueiras) conserva-se boa parte do programa de pintura mural da parede fundeira da capela-mor: vestígios de rodapé de *paralelepípedos perspectivados*, registo médio com a representação do orago enquadrado por barras verticais de laçaria e por *painéis* decorativos verticais de gosto semelhante ao da iluminura e encimado por decoração de *rinceaux*/grotescos com seres híbridos segurando brasão e, por cima, barras de enrolamentos e decoração de motivo floral de *quadrifólios*.

As barras verticais de laçaria e as de enrolamentos de folhagens e pequenos animais e personagens humanas são ao gosto de alguma iluminura do período manuelino. Alguns destes pequenos animais e personagens entre a folhagem ocorriam

[217] GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão de Armas*, "Genealogia e Heráldica", nº 78, Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Porto, p. 61.

[218] Frei António da Assunção Meireles, com base na documentação que estudou no mosteiro de Pombeiro, encontrou este abade documentado entre 1508 e 1526 (MEIRELES, Frei António da Assunção, 1942 (ed. de António Baião) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, p. 39-40). No entanto, encontrámos no *Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa* (ADB, RG, Lº 332, fol. 26 vº), uma confirmação de capelão para a igreja de Santa Marinha de Vila Marim, à apresentação de D. João de Melo, de 1507.

também na barra horizontal no topo da representação dos santos da *capela-mor de Vila Marim I*, como Joaquim Inácio Caetano notou.

O orago – *S. Martinho* – aparece representado a cavalo, no acto de dividir o manto com um mendigo. A representação do santo aparece ambientada por colunas e arco conopial abatido, também de acordo com esse paradigma de gosto, como acontece na *Nossa Senhora com o Menino* de Bravães (1501). O tratamento da figuração de *S. Martinho* e o do fundo, com silhuetas de árvores e pássaros de perfil são também semelhantes aos das pinturas de Bravães de 1501 e aos da *capela-mor de Vila Marim I*. O santo é acompanhado por legenda que o identifica e cuja letra é idêntica à das legendas dos santos da *capela-mor de Vila Marim I,* como Joaquim Inácio Caetano verificou. Em S. Martinho de Penacova, no entanto, parece ter sido dada mais ênfase à utilização da cor e à indicação pelo claro-escuro dos volumes. O destaque dado à representação heráldica em Penacova, contrastando com a discrição da representação do mesmo brasão na *capela-mor de Vila Marim I*, parece reforçar uma cronologia mais tardia para Penacova.

Por cima da representação de S. Martinho corre uma legenda quase totalmente conservada ("mARTInVS AdVC CATECVmInUS AdjV mE ...CVn..."). Esta legenda alude a um passo da história do santo: depois de ter repartido o manto com o mendigo, S. Martinho teve um sonho em que lhe apareceu Cristo usando a metade do manto que havia dado ao pobre e dizendo aos anjos: "*Martinus, adhuc cathechumenus hac me veste contexit*" (trad.: Martinho ainda que não mais que um catecúmeno, deu-me este manto)[219].

No topo desta representação coloca-se decoração de grotescos com seres híbridos ao modo de tenentes heráldicos segurando brasão mitrado com bordadura igual à que víramos no brasão entre S. Bento e Santa Marinha na *capela-mor de Vila Marim I*. Trata-se de uma bordadura de prata com cruzes páteas, provavelmente, dos Pimentel. Em S. Martinho de Penacova é ainda visível parte do esquartelado: o primeiro quarto de azul – mas com vestígios de vermelho - com dobre-cruz e arruelas de prata. Estas cores são anómalas; ter-se-ão as cores originais alterado com o tempo ou tinham uma camada sobreposta de cor vermelha de que parece haver restos no fundo, sendo este quarto de Melo? O terceiro quarto tem fundo dourado e águia estendida cuja cor é impossível de identificar com segurança dada a enorme perda cromática; trata-se da águia estendida de

[219] RÉAU, Louis,2001 – *Iconografia del Arte Cristiano – Iconografia de los Santos*, tomo 2/vol. 4, Ediciones del Serbal, 2ª ed., Barcelona, pp. 348-368.

púrpura dos Sampaio? Se este brasão é de D. João de Melo, o que se afigura como hipótese muito provável, estas pinturas deverão ter sido realizadas durante o período que está documentado como sendo o do seu abaciado, entre 1507 e 1525[220].

Sobre esta faixa de grotescos e de afirmação heráldica coloca-se ainda uma decoração de *tapete* de *quadrifólios* enquadrada por barras de enrolamentos, sendo os *quadrifólios* um pouco diferentes nas opções de cor e de desenho dos de Bravães e dos da *capela-mor de Vila Marim I*, mas idênticos aos que ocorrem nas paredes da nave de S. Mamede de Vila Verde; os enrolamentos são idênticos nas várias pinturas já referidas.

O facto de este brasão aparecer discretamente colocado aos pés da figuração de S. Bento na *capela-mor de Vila Marim I*, estando, em S. Martinho de Penacova, tal como víramos em S. Mamede de Vila Verde, salientado por ostentosa barra de *rinceaux/grotescos* e sobre a figuração do orago, numa aparatosa afirmação de mecenato, para além de outros aspectos já referidos, parece-nos reforçar a hipótese de uma cronologia mais tardia para as pinturas de Penacova mas anterior a 1526, altura em que o abade de Pombeiro passa a ser D. António de Melo que usava um brasão diferente deste.

Note-se também, que neste programa de pintura mural não se figura o orago ladeado por S. Bento e S. Bernardo, tal como acontecia no programa da *capela-mor de Vila Marim I*. Talvez esta opção seja indício de se tratar de pintura mais tardia que a de S. Mamede de Vila Verde, ignorando esta disposição das *Constituições* de D. Luís Pires, mas em conformidade com as mais recentes determinações nas *Constituições Sinodais* de D. Diogo de Sousa que apenas determinavam a representação do orago.

Todas estas pinturas atribuíveis a D. João de Melo parecem ter sido encomendadas a uma mesma oficina. Sentem-se, no entanto, algumas diferenças de programa para programa que revelam percursos evolutivos, quer nos desejos do encomendador, quer no próprio *modus faciendi* da oficina.

*

Parece-nos que as particularidades das representações heráldicas nos brasões que referimos e que supomos serem de D. João de Melo são indicativas de usos heráldicos algo diferentes dos que se vieram a estabelecer posteriormente, uma vez que Frei Leão

[220] Na verdade, a confirmação de novo clérigo em Santa Marinha de Vila Marim, de 1507, faz já referência a este abade D. João de Melo (ADB, Registo Geral, Livro 332, fol. 26 vº).

de S. Tomás recordava que na galilé do mosteiro de Pombeiro estavam figurados todos os brasões da antiga nobreza de Portugal e que quando havia dúvida em matéria de heráldica, essas dúvidas se esclareciam consultando as armas representadas em Pombeiro[221].

Pensamos ser necessário um estudo sobre usos heráldicos anteriores a meados do século XVI. A observação de casos leva-nos a crer que um bom percurso de investigação seria o confronto dos brasões que acompanham monumentos funerários que recordam também o nome da pessoa tumulada.

D. ANTÓNIO DE MELO

D. António de Melo era filho do abade anterior, D. João de Melo. Assunção Meireles encontrava-o documentado como abade de Pombeiro no período entre 1526 e 1556[222].

Na igreja de **Santa Maria de Pombeiro** conservam-se programas de pintura mural nos dois absidíolos do lado do Evangelho e do lado do Epístola, para além de restos de pintura e de barras decorativas num arco entaipado na nave, do lado da Epístola.

As pinturas do absidíolo lateral do lado da Epístola estão melhor conservadas que as do absidíolo lateral do lado do Evangelho embora o seu estado de conservação, mesmo após o restauro promovido pelo IPPAR, impeça uma apreciação precisa quer das figurações, quer das legendas. Estão aqui representados dois santos beneditinos, supomos que, a avaliar pelo pouco que é legível das suas legendas, *S. Mauro* ("*sam ma* (...) *abatis*") e *S. Plácido* ("*S. Pla* (...)"). Estes dois santos foram discípulos de S. Bento. A representação destes dois santos em Pombeiro era, portanto muitíssimo adequada. É possível que este programa incluísse, ainda, outra figuração, ao centro, entretanto

[221] S. TOMÁS, Frei Leão de, 1974 (reedição fac-similada da 1º edição de 1651)– *Benedictina Lusitana*, Tomo II, Lisboa, p. 77:"(...) *Defronte da porta principal estaua hu(m)a Galilé de tres naues muy alta, & fermosa toda de abobada, & esquadria na qual estauão por ordom* [sic] *abertas todas as armas da nobresa antiga de Portugal: de maneira que quando auia algu(m)a duuida sobre esta matéria, a Galile de Pombeyro, & armas, que nella estauão siruião de juis. Toda esta fabrica com as injurias do tempo veyo ao chão, & se perdeo esta grandesa particular de Pombeiro. No anno de mil quinhentos sesenta & outo, quando o Cardeal Dom Henrique se mandou enformar dos Mosteyros de São Bento que auia, ainda se faz menção desta Galile, mas jà muy danificada.* (...)".

[222] MEIRELES, Frei António da Assunção, (ed. de António Baião, 1942) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, p. 41.

desaparecida, talvez para desentaipar a fresta. Tratar-se- ia de S. Bento? Luís Afonso coloca a hipótese pertinente de existir pintura de padrão sobre a fresta (de que subsiste pequena porção) para ambientar imagem de vulto, talvez do santo fundador dos beneditinos[223].

A representação de *S. Plácido* (?) está acompanhada lateralmente por um letreiro que não é inteiramente legível. A primeira linha deste letreiro tem lacunas e está em muito mau estado de conservação parecendo-nos, no entanto, possível ler "(...) *de mill* (?).*b.*(?). *XXX*..://(...)*sñor dom/ abade dom amtonjo de// mello a mãdou fazer*:". Se a data (1530) está bem lida, estas pinturas dos santos beneditinos foram realizadas no início do abaciado de D. António de Mello (1526-1556). Estas pinturas de Pombeiro são estilisticamente próximas das de Bravães (1501), das da *capela-mor de Vila Marim I* e das da parede fundeira da capela-mor de S. Martinho de Penacova, estas duas últimas, aliás, da provável encomenda do pai de D. António, o abade D. João de Melo.

A representação dos santos beneditinos de Pombeiro utiliza recursos que já referimos em Bravães e em Vila Marim: a sucessão de planos (um muro e, atrás, silhuetas de árvores) indicativa da profundidade do espaço, o mesmo modo de desenhar e sombrear os rostos, o mesmo desenho sumário das mãos, as mesmas barras de enquadramento de *enrolamentos*. No entanto, parece mais acentuada e sofisticada a vontade de enfatizar os volumes.

Sendo provável que todas estas pinturas (programa de 1501 em Bravães, *capela-mor de Vila Marim I*, capela-mor de S. Martinho de Penacova e santos beneditinos de Pombeiro) sejam resultado do labor da mesma oficina[224], podemos, assim acompanhar a evolução do seu trabalho ao longo de um período de cerca de trinta anos.

As pinturas no absidíolo lateral do lado do Evangelho são dedicadas a *S. Brás*[225], representando-se do lado da Epístola as feras referidas na lenda relativa ao santo e do lado do Evangelho uma visão sintética da sua vida milagrosa que, tanto quanto é possível avaliar no estado de conservação em que as pinturas se encontram, inclui a velha mulher que, num cesto lhe leva a cabeça do porco que o santo lhe havia anteriormente recuperado e, talvez, o menino salvo de ter engolido uma espinha,

[223] Cf. AFONSO, Luís U., 2005 – *Propaganda Institucional Beneditina e Metanarrativa Cristã nos Frescos de Pombeiro* in "Património – Estudos", Lisboa, IPPAR, nº 8, p. 37-45.
[224] Supomos que Joaquim Inácio Caetano não integra os *santos beneditinos* de Pombeiro no labor da mesma oficina.
[225] Não é esta a interpretação defendida por AFONSO, Luís U., 2005 – *Propaganda Institucional Beneditina e Metanarrativa Cristã nos Frescos de Pombeiro* in "Património – Estudos", Lisboa, IPPAR, nº 8, p. 37-45 que vê nestas pinturas uma representação de cena relacionada com Noé, após o Dilúvio.

acompanhado pela mãe. Uma vez que estas pinturas e, particularmente, a presença dos animais foi diferentemente interpretada por outro investigador será, talvez relevante recordar o que na *Legenda Aurea*, por exemplo, se conta a esse propósito:

"(...) *Depois de ter sido* [S. Brás] *eleito bispo, retirou-se numa caverna onde vivia vida eremítica por causa das perseguições de Diocleciano. Os pássaros traziam-lhe alimento e juntavam-se à sua volta, não o deixando senão depois de, levantando as mãos, lhes dar a bênção. Se algum deles se encontrava doente, vinha a ele e voltava completamente curado. O governador da região tinha enviado soldados para caçar; e, fatigados depois de por muito tempo procurarem caça em vão, vieram, por acaso, dar ao antro de S. Brás,* ***onde encontraram uma grande multidão de feras dispostas à sua volta***. (...)"[226].

Assim, na pintura mural neste absidíolo só se representam feras ou animais exóticos (talvez um camelo, um leopardo, duas panteras, um unicórnio, talvez um leão).

Este programa devia incluir pintura na parte central da parede fundeira, sobre a fresta que, entretanto, foi desentaipada, retirando-se a pintura que aí se colocaria, muito provavelmente, uma figuração de S. Brás.

Nestas pinturas o tratamento das mãos acusa forte semelhança com o segundo programa de pintura mural na capela-mor de Santa Marinha de Vila Marim (1549) e com as do *S. Bartolomeu* no arco triunfal da igreja de Santiago de Folhadela que Joaquim Inácio Caetano atribuiu a mestre "Arnaus", o pintor que assinou e datou as pinturas de S. Paio de Midões (Barcelos) e que poderá ter realizado também outros programas de pintura mural noutros locais[227]. Note-se que este pintor que supomos ter realizado este programa dedicado a *S. Brás* em Santa Maria de Pombeiro terá também realizado a pintura na arcada da nave desta igreja que referiremos de seguida.

Pelo menos duas das barras decorativas usadas na pintura mural no portal entaipado na parede sul da nave de Santa Maria de Pombeiro foram também usadas na *capela-mor de Vila Marim II*. Uma das barras é igual à barra vertical que ocorre no rodapé da *capela-mor de Vila Marim II*, na capela-mor de S. Paio de Midões e na de S. Salvador de Fontarcada, por exemplo, e uma outra ocorria em vários silhares soltos que

[226] ROZE, J.-B. M. (trad.), 1967 – *Jacques de Voragine – La Légende Dorée*, vols. I, Paris, Garnier – Flammarion, p. 197 (a tradução e sublinhados são da nossa responsabilidade).
[227] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, pp. 50, 69.

se encontravam atrás do retábulo-mor de Vila Marim e que talvez tenham pertencido a frontais de altar posteriormente desmantelados, certamente acompanhando a campanha de pintura parietal datada de 1549. Uma vez que as pinturas de Midões estão assinadas por mestre "Arnaus" e datadas de 1535, Joaquim Inácio Caetano atribuiu as pinturas da *capela-mor de Vila Marim II* e estas pinturas na nave de Pombeiro à oficina deste mestre. Há também semelhança entre o tratamento da asa de anjo em Pombeiro e o das asas dos anjos em S. Paio de Midões, o que reforça esta hipótese.

*

Na capela-mor da igreja de **S. Mamede de Vila Verde** (Felgueiras) existiu um segundo programa de pintura mural, realizado sobre o anterior. Deste programa, Luís Afonso deu a conhecer fotografias do fundo Vitorino Ribeiro, a propósito da representação do orago, *S. Mamede*. Actualmente, pouco se conserva da pintura na parede fundeira (em que se incluía essa representação de *S. Mamede*); apenas subsistiu a pintura de carácter decorativo nas paredes laterais, numa zona que devia colocar-se atrás de retábulo que aqui terá existido antes desta igreja ter deixado de estar ao serviço do culto, tendo, a partir de então, entrado em ruína. Tudo neste programa indica uma intervenção da oficina de mestre Arnaus[228]. Portanto, a cronologia deste programa indica mais uma provável encomenda de D. António de Melo. Uma vez mais, preferindo-se a oficina de mestre Arnaus.

*

Em 1549, foram realizadas novas pinturas na capela-mor da igreja de Vila Marim (***capela-mor de Vila Marim II***), sobre as anteriores. Tratou-se de um vasto programa decorativo da capela-mor abrangendo não só a parede fundeira mas também as suas paredes laterais.

Esta pintura das paredes laterais da capela-mor tem carácter cenográfico e ilusionístico: do lado do Evangelho, conserva-se a representação de uma porta aberta de que sai uma personagem transportando galhetas – para a celabração da Eucaristia – encimada por decoração de fitas enroladas e, por cima, possivelmente, decoração de *rinceaux/grotescos*; do lado da Epístola, conserva-se parte de uma composição

[228] CAETANO, Joaquim Inácio, 2006 a – *Pinturas Murais nas Igrejas de S. Mamede de Vila Verde e de S. Pedro de Abragão*, "Actas do 2º Seminário – A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação, Porto, Outubro de 2005", Porto, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, vol. I, p. 267-285.
AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 845-847.

semelhante a esta mas com a porta fechada. O desenho dos arcos das portadas e das próprias portas de madeira, com seus lavores escultóricos e ferragens, assim como a decoração de fitas enroladas corresponde ao gosto manuelino. Esta sofisticada composição dava a ilusão da existência de uma sacristia e de uma outra sala anexa à capela-mor – que, na realidade não existiam – transfigurando verdadeiramente a arquitectura.

Na parede fundeira conserva-se uma pequena parte do rodapé, do lado do Evangelho; o registo médio desapareceu[229] mas conserva-se o registo cimeiro com decoração de *rinceaux*/grotescos com dois seres híbridos segurando o brasão do abade de Pombeiro D. António de Melo[230] e legenda com a datação da obra: "ERA de 1549". Como já referimos, D. António de Mello, filho do abade anterior, D. João de Mello, está referenciado documentalmente como abade de Pombeiro entre 1526 e 1556[231].

Neste novo rodapé - usando uma fina moldura vertical de padrão geométrico usada também em outras igrejas[232] -, continua a intenção cenográfica da decoração das paredes laterais, figurando-se um galgo sentado, de perfil e preso por trela à parede, em posição expectante. Neste programa, a figuração do registo médio da parede fundeira aparecia, assim, a ssociada a referência ao ritual da consagração eucarística.

---

[229] Joaquim Inácio Caetano, que foi responsável pelo restauro da pintura mural de Vila Marim, refere o conteúdo desse registo médio (uma repetição dos temas pintados anteriormente: *S. Bento*, *Santa Marinha* e *S. Bernardo*) e publica uma fotografia de um aspecto desse registo médio que relacionou com a actividade do mestre Arnaus que trabalhara e assinara as pinturas murais na igreja de S. Paio de Midões em 1535. Cf. CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, pp.50, 69.

[230] GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão de Armas*, "Genealogia e Heráldica", nº 78, Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Porto

[231] MEIRELES, Frei António da Assunção, 1942 (ed. de António Baião) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, pp. 40-41.

[232] Um exemplo, aliás mais tardio, de entre a produção de pintura portuguesa a óleo sobre madeira, é a *Pietá* da Sé de Lamego (Museu de Lamego, Inv. 20; data atribuída: segunda metade do séc. XVI).

[232] Joaquim Inácio Caetano, que foi responsável pelo restauro da pintura mural de Vila Marim, refere o conteúdo desse registo médio (uma repetição dos temas pintados anteriormente: S. Bento, Santa Marinha e S. Bernardo) e publica uma fotografia de um aspecto desse registo médio que relacionou com a actividade do mestre Arnaus que trabalhara e assinara as pinturas murais na igreja de S. Paio de Midões em 1535. Cf. CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, pp.50, 69.

[232] GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em Torno de um Brasão de Armas*, "Genealogia e Heráldica", nº 78, Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Porto

[232] MEIRELES, Frei António da Assunção, 1942 (ed. de António Baião) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, pp. 40-41.

[232] Esta moldura aparece também na capela-mor da igreja de S. Paio de Midões (Barcelos), pintura assinada e datada por mestre Arnaus em 1535, no arco desentaipado da nave, do lado da Epístola, da igreja de Santa Maria de Pombeiro, na capela-mor da igreja de Santiago de Folhadela (Vila Real) e na capela-mor da igreja de Fontarcada (Póvoa de Lanhoso).

*

Que dizer do gosto e, consequentemente, da actividade encomendadora de D. António de Melo? As pinturas mais precoces atribuíveis ao seu abaciado, as da capela do lado da Epístola em Santa Maria de Pombeiro, acompanhadas de letreiro que claramente identifica o seu mecenato, manifestam uma continuidade de gosto e, talvez, na escolha da oficina em relação às encomendas de seu pai, o abade anterior, D. João de Melo. Já o mesmo não aconteceu em encomendas mais tardias, quer em Pombeiro (arco na nave e absidíolo do lado do Evangelho), quer em Vila Marim (segunda camada de pintura mural na capela-mor), na capela-mor de S. Mamede de Vila Verde (segunda camada de pintura mural), preferindo-se – e supomos que é esse o caso de todas elas – uma mesma oficina, a de mestre Arnaus. Joaquim Inácio Caetano, dadas as semelhanças entre as pinturas de S. Paio de Midões, as da *capela-mor de Vila Marim II*, as do arco da nave de Pombeiro[233] e as da *capela-mor de S. Mamede de Vila Verde II*[234] atribuiu-as ao mestre Arnaus, muito provavelmente, um dos melhores, mais criativo e inventivo mestre em laboração nesta região e neste período. Como já se explicou, supomos que também as pinturas do absidíolo lateral do lado do Evangelho em Pombeiro se deverão a este mestre e sua oficina. Ou seja, D. António, com a maturidade, vai-se afastando do gosto mais contido que caracterizou as encomendas do pai – e a preferência pela *oficina de Bravães I* - para, repetidamente, preferir o labor de outra oficina com capacidade de transfigurar a simplicidade e até a exiguidade dos espaços arquitectónicos com invenções em *trompe l'oeil* (*capela-mor de Vila Marim II*), com representações de pormenores de evocação verosímil do contemporâneo (*capela-mor de Vila Marim II*), com capacidade de apresentar velhos temas com novidade, frescura e capacidade de síntese (programa dedicado a *S. Brás* no absidíolo do lado do Evangelho em Pombeiro).

*

Como já dissemos, Frei Leão de S. Tomás refere ainda uma outra pintura em Pombeiro, entretanto desaparecida - que se infere que seja mural - representando S. Gonçalo de Amarante na sala do capítulo deste mosteiro. Aliás existiria também outra pintura a propósito do mesmo tema na sala capitular de outra casa beneditina, a de Paço de Sousa.

---

[233] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, pp.50, 69.

[234] CAETANO, Joaquim Inácio, 2006 a – *Pinturas Murais nas Igrejas de S. Mamede de Vila Verde e de S. Pedro de Abragão*, "Actas do 2º Seminário – A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação, Porto, Outubro de 2005", Porto, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, vol. I, p. 267-285.

A alusão a estas pinturas faz-se, como já referimos, no contexto de uma narrativa de litígio entre o abade D. António de Melo e Frei Julião, dominicano, que teria pedido para consultar uma *Vida de S. Gonçalo* existente em Pombeiro, roubando-a. Foi pedida a intervenção da rainha D. Catarina para a resolução do conflito que, no entanto, e apesar da confissão da culpa, não foi resolvido a favor de D. António. Alguns comentários de Frei Leão de S. Tomás e algumas reflexões de Assunção Meireles, levantam a suspeita de que a autoridade dos abades de Pombeiro era não só cobiçada - o que não surpreende se pensarmos que era, então, talvez a mais rica instituição monástica da arquidiocese de Braga - mas, por vezes questionada.

No século XVI generaliza-se e multiplica-se por toda a Europa o gosto pelo uso dos brasões, mas talvez esta cobiça pelo abaciado de Pombeiro reforçasse ainda mais a necessidade de identificar a responsabilidade pela realização das obras de pintura mural fosse com a colocação do brasão do abade (como acontece na *capela-mor de Vila Marim I e II*, na de *S. Mamede de Vilaverde I* e na de S. Martinho de Penacova), ou com letreiro evocativo (como acontece nas pinturas do absidíolo do lado da Epístola em Santa Maria de Pombeiro).

2.3. CONVENTOS FRANCISCANOS

Permanecem pinturas murais em várias igrejas de conventos franciscanos do Norte[235], para além do que subsistia ainda na primeira metade do século XX noutras dependências dos seus conventos e do que existe noutras zonas do país, como é o caso das pinturas murais na igreja de S. Francisco de Leiria. Não é demais sublinhar este aspecto, uma vez que esta situação parece contrastar muito vivamente com a das casas de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho nas quais, no Norte, não se conhece, até agora, nenhuma pintura mural nem nos seus mosteiros nem nas igrejas paroquiais do

[235] O favor que a pintura mural parece ter tido entre os franciscanos é também evidente noutras casas portuguesas fora da região que ora estudamos como é manifesto e evidente em S. Francisco de Leiria cuja pintura mural foi estudada por GOMES, Saul, 1996/1997 – *Notícia sobre os frescos quatrocentistas de S. Francisco de Leiria*, "Lusitânia Sacra", 2ª série, vol. 8/9, Lisboa, p. 573-598. e por AFONSO, Luís, 1999a – *As Pinturas Murais da Igreja do Convento de S. Francisco de Leiria*, 2 vols., dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa; AFONSO, Luís, 2003 – *Convento de S. Francisco de Leiria. Estudo monográfico*, Lisboa, Livros Horizonte; AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo I, p. 395-406.

seu padroado. Dever-se-á esta situação nos mosteiros e igrejas paroquiais ligadas aos Cónegos de Santo Agostinho a preferência por pintura retabular, como se aconselhava nas *Constituições* de D. Luís Pires[236]?

Na verdade, no Norte, permaneceram pinturas murais nas igrejas de S. Francisco do Porto, de Guimarães e de Bragança.

Sabendo que desapareceram pinturas - e apesar disso -, não deixa de ser significativa a presença de pinturas murais nestas igrejas de conventos franciscanos do Norte. E, certamente, conhecemos apenas uma pequena parte do que foi produzido.

É pertinente lembrarmos a extensão – e a qualidade - dos programas de pintura mural em casas franciscanas por toda a Itália, incluindo, evidentemente, a Basílica de S. Francisco, em Assis, onde trabalharam Cimabue, Simone Martini, Pietro Lorenzetti e Giotto, no fim do século XIII e no século XIV. Também entre nós, os franciscanos parecem ter adoptado a realização de tais programas a fresco nas suas casas. É bem possível que o recurso à pintura mural nas casas franciscanas italianas tenha encorajado o favorecimento da pintura mural em igrejas e dependências conventuais franciscanas portuguesas, de que são exemplo os programas dilatados e complexos de S. Fancisco de Leiria e, na zona Norte que agora estudamos, os casos da capela-mor da igreja do convento franciscano de Guimarães e da capela-mor de S. Francisco de Bragança. Vários aspectos destes programas de pintura mural fazem, aliás, pensar na possibilidade de participação forânea (auréolas com incisões e punções, por vezes, relevadas, raríssimas na pintura mural portuguesa, *Sacra Conversazione* na igreja de S. Francisco do Porto).

Nem sempre sabemos a quem coube a responsabilidade destas encomendas, se aos conventos se a particulares, provavelmente a ambos, sendo possível que as pinturas associadas a altares laterais ou capelas laterais sejam de responsabilidade privada, o que parece pertinente observar no caso da pintura da *Nossa Senhora da Rosa* na parede lateral norte da nave de S. Francisco do Porto, pintura na qual é representado um casal de doadores, mas que talvez se aplique também à *Pietá* em capela lateral em S.

---

[236] "(...) *somos certificado que* ***poucos moesteiros há em este arcebispado das dictas duas ordens que tenham ymagens dos dictos preciosos sanctos*** *o que hé grande erro.*(...). ***E os dom priores de sancto Agostinho mandem pintar em outra grande tavoa a sua ymagem*** *com sobrepelizia e sobre a sobrepelizia huua capa de'egreja e sobre a capa o escapulairo preto e com mitra na cabeça e baagoo na mãao.*(...)" in GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p.81 (sublinhados da nossa responsabilidade). Por outro lado, recentemente, foram identificadas por Vítor Serrão duas tábuas atribuíveis ao *Mestre Delirante de Guimarães* na igreja do mosteiro de Santa Maria de Landim, o que testemunha a existência de encomendas de pintura sobre tábua nesta casa de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho.

Francisco de Bragança, talvez uma capela de intenção funerária, o que é sugerido não só pela localização mas também pelo tema escolhido.

2.3.1. S. FRANCISCO DO PORTO

Como se verá mais extensamente na ficha relativa a esta obra na parede norte da nave da **igreja de S. Francisco do Porto**, esta pintura mural foi muito intervencionada ao longo do tempo pelo que se torna muito difícil comentá-la sem uma peritagem pormenorizada por equipa de restauro competente. No entanto, numa dessas intervenções nela se figura um casal de doadores pelo que, pelo menos essa intervenção deverá ter sido de iniciativa particular.

Vários aspectos desta pintura fazem pensar na possibilidade de a pintura original poder ser obra de equipa forânea: a sua execução inteiramente a seco, o ter-se pretendido figurar uma *Sacra Conversazione* (opção temática rara na pintura mural conhecida no Norte), assim como a rara particularidade de as auréolas serem relevadas que só tem paralelo nas dos *santos* destacados da capela-mor de S. Francisco de Guimarães.

2.3.2. S. FRANCISCO DE GUIMARÃES

Na capela-mor da **igreja de S. Francisco de Guimarães** conserva-se pintura mural na zona atrás do magnífico retábulo de talha joanina contratado em 1743 e executado por Manuel da Costa Andrade, segundo planta de Miguel Francisco da Silva[237].

Nesta zona da capela-mor, a pintura mural que se localizava sobre parte de duas frestas foi destacada e dela apenas se conserva pequena parte de dois *santos* e de seus enquadramentos de carácter arquitectónico[238]. A restante pintura nessa zona fundeira da

[237] BRANDÃO, D. Domingos de Pinho, 1986 – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto, Porto, Diocese do Porto*, vol. III, p. 452-459. Note-se que se deveu ao mesmo entalhador a execução do retábulo de Nossa Senhora da Graça para a igreja de S. Francisco do Porto, o qual encobre parcialmente a pintura mural conhecida como *Nossa Senhora da Rosa*.

[238] Cf. SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI* in "Revista de Guimarães", vol. 111, p. 219-273. Esta autora que estudou os processos de intervenção coordenados pela DGEMN regista a menção a "*descolagem cuidadosa da pintura a fresco existente sobre*

capela-mor encontra-se *in situ* e nunca foi objecto de restauro, razão pela qual não sabemos sequer se corresponde toda a uma só campanha de execução.

O que resta dos *santos* destacados foi profundamente intervencionado e repintado pelos restauradores, pelo que não são possíveis grandes conclusões estilístico-cronológicas. As arcadas de enquadramento parecem de gosto gótico radiante mas os capitéis aparentam ser de secção poligonal, lembrando os do claustro de D. Afonso V no mosteiro de Santa Maria da Vitória da Batalha mas, mais ainda, obras mais tardias; ou seja, no estado de conservação desta pintura, estes elementos parecem ser um tanto contraditórios entre si, embora uma atribuição cronológica se devesse fazer em função dos elementos de gosto mais tardios.

In situ, ao nível do rodapé, do lado do Evangelho, é possível ver pintura de carácter decorativo, imitando um lambrim simulando o entrecruzar de madeiras de cores diferentes, e parte de cena figurativa em que intervêm várias personagens, uma ou duas com vestes brancas e que, aparentemente, seguram velas, e entre elas personagem com vestes vermelhas, todas voltadas para um altar, para além de, como fundo, se figurar pano de armar com motivo de padrão de cariz floral, sem paralelo exacto noutras pinturas que conheçamos no Norte. Parece tratar-se de cena alusiva a tema eucarístico, embora o estado actual de conservação destas pinturas não permita uma identificação mais precisa.

Tudo o mais que resta e é visível nesta zona da capela-mor tem carácter decorativo mas indica que aqui se realizou, certamente anos após a sua construção, magno programa que, dispensando, pelo menos em parte, a iluminação dos janelões, recobriu esta zona, rebocando-se e pintando-se colunas, capitéis e panos murários. Alguns dos motivos decorativos aqui usados manifestam gosto semelhante a alguns que também ocorrem na nave de S. Francisco de Leiria, ainda que não sendo exactamente iguais. Luís Afonso propõe para estas pinturas na nave da igreja franciscana de Leiria uma datação de c.1492 a c. 1510, não sendo improvável que a campanha a que correspondem estes motivos decorativos de Guimarães tenha data semelhante.

No século XVII, Frei Manoel da Esperança refere ainda, no convento vimaranense, duas pinturas associadas a poderes milagrosos:

---

uma parte de duas frestas da testeira da capela-mor, incluindo a sua fixação em placa especial e respectivo retoque da camada policromada" constante do Caderno de Encargos de Trabalhos de Restauro e Conservação de 13 de Março de 1967 existente Processo do Convento de S. Francisco de Guimarães no Arquivo da DGEMN/IPA.

"(...) *Dous paralyticos, hum dos quaes não daua sopro, que podesse apagar huma candea, ficarão sãos em beijando* ***a sua santa imagem*** [de S. Gualter], ***que estaua pintada no alpendre da igreja***. (...)"[239]

"(...) *Aconteceo este caso* [luta entre o demónio e o vigário no coro] *pelos anos de 1450. em cuja detestação se passou a assistência do coro para a capella mor, & ahi permaneceo muito tempo. No canto da sobredita varanda* [segunda], *por não pintarem tão horrendo espectáculo, que causaria pauor,* ***foi pintada a Virgem Senhora nossa com Christo Iesu nos braços a o pè da sua cruz, & N.P.S. Francisco, em cujas chagas santíssimas muitos enfermos da villa, que por seus merecimentos esperão conualescencia, mandão tocar a agua, que se lhes dà a beber***. (...)"[240].

Mas, para além, destas pinturas, existiu também um vasto conjunto de outras noutras dependências conventuais e que Alfredo Guimarães teve oportunidade de conhecer e estudar, conservando a sua memória no seu importante estudo de 1942 sobre pintura mural em Guimarães e zona envolvente[241]. De facto, no Refeitório, existia uma *Última Ceia*. Na Sala do Capítulo, constituía-se um programa dedicado a S. João Baptista incluindo um *Baptismo de Cristo*, uma composição com anjos segurando cortinas, talvez para ambientar imagem de vulto desse santo e, ainda, uma *Degolação de*

---

[239] ESPERANÇA, Fr. Manoel da, 1656 – *Historia Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*, Lisboa, Oficina Craesbeekiana, 1ª Parte, p. 158.

[240] Idem, p. 169. Valerá a pena, com certeza, a transcrição total deste passo: "(...) *Mas o leão infernal, que d'antes andaua muito raiuoso pela guerra, q*[ue] *lhe fazia do coro co*[m] *as armas da oração, & deuaçao o exercício sagrado deste nosso conuento de Guimarães, no seu vigairo, ou capitão quis tomar cruel vinga*[n]*ça. Foi o caso tão atròz, que só pelo nome do officio, sem declararem o próprio, o derão a conhecer os antigos, dizendo também q*[ue] *era home*[m] *justificado na vida, incançauel na frequência do coro, & muito zeloso do officio diuino. Bramindo pois o demónio, co mesmo atreuime*[n]*to, cõ que espancou algu*[m]*as vezes a N.P.S.Francisco, & queria afogar o padre S. António, lhe poz também suas mãos violentas, & sacrílegas. Bateo hu*[m]*a noite na porta de sua cella, & espertãdoo disse q*[ue] *fosse pera o coro, porque não auia nelle que*[m] *rezasse as matinas. Foi o vigairo correndo, & achou tudo escuro, sem diuisar nestas treuas mais q*[ue] *huns vultos confusos, & mal distintos, dos quaes cuidou q*[ue] *serião os religiosos postos co*[m] *deuação de joelhos como costumão estar em qua*[m]*to não se começão as horas. Ma*[n]*dou accender o candieiro, & pòr liuros na estante; & ninguém lhe respondeo. Tornou a dizer, que acodissem á sua obrigação, & todos ficarão tão quietos como d'antes. Quis finalmente pegar nu*[m] *d'aquelles, que estauão em o lugar dos irmãos, pera q*[ue] *trouxesse lume; mas neste po*[n]*to se leuantou contra elle a quadrilha do inferno, que toda junta o feria cruelmente. Gritou pelo nome de Iesu, & com elle na bocca foi fugindo até o canto da segu*[n]*da varanda, â qual chegou moído, & quebrantado de modo, q*[ue] *não se podia ter. Os religiosos, q*[ue] *ainda estauão no dormitorio, acodindo a os gritos, o leuantarão nos braços, & magoados do caso o la*[n]*carão em o leito. Porèm elle alegre de padecer em ódio da virtude âs mãos do maior tyranno, em poucos dias deu sua alma a Deos, laureada: nosso modo de falar com coroa de glorioso martyrio.*
Aconteceo este caso pelos annos de 1450. em cuja detestação se passou a assistência do coro pera a capella mor, & ahi permaneceo muito tempo. No canto da sobredita varanda, por não pintarem tão horrendo espectáculo, que causaria pauor (...)", etc.

[241] GUIMARÃES, Alfredo, 1942 – *A Degolação de S. João Baptista* in "Estudos do Museu Alberto Sampaio", vol. I, Porto, Museu de Alberto Sampaio

S. João Baptista que foi destacada e hoje se encontra no Museu de Alberto Sampaio. Na Casa do Tronco existia ainda "*friso decorativamente dilatado a todo o contorno superior das paredes*"[242].

De todas estas pinturas referidas por Frei Manoel da Esperança e por Alfredo de Guimarães, apenas subsistiu, como já dissemos, a *Degolação de S. João Baptista*, destacada e repintada. Em 1996, Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra de Carvalho relacionaram esta obra com a de um pintor activo em Guimarães entre 1510 e 1530, para o qual propuseram a designação de *Mestre Delirante de Guimarães*, com base em paralelos de detalhes de vestuário, no gosto por cenografias complexas e no uso de um determinado padrão de adamascado[243].

Não importa agora comentar extensivamente estas pinturas, o que se fará noutras ocasiões, quer no capítulo IV desta dissertação, quer na respectiva ficha analítica no Anexo I. O que nos parece mais relevante, por agora, é sublinhar alguns aspectos que nos parecem importantes quanto ao papel desempenhado por este convento enquanto encomendador de pintura mural.

Em primeiro lugar importará, talvez, sublinhar o quanto se recorreu à pintura mural nesta casa franciscana de Guimarães, certamente com encomendas sucessivas e a diferentes oficinas. Na verdade, o que subsistiu, e nas condições em que é actualmente possível avaliar, ou seja, o que existe *in situ* na capela-mor e os *santos* que dela foram destacados, por um lado, e a *Degolação de S. João Baptista*, por outro, não devem ser obras da mesma oficina.

As informações de Frei Manoel da Esperança são particularmente importantes na medida em que revelam a existência de pintura que, segundo a tradição conventual, fora encomendada ainda no século XV, revelando-nos como momentosos episódios da vida conventual podiam dar origem a encomendas – comemorativas - de pintura mural. Por outro lado, tais pinturas não tinham, forçosamente, carácter narrativo do evento, como aconteceu com a pintura que se mandou executar a propósito da luta do vigário com o diabo no coro que, no entanto, não se quis que a representasse mas antes se optou por figurar uma *Pietà* acompanhada por S. Francisco.

As referências de Frei Manoel da Esperança revelam ainda a existência de pintura mural em paredes exteriores da igreja (a imagem de S. Gualter no alpendre da

[242] Idem, p. 21.
[243] VANDEVIVERE, Ignace e CARVALHO, José Alberto Seabra, 1996 – *O Mestre Delirante de Guimarães*, "A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII", Lisboa, IPM, 16-39.

igreja, santo fundador desta casa e discípulo do próprio S. Francisco), como tão frequentemente subsistem fora das nossas fronteiras e de que tão raramente há sinais nas nossas igrejas.

Mas, mais importantes, são talvez as indicações que este cronista nos dá sobre usos destas imagens, usos que não deixariam marcas em pinturas realizadas a fresco, ou seja, indetectáveis pelos observadores vindouros, se essas pinturas tivessem sobrevivido: beijar a imagem de S. Gualter (de que, segundo a tradição conventual, teria resultado a cura de dois paralíticos), fazer tocar a água que se dava a beber aos enfermos nos estigmas pintados de S. Francisco. Que, entre nós, imagens de vulto fossem consideradas milagrosas foi amplamente testemunhado, por exemplo no caso de imagens marianas, por Frei Agostinho de Santa Maria[244]. Frei Manoel da Esperança documenta, nos casos referidos, que também imagens em pintura mural se consideravam investidas do mesmo poder milagroso e curativo.

2.3.3. S. FRANCISCO DE BRAGANÇA

Na capela-mor da **igreja de S. Francisco de Bragança** conserva-se parte de vasto programa de pintura mural. Perdeu-se pintura, só se conservando, parcialmente e com muitas lacunas, parte dos dois registos superiores. A avaliar pelo que se conserva, aqui se realizou, talvez nas primeiras décadas do século XVI, o mais extenso e complexo programa de pintura mural no Norte, o que revela o empenho deste convento na sua realização.

Já a *Pietá* em capela lateral poderá corresponder a programa de encomenda particular para capela de intenção funerária, o que estaria de acordo com a escolha temática.

Também neste mosteiro houve pinturas murais que não chegaram até aos nossos dias mas que Frei Manoel da Esperança documenta ao referir o seu pedido de que se descobrissem os restos mortais do companheiro de S. Francisco que havia fundado este convento. O programa iconográfico não tem paralelo na pintura mural que conhecemos, razão pela qual valerá a pena transcrevermos este trecho:

[244] Para a zona Norte, SANTA MARIA, Fr. Agostinho de, 1712 – *Santuário Mariano* (...), Lisboa, Officina de Antonio Pedrozo Galram., Tomo Quarto.

"(...) *Rompendo pois a face exterior da parede, appareceo hu*[m] *arco de pedra* (...) [e nele] *a pintura, que na parede de dentro se achou* (...). *Estaua o defunto pintado no nosso habito co as mãos leuantadas a o ceo, & logo assima delle dous anjos, que nos braços lhe recebião a alma. Assistião sinquo frades, & não serião mais naquelle tempo, fazendo o officio da enco*[m]*mendação, ou do enterro: hum delles com cruz alçada; outro reuestido em alua, & estola, com um liuro nas mãos, que continha estas palauras: Deus Sion recipe animam istam.* (...)"[245].

Note-se que mais uma vez se trata de programa de pintura mural realizado no exterior da igreja, em arcossólio de intenção funerária.

2.4. ORDEM DE CRISTO

O empenho na manutenção, decoração e provimento de alfaias em igrejas e comendas desta ordem está amplamente documentado nas *Visitações da Ordem de Cristo* que se conhecem e têm vindo a ser progressivamente publicadas desde que Vergílio Correia para elas chamou a atenção.

No Norte, apenas se conhece o programa da provável responsabilidade de um comendador da família Távora para a **capela-mor da igreja de S. Martinho do Peso**.

Quando, em 20 de Novembro de 1507, os visitadores da Ordem, D. João Pereira e Diogo do Rego, procederam à visita desta igreja encontraram como comendador "frey Duarte de Sousa" e por seu vigário "frey Annes de Moraaes freire da dicta hordem".

Os visitadores descrevem o estado da capela-mor em 1507:

"*Virom a oussia da dicta egreja que he alta e espaçosa que abaste, tem as paredes d'alvenaria de pedra e barro bem feitas cafelladas de cal da parte de dentro e forrado de olivel de rripa muito junta sobre as asnas e nella hum altar de pedra e barro cafellado com cal e nelle huu*[m]*a imagem de Sam Martinho <u>de vulto</u> pintada de novo* (...)"[246].

[245] ESPERANÇA, Fr. Manoel da, 1656 – *Historia Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*, 1ª Parte, Lisboa, Oficina Craesbeekiana, p. 53-54. O texto que se segue é interessantíssimo pois, convencidos que haviam encontrado o túmulo e os restos mortais do fundador do convento, logo essas *relíquias* se usaram para a cura de enfermos, apresentando-se um pequeno elenco de casos de curas milagrosas que documenta também os métodos usados.

[246] DIAS, Pedro, 1979 – *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 – Aspectos Artísticos*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, p. 41.

Os visitadores determinam então que, entre outras obras, o comendador

"*faraa pintar a parede do dito altar* [da oussia] *de boõas pinturas e tintas de obra romana ou de imagens qual mais lhe aprouver* (...)"[247].

As pinturas murais existentes nesta capela-mor são, portanto, posteriores a esta visitação de 1507, não sabemos quantos anos posteriores.

O que é actualmente visível estende-se pela parede lateral do lado do Evangelho e pela parede fundeira, atrás do retábulo-mor, embora se perceba que existe pintura na parede do lado da Epístola. São de notar várias opções programáticas. Na parede lateral do lado do Evangelho representou-se uma *Missa de S. Gregório*. Na parede fundeira, ao centro um *S. Martinho*, o orago, ladeado por *S. Miguel* e *S. João Baptista*; esta pintura figurativa encontra-se enquadrada por dois painéis, um com decoração de *grotescos* e com brasão de Távoras, certamente o do comendador, e outro com flores-de-lis enquadrando o brasão da Ordem de Cristo. O tratamento da *Missa de S. Gregório*, tanto quanto é possível avaliar, não parece da mesma mão, como Dalila Rodrigues já notou[248].

A simples consideração do programa da parede fundeira, indica programa rico quer do ponto de vista figurativo, quer decorativo, sendo manifesta a vontade de mostrar a filiação da igreja na Ordem de Cristo e a identidade do encomendador. O facto de o comendador em 1507 ser Duarte de Sousa mas as pinturas incluírem um brasão de Távora, tornaria necessário conhecermos a sequência dos comendadores para podermos, talvez, esclarecer a sua cronologia. Não nos foi possível fazê-lo. No entanto, a 14 de Março de 1515, aparece documentado como comendador de Mogadouro Frei Álvaro Pires de Távora[249], a cuja comenda devia estar anexa a igreja de S. Martinho do Peso, tal como acontecia em 1507[250]. É possível que tenha sido este o encomendador deste programa de pintura mural, uma vez que o que se realizou corresponde ao que se determinava nos capítulos de *visita* de 1507 já referidos. Não sabemos quando assumiu o cargo nem até quando, o que não permite esclarecer a cronologia destas pinturas com

[247] Idem., p. 43.
[248] RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI* in "A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII", Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 43, 47, 54
[249] SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, "Militarium Ordinum Analecta", Porto, Fundação Eng. António de Almeida, nº 6, p. 322 e 479 citando I.A.N./T.T., Ordem de Cristo/Convento de Tomar, Livro 307, fl. 87.
[250] DIAS, Pedro, 1979 – *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 – Aspectos Artísticos*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, p. 25-45.

maior precisão. Muito mais tarde, em 1565, altura em que o bispo de Miranda do Douro D. António Pinheiro, acompanhado pelo mestre-escola Afonso Luís e pelo licenciado Gil Fernandez, abade do lugar de Duas Igrejas, realizaram a *Avaliação das rendas e benefícios do Bispado e Cabido de Miranda*[251], ainda era comendador de S. Martinho do Peso um membro da família Távora, "*o sor. luís alv*[a]*r*[e]*z de tauora*", que detinha também as igrejas de Sampaio, Penas Róias, Sanjoane, Castanheira, Variz, Macedo do Peso e Vidoedo[252].

2.5.ORDEM DO HOSPITAL

Na região em análise subsistem várias pinturas murais em capelas-mor de igrejas do padroado desta ordem: **Santa Maria de Travanca**, **Santa Leocádia de Cércio**, **Nossa Senhora do Monte de Duas Igrejas**, **Atenor** e **S. Bartolomeu de Teixeira**. Segundo o *Livro de Registo dos titolos* do tempo do arcebispo D. Jorge da Costa (1489), eram igrejas anexas à igreja de Travanca as de Atenor, S. Nicolau de Saldanha e S. Bartolomeu da Teixeira.

Apesar da proximidade destas igrejas entre si e do facto de pertencerem à mesma ordem, a pintura visível – e, por vezes, é muito pouca - não parece ter sido executada por uma mesma oficina, ou seja, não parece ter-se desencadeado a partir dos abades e reitores destas igrejas do padroado da Ordem do Hospital um conjunto de encomendas sistemáticas, favorecendo as mesmas oficinas, tal como vimos ocorrer em outros casos e, particularmente, a partir do mosteiro de Pombeiro.

No entanto, convém notar que, por vezes, a pintura que subsiste nas capelas-mor destas igrejas é de grande qualidade, como é manifesto no que é visível da belíssima *Crucifixão* na parede lateral do lado do Evangelho na capela-mor da igreja de Santa Maria do Monte de Duas Igrejas, pintura em que se evidenciam excepcionais qualidades de desenho e expressividade, com belíssimos escorços. Supomos que sejam de grande qualidade também as pinturas na capela-mor de S. Bartolomeu de Teixeira, igreja que, aliás, no século XVI, foi enriquecida com alfaias litúrgicas de que são testemunho o turíbolo e a naveta manuelinas que aí encontrámos.

[251] ADBragança, MIT/c 13/cx 6/ Lv 58.
[252] Idem, fols. 146 vº-153 vº. Mais um caso revelador do interesse da nobreza por este tipo de benefícios.

Uma vez que é possível que outras pinturas venham a aparecer noutras igrejas do padroado desta Ordem, aqui deixamos menção das que estavam ligadas à comenda de Algoso. Segundo Paula Pinto Costa "(...) *Miranda Costa, relativamente à comenda de Algoso, afirma que em 1590 o respectivo comendador "...tinha desde longa data e in solidum, o padroado das igrejas seguintes": Algoso (Vale de Algoso, Valcerto, Mira, Uva, Avinho, Matela Junqueira e S. Cristóvão), Travanca (Saldanha, Figueira, Granja de Gregos, Teixeira, Atenor e Gregos), Sendim (Urros e Picote), Vilar Seco (em 1757 tinha Vila Chã da Ribeira, que agora pertence à freguesia de Uva), S. Pedro de Silva (Fonte Ladrão, Granjinha, Quinta de Santo Adrião e Quinta dos Picadeiros) e Cercio (Duas Igrejas), com as anexas (que foram indicadas entre parênteses). Todas elas eram abadia, à excepção de Algoso que constituía reitoria* (...)"[253].

Esta historiadora providencia informação sobre a série conhecida, para os séculos XV e XVI de comendadores de Algoso[254] :

Nome	1ª referência	Última referência
Gonçalo Correia	1470.04.27	-
Rodrigo Vieira	1487.05.03	-
Fernando Correia	1496.08.26	-
Álvaro Pinto	Séc. XVI	-
António Vaz da Cunha	Séc. XVI	-
Gonçalo Pimenta	1517.11.10	-
João Borralho	1522.11.10	-
Pedro de Mesquita	1574.11.19	-

2.6. IGREJA COLEGIADA DE NOSSA SENHORA DA OLIVEIRA

Para além dos casos de pintura mural que ainda subsistiam nos inícios do século XX em dependências anexas a esta igreja de que Alfredo Guimarães deu notícia,

[253] COSTA, Paula Maria de Carvalho Pinto, 1998 – *A Ordem Militar do Hospital em Portugal: Dos Finais da Idade Média à Modernidade*, Dissertação de Doutoramento no ramo dos conhecimentos em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado, vol. I, p. 261.
[254] Idem, p. 206-207.

conhecemos, pelas *Visitações* a igrejas do padroado desta colegiada numerosas menções responsabilizando os seus priores e cabido no sentido de que mandassem realizar programas de pintura mural em capelas-mor de igrejas do seu padroado e em capelas anexas a essas igrejas. Nem sempre a colegiada acatava em bom tempo as determinações dos visitadores, tendo estes que repetir as mesmas determinações em anos sucessivos como está documentado nos casos de Santo André de Codeçoso e S. Paio de Aboim, S. Cosmade, Santa Maria de Silvares e S. Martinho de Conde. Por vezes foi mesmo necessário tomar medidas de força como aconteceu relativamente às capelas-mor de capelas anexas à igreja de Santo André de Telões; assim, em 1555 determina-se:

> "*Vysytacom de santo andre de tolões heste ano presente de mill e qujnhentos e L e cynquo anos*": "(...) ***e mamdo ahocura que notefique ha seus freygueses que nom hacudom haho cabido*** [de Nossa Senhora da Oliveira] ***nem ha seus rendeyros nem ha outra nenhuma pesoa com nenhuns dyzymos nem premjcyas hate nom serem certos como he pagua a pena em que encorerom*** *o que comprirom so pena descomjnhom e de todos ho pagarem de suas casas e pasado ho dito termo e nom compryndo com as obras hacyma dytas* ***hey por posto socresto hate comprirem e hate ha prymeyra vysytacom mamdarom pyntar has hymmagems dos horaguos em cada huma delas*** [capelas anexas à igreja de Santo André de Telões](...)"[255].

As *Visitações* documentam pinturas já realizadas ou que se deveriam encomendar em Palheiros (Murça), Santo André de Telões (Amarante) e suas anexas Santro André de Codeçoso e S. Paio de Aboim, S. Cosmade, Santa Maria de Silvares, S. Martinho de Conde, S. Paio de Guimarães, S. Torcato e S. Romão de Sisto. Os capítulos de visita referentes a todos estes programas cuja responsabilidade deveria caber ao prior ou ao cabido de Nossa Senhora de Oliveira, assim como menções a outros que deveriam ser assumidos pelos paroquianos encontrar-se-ão transcritos no Anexo I desta dissertação, no capítulo *Pintura Mural Referenciada*.

De todo o vasto conjunto de pinturas documentadas apenas se conhecem as pinturas recentemente restauradas (Outubro de 2006) na **capela-mor da igreja de Santo André de Telões**. Este programa de pintura mural é referido num dos capítulos

[255] BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 125.

de visita de 1547, mandando-se, então "(...) *que acafellem e a pimzelem muito bem* ***a capella*** [mor] ***das pinturas pera diante*** *daquui ate pascoa sob pena de ij c* [200] *reaes* (...)", o que, evidentemente, implica que as pinturas já haviam sido realizadas.

O programa de pintura mural na capela-mor de Telões foi realizada pela oficina que criou o primeiro programa de pintura parietal em Bravães (*Bravães I*) e, à semelhança do que esta equipa havia feito noutros locais, e a avaliar pelo que resta, aqui se figurou o orago enquadrado por barras de enrolamentos e painéis de quadrifólios e, diferentemente do que havia feito noutros locais, no topo da figuração de Santo André, colocaram-se anjos segurando contas[256].

2.7. ABADES E REITORES DE IGREJAS PAROQUIAIS: ALGUNS EXEMPLOS

2.7.1. *JUAN CAMELO*

As pinturas na capela-mor da igreja de **S. Tiago de Valadares** (Baião) incluem legenda identificadora do encomendador.

Em 1922, Vergílio Correia lia assim esta legenda: "*Esta obra mandou fazer Juan Camelo de (Boro?)/ sende abade desta ygreja: era de mil e cccctos. e ...*"[257] Actualmente, o que se pode ler, dada a localização do actual quadro eléctrico, é, apenas, "(...) [man]*dou fazer juan camel* (...) *era de mil e cccct'* (...)". Como a legenda está irremediavelmente truncada, apenas podemos ficar a saber que estas pinturas são do século XV. Vergílio Correia interrogou-se sobre se este abade de S. Tiago de Valadares poderia ter sido o mesmo João Camelo que veio a ser bispo de Silves e, depois, de Lamego, o encomendador a Vasco Fernandes do magnífico retábulo para a sé de Lamego[258]. Colocamo-nos a mesma interrogação que procuramos esclarecer procurando encontrar referências documentais a este abade em *Livros de Confirmações* e/ou de *Registo de Títulos* da diocese do Porto. Mas tais livros não existem no Arquivo Distrital

[256] CAETANO, Joaquim Inácio, 2007 – *As Pinturas Murais da Igreja de Santo André de Telões,Amarante. Novas Achegas para a Compreensão da Actividade Oficinal nos Séculos XV e XVI*, "Património - Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (no prelo).

[257] CORREIA, Vergílio, 1924 (2ª ed.) – *Monumentos e Esculturas (séculos III-XVI)*, Lisboa, Livraria Ferin, Editora, p. 103-106.

[258] "*Seria curioso que êste Juan Camelo fosse o mais tarde bispo de Silves e da visinha cidade de Lamego!*" in CORREIA, Vergílio, 1924 (2ª ed.) – *Monumentos e Esculturas (séculos III-XVI)*, Lisboa, Livraria Ferin, Editora, p. 106.

do Porto, nem se conhece a sua existência, segundo apurámos, no Arquivo Episcopal do Porto. De facto, se fosse possível termos a certeza de que este abade era o mesmo João Camelo que veio a ser bispo de Silves e de Lamego, isso seria muito interessante, pelo menos por duas ordens de razões: para esclarecer a cronologia da obra e para esclarecer os percursos de gosto artístico deste encomendador. A questão fica, assim, por ora, por resolver. Sabendo que o bispo João Camelo tinha ligações familiares na diocese do Porto (do que lhe adveio vir a ser conhecido como João Camelo Madureira)[259], não é nada impossível que se trate do futuro bispo de Silves. Se tiver sido esse o caso, estas pinturas deverão ser anteriores a 1486, altura em que já estava confirmado como bispo do Algarve, sendo costume, nestes casos, renunciar aos benefícios anteriores, o que, no entanto, nem sempre acontecia.

Este programa de pintura mural na capela-mor de Valadares é extenso, subsistindo nas paredes laterais e fundeira, atrás do retábulo-mor, não se sabendo se, originalmente, se prolongava por toda a capela. Trata-se de um programa tematicamente variado, certamente satisfazendo a vontade do encomendador.

O que se conserva e é actualmente visível deste programa de pintura mural revela-nos um programa complexo e de cuidado com o pormenor. Quando a pintura no topo das paredes é visível (parede lateral do lado do Evangelho e parede fundeira) vêem-se barras verticais em vermelho e branco, alternadamente, tendo-se aplicado, pelo menos nas vermelhas, pequeno motivo de sugestão floral. Sucede-se, abaixo, uma larga barra horizontal com meios corpos de anjos. Mais abaixo, na parede lateral do lado do Evangelho, apresenta-se talvez um *Inferno*, sendo visíveis vários diabos mas não se percebendo com absoluta certeza, no estado em que actualmente se encontram as pinturas, qual o sentido geral da cena representada. Na parede fundeira, representa-se, do lado do Evangelho, *Santa Catarina de Alexandria* separada do tema central por coluna. Na parte central da parede fundeira, figura-se, talvez, uma *Pietá* e um *Santo*

[259] "*Dizem era hirmão de Isabel Als. mer. de Fernão de Novaes E de D. Cn^a. de Madureira mer. de Ruy Pr^a. sr. de Fermedo E de Cn^a. Als. Mer. de Luis Als. de Madureira todos f^os. de D. João Als. de Madureira Prior de Grijó e Roriz: E este D. J^o Camello antes de Bpo. entendo se chamava tambe*[m] *D. J^o Als. e D. J^o de Madureira E foi Administrador do Priorado de Grijó se hé q*[ue] *não foi outro seu hirmão do mesmo nome*. (...) *Hu*[m]*a memoria diz ser* [Gonçalo Camello] f^o *de D. J^o Camello Bispo do Algarve E Lamego E assi o dizia a D. Franco. de Mens: E q*[ue] *o d^o Bispo lhe deixara em morgado os dízimos da Igreija de Villar do Paraiso impetrando bullas apostólicas p^a esse effeito: sendo Prior de Egrijó aonde pertencia a d^o Igre^a pore*[m]*/ sua mer. Margarida Als. Era tambe*[m] *filha de D. J^o Als. Madureira devia o Bpo ser f^po de outre*[m] *porq*[ue] *a ser f^o do mesmo ficava este Gco. Camello sendo casado cõ hu*[m]*a Tia. Outra f^a do d^o D. J^o Als. casou co*[m] *Luís Als. Rangel* (...)" in MORAIS, Cristóvão Alão de, 1946 - *Pedatura Lusitana (Nobiliário de Famílias de Portugal)*, Porto, Livraria Fernando Machado, Tomo IV, vol. I, p. 297 e 298.

com bordão, talvez *S. Tiago*, o orago desta igreja; do lado da Epístola representou-se *Santa Bárbara*. Na parede lateral do lado da Epístola, representa-se santo empunhando espada, talvez *S. Paulo*.

Este programa é, a vários títulos, excepcional. Inclui uma representação do *Inferno*, que, com estas características, é única. Tratava-se certamente de o fazer contrastar com os anjos e personagens sacras do restante programa, ou seja, de contrastar Céu e Inferno. Outra peculiaridade deste programa é o facto de o orago não se representar ao centro da parede fundeira, exigência que, provavelmente, só se explicitou nas *Constituições Sinodais* de D. Diogo de Sousa para o Porto (1497), posteriores à realização destas pinturas murais.

Trata-se, assim, de programa extenso, certamente muito pensado do ponto de vista temático, o que deixa suspeitar que o abade João Camelo foi um encomendador empenhado e exigente. Certamente, este abade não quis poupar custos na sua realização, o que é evidenciado pela extensão, variedade de temas, vontade e cuidado decorativos evidentes nestas pinturas murais.

2.7.2. LUÍS DE MADUREIRA E SEU FILHO

O programa de pintura mural de encomenda atribuível a Luís de Madureira e/ou seu filho Luís Eanes-o-Moço, encontra-se num arcossólio destinado a albergar a arca tumular de Luís de Madureira, vigário geral para Trás-os-Montes do arcebispo de Braga D. Fernando da Guerra. Luís Eanes está documentado entre as datas limite de 8 de Setembro de 1426 e 14 de Abril de 1450. Seu filho, Luís Eanes-o-Moço, foi D. Abade de Castro de Avelãs e também desempenhou o cargo de vigário-geral de D. Fernando da Guerra para Trás-os-Montes[260].

A parte frontal do arco propriamente dito é usada como suporte para a legenda ("*Aquy jaz luys eanes da Madureira uigairo jeeral do s*[e]*n*[h]*or dom f*[e]*rnandu arceb*[is]*po de braga*."). O intradorso está decorado com motivos ao modo de *cosmatescos* e o espaço definido na parede pela arcada é ocupado por programa com *S. Miguel pesando as almas e vencendo o dragão com dois doadores*. Como nesta pintura se representam dois doadores, um mais velho e barbado e outro mais jovem e imberbe, é

[260] MARQUES,José, 1988 - , p. 82, 173, 175, 191, 345, 688-695, 882, 839, 957, 998, 1165.

possível que se trate de Luís Eanes e de seu filho, Luís Eanes-o-Moço. Se assim é, e se o doador jovem é, de facto, Luís Eanes-o-Moço - que não aparece representado com vestes abaciais - é possível que a pintura tenha sido encomendada por Luís Eanes ainda antes da sua morte. Claro que a encomenda poderia ter sido, também, de Luís Eanes-o-Moço, o que explicaria o teor da legenda: "*Aquy jaz* (...)", o que poderá indicar que, pelo menos, a legenda é posterior à morte de Luís Eanes. Lúcia Cardoso Rosas avançou a hipótese de os doadores poderem ser o próprio arcebispo e Luís Eanes, podendo esta encomenda dever-se a D. Fernando da Guerra[261]. Seja como for, a pintura não deverá ser, quando muito, muito posterior à morte de Luís Eanes, ou seja, deve ter sido executada, o mais tardar, pelos anos 50 de quatrocentos.

Estas pinturas, sobretudo a pintura figurativa, foram objecto de repintes por vezes muito extensos pelo que seria de todo conveniente que se procedesse a um restauro competente até porque, retirando-se o actual fundo azul de repinte que rodeia o *S. Miguel pesando as almas com dois doadores e derrotando o dragão*, seria possível compreender o programa na sua inteireza, o que, actualmente, não se pode fazer.

De qualquer forma, o tema foi certamente escolhido para se adequar à sua função de acompanhamento de monumento funerário.

Trata-se de pintura de grande qualidade como se evidencia quer nos motivos decorativos quer na pintura de carácter figurativo. Tanto quanto é possível avaliar no estado em que actualmente se encontram estas pinturas, a composição é inventivamente concebida de forma a condensar os vários aspectos referidos: a pesagem das almas por S. Miguel, S. Miguel vencendo o dragão que tenta fazer pender os pratos da balança e a presença dos doadores orantes. Como seria de esperar em obra desta época, varia-se a escala das personagens representadas, sendo os doadores tratados com dimensões muito inferiores às de S. Miguel, evidenciando uma hierarquia de importâncias relativas. Actualmente, não se conhece outra pintura atribuível a esta oficina e, dada a localização de Azinhoso, perguntamo-nos se o(s) encomendadore(s) não terão recorrido a oficina forânea.

[261] ROSAS, Lúcia Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI* in "Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal", Porto, p. 33-34.

2.7.1. D. FERNANDO DE MENESES COUTINHO

A obra atribuível à encomenda de D. Fernando de Meneses Coutinho é o vasto programa de pintura mural da **capela-mor da igreja de Santa Leocádia de Montenegro** que se encontra acompanhado por legenda apenas parcialmente conservada, uma vez que o arco triunfal foi refeito em época posterior, perdendo-se reboco e pintura. Na verdade o arco triunfal foi alteado e alargado (no seu tardoz, do lado do Evangelho, ficou parcialmente cortado o brasão que se sobrepunha à legenda); o nível da imposta anterior parece-nos ter estado colocado, do lado da nave, no topo do *Martírio de S. Sebastião* e do *S. Bartolomeu*, embora no tardoz deste arco haja um fragmento de imposta a um nível ainda um pouco mais baixo. O que se conserva desta legenda encontra-se do lado da Epístola - "*Esta obra ma* (...)/*dom fernãdo* (...)/*de Santa mar*(...)/ locaia *e adaa*[m](...)/ (?) *samta* (...)" - e do lado do Evangelho - "(...)*aze*(...) *e egregio* (?) / (...)(?)*o do comcelh*[o] *dellrey e abade* /(...)[m]*aria de moreiras e Samta lo*/(...)*m de coinbra e preto notairo*/ (...)*see apostolllica*/ (...) *es dom*".

A leitura desta legenda levou Vítor Serrão a identificar o encomendador como D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos[262], filho do primeiro conde de Penela, que se tornaria, a partir de 1513/14, bispo de Lamego. Vítor Serrão propunha, assim, que as datas extremas para a realização deste programa fossem 1511, data em que D. Fernando passou a fazer parte do conselho do rei[263], cargo que é referido na legenda, e 1513, data em que foi nomeado como bispo de Lamego.

No tardoz do arco triunfal, acompanhando esta legenda, ocorrem dois brasões que, no entanto não aparecem no *Livro do Armeiro-Mor*. Na verdade, e seguindo a mesma fonte, estes brasões em Santa Leocádia não correspondem às armas usadas pelo conde de Penela, assim como também não correspondem às armas associadas aos nomes usados por D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos. O que, mais uma vez, coloca interessantes questões relativas aos costumes heráldicos portugueses na primeira metade do século XVI.

Procedemos a investigação documental no sentido de tentar esclarecer a hipótese de identificação deste encomendador proposta por Vítor Serrão. Infelizmente, e embora

[262] SERRÃO, Vítor, 2000a - *A Pintura Mural em Portugal - Um Património Artístico que Ressurge*, "História", Ano XXII (III Série), Nº 27 - Julho/Agosto, p. 28.
[263] SERRÃO, Vítor, 2001b – *O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego* in "Propaganda e Poder – Congresso Peninsular de História da Arte – 5 a 8 de Maio de 1999", Lisboa, Ed. Colibri, p. 263.

estejamos totalmente convencidos da justeza da proposta de Vítor Serrão, os resultados dessa investigação não são absolutamente conclusivos, uma vez que não conseguimos encontrar a confirmação de D. Fernando nem em Santa Leocádia de Montenegro, nem em Santa Maria de Moreiras, também referida na legenda. No entanto encontramos várias referências a D. Fernando, assim como evidência documental de ter assumido vários benefícios na arquidiocese de Braga:

"(...) *Aos xbij do mês de d*[e]*z*[embr]*º de myll e btos* [quinhentos] *e d*[e]*z annos em a cidade de braga e câmara do arc*[e]*b*[is]*po sendo vagua a parochiall igreia de sam p*[edr]*º de sillua e villar seqº sua anexa do dito arceb*[is]*p*[a]*do per morte naturall de p*[er]*º fernand*[e]*z vltimo abbade q*[ue] *dela foy o dito s*[enho]*r arc*[e]*b*[is]*po apres*[en]*tacao de frey gº* (…) *comendador dalguoso da hordem de Sam Johã e abade comen*[da]*dor* (…) *ao R*[everen]*do* ***dom fernãdo de vºconcelos sobrinho delRej noso s***[enho]***r e seu adyã da capella*** (…)"[264].

"(...) *Aos xxbj do mês de Junho do ano de myll e quinhentos e xj annos na cidade de braga sendo vaga a parrochiale igreja de* ***sam p*****[edr]*****º da silua*** *cõ sua s p*[er]*petu anexa* ***villar seco*** *deste arceb*[is]*pado p*[er] *morte naturale de pº fernand*[e]*z ultimo abade e rector q*[ue] *dela foy o s*[e]*n*[h]*or arceb*[is]*po a confirmou ao* ***R*****[everen]*****do. S*****[e]*****n*****[h]*****or dom ff*****[ernand]*****º sobrinho delRey nosso s*****[e]*****n*****[h]*****or e seu dayã da capella** *e o jnvistiu dela p*[er] *imposiçã de capote q*[ue] *sobre a cabeça de pº ffernandez seu c*[r]*iado e pporpos o quall jurou nas mãos do d*[i]*to s*[e]*n*[h]*or arceb*[is]*po em nome do d*[i]*to s*[e]*n*[h]*or dom Fernando os juram*[e]*ntos custumados* (…)"[265].

"(...) *Aos xiiij dias do mês de Junho do ano de nosso s*[enho]*r j*[e]*shu xº de myll e q*[ui]*nhentos e xiij anos em braga o s*[e]*n*[ho]*r arceb*[is]*po comffirmou e*[m] *capellão da* ***igreja de sam Mamede darseriz de t*****[er]*****ra de chaues*** *deste arceb*[is]*pado a gill Eanes clerigo de misa* (…) *de comsemtimto de* ***dom ffernãdo dayam da capella delRej nosso s*****[enho]*****r abade da dita igreja*** *e o Jnvestio della p*[er] *imposiçã de capote q*[ue] *lhe pos sobre sua cabeça e a sua apsentaçã e desta sua igreja de braga e lhe asynou*

[264] ADB, RG, Lº 332, fol. 66 (sublinhados da nossa responsabilidade, assim como nas citações seguintes). O *Censual* que chegou até nós é uma cópia de c. 1520 de um original anterior que deveria datar de c. 1505-1512.
[265] ADB, RG, Lº 332: fol. 74.

destipemdio pellas remdas da dita igreja e cada hu ano Lxxx alq[ueire]*s de cemteo e out*[r]*ºs Lxxx almud*[e]*s de v*[inh]*º e mais o pee d altar e hade ffazer residência peSoale* (…) *e dizer miSa cada domy*[n]*go e festas do ano e a do orago e prometeo e jurou as cousas* (…) *costumadas* (…)"[266].

Também no *Censual* de D. Diogo esta igreja é mencionada como sendo anexa à igreja de S. Nicolau de Carrazedo (de Montenegro), igreja esta que, segundo a mesma fonte, tinha como abade *Dom fernando de Vasconçellos*[267].

"(...) *Aos xxix dias do mês de s*[e]*t*[emb]*rº do ano de noso s*[enh]*or j*[e]*hsu xº de mjll e btos* [500] *xiij anos na cidade de braga nos paços arceb*[is]*pais na câmara do R*[everendissi]*mo s*[enh]*or arceb*[is]*po dº de gujmaraaes cónego nesta se de braaga pr*[ocurad]*or do m*[ui]*to* ***R*[everen]*do s*[enh]*or o s*[enh]*or dom Fernando elleito comfirmado no b*[is]*pado de Viseu*** **[sic]** ***e abade q*[ue]** ***foy da parrochiall igreja de sancto amdre de meixedo*** *cõ suas anexas* ***sam v*[icen]*te doleiros e caçoes e abeleda da t*[er]*ra de bragamca*** *segundo fez p*[er] *pp*[ubli]*co est*[orment]*º de pp*[rocura]*cam feito em lixboa aos viijº de s*[e]*t*[embr]*º de btos* [500] *xiij* (…) *renunciou simplizmte nas mãos do s*[enh]*or arceb*[is]*po a dita igreja de meixedo cõ suas anexas e*[m] *nome do dito s*[enh]*or dom fernãdo e o s*[enh]*or arceb*[is]*po admityo a dita Renunciacao e p*[ro]*nunciando pª*[r] *vaga a dita igreja e enexas a cõfirmou no L*[icencia]*do dgº gllz conego de Lamego em p*[esso]*ª do doutor j*[oa]*ºm de cojmbra seu pp*[rovis]*or p*[er]*a isso p*[er] *i*[m]*posicã de capote q*[ue] *pos na cabeça do dito seu p*[ro]*v*[is]*or o quall na alma do dito abade fez os juramentos acustumados e que faca Residência nella peSoall e isto daap*[re]*semtaçã I*[n] *solidu do s*[enho]*r duq*[ue] *de bragamca Xdadeiro* [Verdadeiro] *padroeiro da dita igreja de meixedo* (…)"[268].

Ou seja, documentam-se, de facto, apresentações e confirmações de D. Fernando em igrejas do arcebispado de Braga para os anos 1510 e 1511 (ambas relativas, respectivamente, à apresentação e confirmação de D. Fernando nas igrejas de S. Pedro da Silva e de Vilar Seco, sua anexa, da apresentação do comendador de Algoso da Ordem de S. João do Hospital), assim como uma confirmação de 1513 do clérigo de

[266] ADB, RG, Lº 332, fol. 110.
[267] ADB, RG, Lº330, fol. 106vº.
[268] ADB, RG, Lº332, fol. 113.

missa Gil Eanes na igreja de S. Mamede de Anseriz, da terra de Chaves, anexa da comenda de S. Nicolau de Carrazedo de Montenegro, do consentimento de D. Fernando que, então, era seu abade (como também consta do *Censual de D. Diogo de Sousa*[269], e o que se confirma, em 1537, nos *Títulos* de Gil Eanes constantes do *Livro de Mostras do Tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique*[270]). Encontramos ainda a renúncia de D. Fernando às igrejas de Santo André de Meixedo e suas anexas (S. Vicente de Oleiros, Cacoias e Aveleda, da terra de Bragança) por ter sido "*eleito comfirmado no bispado de Viseu* [sic]"[271]. Por outro lado, como já referimos, o *Censual de D. Diogo de Sousa* menciona ainda "*dom fernando de Vasconcellos*" como abade da igreja de S. Nicolau de Carrazedo, igreja esta da colação do arcebispo[272]. Não aparece, portanto, no *Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa* nenhuma confirmação nem renúncia de Dom Fernando nem em Santa Leocádia nem em Santa Maria de Moreiras. Porquê? A quem cabia o padroado destas duas igrejas?

O *Censual de D. Diogo de Sousa* faz duas referências a Santa Leocádia que é, primeiro, incluída na rubrica "*terra de chaues annexas In perpetuum*" (quer isto dizer, igrejas anexas às da colação do arcebispo), menção esta que aparece riscada[273], aparecendo novamente mencionada na rubrica "*terra de chaues da presentação*" (de padroeiros que não o arcebispo), não se mencionando quem é o padroeiro – nem o abade -, ao contrário do que acontece com quase todas as outras igrejas incluídas nesta rúbrica que ou eram do duque de Bragança (priorado de Chaves, S. Pedro de Lira) ou do rei (Santa Maria da Ribeira e Águas Reveis, tendo a esta última sido acrescentado "*duque*"). Era o padroado de Santa Leocádia alvo de cobiça neste primeiro quartel do século XVI? Vítor Serrão refere uma bula papal de Leão X, datada de 18 de Abril de 1518, segundo a qual «*as igrejas de Santa Maria de Moreiras e de Santa Locaia, ambas do arcebispado de Braga*» são integradas "*nas quinze igrejas do padroado de D. Jaime, Duque de Bragança, para as erigir em comendas, após terem andado expropriadas depois da traição do duque D. Fernando de Bragança, decapitado em Évora em 1483*"[274]. De facto, a 11 de Setembro de 1525, far-se-ia "*Tombo e apeguação dos*

[269] ADB, Lº 332, fol.106 vº.
[270] ADB, Lº 323, fol. 55.
[271] ADB, Lº 332, fol.113.
[272] ADB, RG, Lº 330, fol.106 vº.
[273] ADB, RG, Lº 330, fol. 106 vº.
[274] SERRÃO, Vítor, 2000b – O bispo *D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego*, "Propaganda e Poder – Congresso Peninsular de História da Arte – 5 a 8 de Maio de 1999", Lisboa, Edições Colibri, p. 263-264.

casaes da quomenda de ssanta lloquaia"[275], a mando do duque de Bragança. Ou seja, Santa Leocádia havia, de facto, passado a ser comenda da apresentação do duque de Bragança. O comendador, então, era "*Dom Manoell de Tatavora* [sic]"[276]. Este tombo, de resto, torna muito clara a valia e vastidão dos bens da igreja de Santa Leocádia; o treslado, mais tardio, deste tombo consta de 35 folios (frente e verso) de grande formato[277]. Por outro lado, Santa Maria de Moreiras, à qual estava anexa Santa Leocádia, aparece no *Censual de D. Diogo de Sousa* como sendo da colação do arcebispo. No entanto, no *Livro de Confirmações de D. Diogo,* encontramos a renúncia a esta igreja a 22 de Junho de 1523 pelo seu abade e prior Manuel Pestana, "*capellao do senhor duque*"[278].

Há ainda interessantes hipóteses de investigação a percorrer, uma vez que a legenda de Santa Leocádia parece referir um outro cargo de deão de D. Fernando, talvez o de deão de Coimbra, "(...)*m de coinbra* (...)". Infelizmente não pudemos proceder à desejável investigação desta possibilidade. No entanto, deve referir-se que a mãe de D. Fernando, D. Isabel da Silva, era irmã do bispo-conde de Coimbra D. Jorge de Almeida[279]. Em altura oportuna desenvolveremos esta hipótese de investigação, uma vez que talvez pudesse explicar o recurso à oficina de pintura mural que laborou nesta igreja de Santa Leocádia. Na verdade, Joaquim Inácio Caetano pôde verificar que esta oficina foi muito provavelmente a mesma que executou o *tríptico de S. Simão* existente no Museu de Aveiro[280] e que, no reverso dos volantes, ostenta o brasão do bispo-conde de Coimbra e tio de D. Fernando, D. Jorge de Almeida.

Os resultados da investigação documental a que procedemos no Arquivo Distrital de Braga vêm talvez reforçar a hipótese colocada por Vítor Serrão de que o "*dom fernãdo* (...)" referido na legenda na pintura mural da capela-mor de Santa Leocádia pudesse ser D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcellos, uma vez que foi confirmado em várias igrejas nas terras de Chaves, de Montenegro, de Bragança e de Miranda, igrejas essas do padroado do arcebispo, do comendador de Algoso e de outros

[275] ADB, RG, Lº 6, fol. 26-61.
[276] ADB, RG, Lº 6, fol. 26.
[277] ADB, RG, Lº 6, fol. 26-61.
[278] ADB, RG, Lº 332, fol. 261 vº.
[279] DIAS, Pedro, 2003 – *Vicente Gil e Manuel Vicente Pintores da Coimbra Manuelina*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, p. 31.
[280] CAETANO, Joaquim Inácio, 2006 b – *De la fragmentation du regard à l'identification des ensambles, ou le formalisme dans l'étude des peintures murales des XVème et XVIème siècles au Nord du Portugal*, "Actas do ciclo de conferências «Out of the Stream: new perspectives in the study of Medieval and Early Modern mural paintings»" (no prelo).

padroeiros. Por outro lado, temos a certeza de que o D. Fernando de Vasconcelos referido nestas *Confirmações* e no *Censual* era, de facto, D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, futuro bispo de Lamego e, mais tarde, arcebispo de Lisboa, uma vez que é repetidamente referido como como *"dayam da capella delRej nosso s*[enho]*r"* [281] e "*sobrinho delRej*"[282], forma de tratamento que era privilégio do conde de Penela.

De qualquer forma estas pinturas em Santa Leocádia deverão ter sido realizadas, como Vítor Serrão argumentou, entre 1511 e 1513/14, o período que medeia entre a nomeação de D. Fernando para o conselho do rei e a sua nomeação como bispo de Lamego, altura em que, como era costume, deveria ter renunciado aos seus benefícios anteriores, como vimos que de facto fez no caso de Santo André de Meixedo e suas anexas.

D. Fernando, como já vimos, deve ter sido abade de nove igrejas no arcebispado de Braga pela qual não era, certamente, residente em todas – possivelmente, dadas as suas ligações à família real e o facto de assumir cargos na corte, como o de deão da capela real e o de membro do conselho do rei, talvez não fosse nunca residente em nenhuma, pelo que teria que nomear clérigos de missa para o serviço pastoral a quem pagaria salário fixo, como parecia, então, ser o costume e verificámos no caso de S. Mamede de Anseriz, ficando, no entanto, o abade responsável pela manutenção e provimento da capela-mor.

Já como bispo de Lamego, frequentemente ausente da sua diocese, manteve correspondência constante com o seu cabido. Essa correspondência que tivemos o prazer de ler revela-nos o quanto D. Fernando de Meneses Coutinho, apesar de ausente por largos períodos, acompanhava o que se passava na diocese que, aliás, visitou pessoalmente em mais do que uma ocasião[283]. Nessas cartas é manifesto o seu envolvimento na administração, em obras, encomendas, vigilância pastoral e, até, na atenção em relação a comportamentos causadores de escândalo por parte de clérigos da diocese[284].

---

[281] ADB, Lº 332, fols. 66 e110.
[282] ADB, Lº 332, fol. 66 e fol. 74.
[283] Estes *capítulos de visita*, aparentemente, perderam-se (não existem nem na Biblioteca Nacional, nem na Torre do Tombo, nem se conhece actualmente a sua existência no Arquivo Diocesano de Lamego) mas estas visitas pessoais são referidas nestas cartas como, por exemplo, acontece na carta enviada de Lisboa a 4 de Outubro de 1537; cf. AN/TT, Mitra da Sé de Lamego, Correspondência, 1530-1599, Maço 3-Caixa 37, carta número 20.
[284] AN/TT, Mitra da Sé de Lamego, Correspondência, 1523-1528, Maço 2 – Caixa 37 e 1530-1599, Maço 3-Caixa 37.

Seja como for, é evidente o envolvimento do abade de Santa Leocádia na realização desta campanha decorativa para a sua capela-mor, aí deixando brasões e legenda identificando o seu mecenato. A extensão, qualidade e temas deste programa de pintura mural são certamente resultado de opções que assumiu. Segundo as *Constituições* de D. Diogo de Sousa, apenas seria necessária a existência de imagem de vulto ou de pintura do orago ao centro da parede fundeira. Ora, o que aqui se realizou em muito ultrapassa essa exigência.

Nesta capela-mor pretendeu-se um vasto programa (actualmente, apenas não há pintura no centro da parede fundeira), do nível do pavimento ao arranque do telhado. Trata-se, portanto, de programa ambicioso, extenso e complexo não só nas escolhas temáticas mas também na opção por uma oficina de qualidade que correspondesse ao gosto do encomendador.

Nas paredes laterais desenvolve-se um complexo programa que inclui seis cenas da *Infância de Jesus*. Estes temas das paredes laterais não estão organizados em disposição sequencial. A leitura deve fazer-se observando os temas do lado do Evangelho e do lado da Epístola da capela-mor, da parede fundeira em direcção ao arco triunfal:

-*Visitação* (no séc. XVI, segundo as *Constituições* de D. Diogo para o Porto e para Braga, esta festa comemorava-se em Julho, não se referindo o dia que, no entanto, deveria ser 2 de Julho)/ *Anunciação aos Pastores*(festa da Natividade; nesta pintura subsistiu parte de filactera associada a anjo na qual, aliás, se lê "ALEG (...)" e que deve ser parte de "*Alegra-se o exército dos Anjos porque brilhou para o género humano a salvação eterna*", frase incluída na liturgia das 1ªs Vésperas de 25 de Dezembro; é curioso que, se a nossa leitura e interpretação está correcta, esta frase apareça, aparentemente, em português e não em latim);

-*Circuncisão* (8 dias após a Natividade; festa a 1 de Janeiro)/ *Apresentação do Menino Jesus no Templo* (40 dias após a Natividade; esta festa da *Apresentação*, também conhecida por *Nossa Senhora das Candeias*, celebra-se a 2 de Fevereiro);

-*Massacre dos Inocentes* (28 de Dezembro)/ *Fuga para o Egipto* (é também no dia 28 de Dezembro que se lê o trecho do Evangelho de S. Mateus relativo à Fuga para o Egipto).

Este programa parece ter intenção narrativa e de evocação litúrgica, uma vez que às cenas escolhidas correspondem várias festas importantes do calendário litúrgico que se iam comemorando ao longo do ano.

Na parede fundeira representam-se *S. Pedro* e *S. Paulo*, pilares da Igreja, cuja festa comemorativa do seu martírio se celebrava, tal como hoje, no dia 29 de Junho. Se neste programa de pintura mural houve representação do orago ao centro desta parede, esta figuração não se conservou.

A riqueza temática e complexidade do programa parecem revelar o envolvimento do encomendador. As opções de gosto também, uma vez que se trata de obra de grande sofisticação e actualização de modelos ou, para usar as palavras de Vítor Serrão, de "*absoluto vanguardismo do programa artístico adoptado*"[285].

Na verdade, a barra de grilhagem colocada na base e no topo das cenas figurativas usa motivo presente nos embutidos do *Studiolo* de Urbino (1472-1476), o rodapé usa padrão comum na azulejaria dos inícios do século XVI mas até mais frequente mais tardiamente, assim como as barras de *rinceaux/grotescos* no topo das paredes desenvolvem uma linguagem que, exactamente pela mesma época, se evidenciaria na zona inferior do enquadramento do frontispício do «Livro IV de Além Douro» (Álvaro Pires; 1513) ou, mais tarde, no «Livro II dos Direitos Reais» (1520) da *Leitura Nova*.

Para além disto, a *Matança dos Inocentes*, a *Circuncisão*, a *Apresentação no Templo* e a *Fuga para o Egipto*, seguem gravuras de Michael Wolgemut, como António José Duarte e Joaquim Inácio Caetano revelaram[286]. Estas gravuras incluíam-se no *Der Schatzbehalter* de Stephan Fridolin e publicado em 1491 por Anton Koberger. Também as colunas que ladeiam as cenas figurativas derivam das que se usam lateralmente na gravura da *Apresentação*, embora os capitéis na pintura pareçam mais claramente influenciados por capitéis coríntios.

Também a *Visitação* e a *Anunciação aos Pastores*, para as quais não se encontraram gravuras que as pudessem ter influenciado e que, portanto, permitem avaliar melhor os recursos criativos desta oficina, são composições complexas e

[285] SERRÃO, Vítor, 2001b – *O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego*, " Propaganda e Poder – Congresso Peninsular de História da Arte – 5 a 8 de Maio de 1999", Lisboa, Ed. Colibri, p. 262.

[286] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 b - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 70-72. Veja-se também SANTOS, Joana Costa, 2005 – *Modelos Germânicos num Templo Transmontano. As Pinturas Quinhentistas da Igreja de Santa Leocádia de Chaves*, dissertação de Mestrado em História Medieval e do Renascimento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado.

ambiciosas na sua intenção de incluir várias personagens, procurando-se a sua caracterização individual, quer no que se refere ao tratamento de cada rosto, expressão, e, até, idade (veja-se Santa Isabel, eficazmente caracterizada como mulher mais velha) e pormenores de vestuário *ao moderno*. Algumas personagens evidenciam melhor domínio das anatomias do que outras, o que permite supor que este programa de pintura mural – e esta oficina – contava com a participação de um mestre e assistentes, uns mais hábeis do que outros. É clara a vontade de caracterizar apropriadamente os ambientes de ar livre ou de interiores, tentando-se indicações perspectivas, nem sempre igualmente conseguidas. São, no entanto, muito interessantes os apontamentos de paisagem na *Anunciação aos Pastores* e, tanto quanto é possível avaliar uma vez que esta pintura não se conservou totalmente, na *Fuga*. Em ambos os casos, a sucessão de planos (vários) eficazmente sugere vastas paisagens abertas. Também as cenas de interior revelam grande sentido de cenarista, o que é visível nos apontamentos de arquitectura doméstica da *Visitação*.

S. Pedro e *S. Paulo*, na parede fundeira, evidenciam uma hábil incursão no território do desenho e da pintura, dominando a arte das ilusões de óptica: em ambos os casos se exageraram as dimensões das partes do corpo mais próximas do observador (pés e pernas), diminuindo-se comparativa e progressivamente as dimensões das partes dos corpos mais altas e mais distantes do olhar do observador, para dar a ilusão de figuras muito mais altas do que realmente são. Neste pintor não há hesitações anatómicas mas, pelo contrário, domina-se perfeitamente o desenho, o tratamento do volume e a cor de forma a poder manipular a percepção visual do espectador, conseguindo-se (porque foi essa a intenção – que se atingiu com sucesso) um efeito de força e impositiva majestosidade sem se recorrer ao recurso cortesão da glosa da riqueza (de panejamentos e de adereços, por exemplo).

Não podemos saber se o mestre desta oficina conhecia o *De Pictura* de Alberti, mas fosse por influência do tratadista italiano ou não, a apresentação das cenas figurativas lembra a concepção albertiana da pintura como "*janela que deixa ver a história*"[287].

Este programa de pintura mural que Vítor Serrão comenta sem exagero como de "*absoluto vanguardismo*", à semelhança do que vimos a propósito do programa encomendado por D. Diogo de Sousa para Bravães (ou da sua capela-mor de 1509 e,

[287] BROCK, Maurice, 1996 – *Le Développement de la Perspective Géométrique*, «Histoire de l'Art Flammarion – Temps Modernes. XVe-XVIIIe. Siècles», Paris, Flammarion, p. 48-49.

mais ainda, da sua capela funerária de 1513), coloca a questão da pertinência - ou desajustamento - da aplicação de conceitos de centro e periferia à produção artística no Portugal da primeira metade de quinhentos. Em qualquer uma destas igrejas paroquiais – e muitos outros exemplos poderíamos acrescentar, quer no campo da pintura mural, quer noutros campos da produção artística –, o que parece marcar a diferença parece ter sido o gosto e a vontade de quem encomendava e, portanto, escolhia os artistas e, provavelmente, determinava os programas de realização das obras.

2.7.2. D. PEDRO DE CASTRO

O programa de pintura mural atribuível à encomenda deste abade de S. Salvador de Mouçós e capelão do marquês de Vila Real é o que se realizou na **capela-mor da igreja de Nossa Senhora de Guadalupe**, Ponte, Mouçós, Vila Real[288].

A pedra de armas no exterior da parede fundeira da capela-mor foi identificada por Luiz de Mello Vaz de São Payo como sendo a de D. Pedro de Castro[289] e, como o mesmo brasão ocorre na pintura do frontal do altar-mor, isso permite-nos identificá-lo como responsável por todo o programa de pintura mural que se executou na capela-mor da igreja de Nossa Senhora de Guadalupe.

Segundo as *Memórias de Vila Real* esta igreja de Nossa Senhora de Guadalupe ter-se-ia ficado a dever a D. Pedro de Castro, abade de S. Salvador de Mouçós e protonotário apostólico, a quem, aliás, são atribuídas muitas outras obras de vária índole em Vila Real e seu termo e também a instituição de várias capelas. No Arquivo Distrital de Vila Real[290] encontrámos, de facto, vária documentação relativa aos rendimentos de capelas instituídas por D. Pedro de Castro na Misericórdia e em S. Sebastião embora nada encontrássemos que o relacionasse com a igreja de Nossa Senhora de Guadalupe.

---

[288] A apresentação deste caso de encomenda foi feita por nós no artigo BESSA, Paula, 2003 c – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*, in "Cadernos do Noroeste", Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Série História 3, vol. 20 (1-2), p. 67-95. Mais tarde foi também publicado um estudo nosso a propósito destas pinturas, BESSA, Paula, 2006a – *Pintura Mural na Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe* in "Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. IV, p.193-215.

[289] SÃO PAYO, Luiz de Mello Vaz de, 1999 – *A Família de D. Pedro de Castro Protonotário Apostólico e Abade de Mouçós*. "Estudos Transmontanos e Durienses", Vila Real, ADVR – Arquivo Distrital de Vila Real, nº 8, p. 31-66.

[290] ADVR/COM-SCMVR/Lv 262.

No entanto, no Arquivo Distrital de Braga tivemos a fortuna de encontrar a confirmação de D. Pedro de Castro como abade de S. Salvador de Mouçós:

"*Aos xbij dias do dito mês de janeyro da dita era* [1505] *o dito Senhor* [D. Diogo de Sousa] *confirmou em abade e Reitor da parrochial igreia de sam saluador de moucoos termo de villa ryal deste arcebispado a pº de castro preegador e capellam do senhor marquez de villa Riall o qual senhor Marquez apresentou na vaga por morte de goncallo lobo* (...)"[291].

Por outro lado, João de Barros na sua *Suma de Geografia da Comarca dentre Douro e Minho e tras-os-montes* relata um milagre de Nossa Senhora de Guadalupe que teria acontecido durante a sua infância, tendo João de Barros conhecido a beneficiária, *Manoa de Matheus*:

"*A outra Legoa* [de Vila Real] *està hua nobre Ermida de Nossa Senhora a que chamão Guadelupe, que he casa formosa e deuota, onde concorre muita gente à Romaria. Eu conheci hua molher que se chamaua a Manoa de Matheus, a qual me afirmarão que fora accusada de hu delicto uergonhoso e feio, e foi iulgada na Relação que morresse na forca, e a forca então estaua em Villa Real, em hu alto, onde ora està S. Sebastião, donde se uê esta ermida de Nossa S*[e]*n*[ho]*ra. A pobre mulher, quando chegou ao pè da forca, se encomendou muito deuotamente à Virgem gloriosa, rogando-lhe que se lembrasse della, leuando todauia as contas nas maons, que hião atadas com o baraço, como se costuma. Os Menistros da iustiça a poserão na forca e a deixarão por morta e se forão, e isto era pela manhãa e hauia de ser tirada da forca à tarde, porque assi o dizia a sentença, e quando forão acharão a na forca uiua, dizendo que Nossa S*[e]*n*[ho]*ra sahira daquella Hermida e a tiuera no ar, que a não deixou morrer. O iuiz a tornou à Cadeia e escreueo o caso a ElRey, e por seu mando foi trazida a Lisboa, e tornarão a uer o processo, e foi degradada para sempre para a Ilha de S. Thomé, que então era áspero degredo. Afirmarãome que o Nauio nunca quizera com ella fazer uiagem e que não podia sahir da barra. Como quer que fosse, ella foi de todo perdoada e naquella Ermida e em Matheus e ui athe que faleceo hauerà XX annos. Mas*

[291] ADB, RG, Lº 332, fol. 9.

o caso, quando aconteceo, era eu muito pequeno e não o acordo, saluo que he mui notório àquella terra, onde se acharão os autos (...)"[292].

Este autor, sempre tão económico e sintético nos seus comentários, consagra, assim, considerável espaço a esta narrativa e a comentários sobre ela - até do ponto de vista jurídico. João de Barros escreveu a sua *Geografia* cerca de 1548, e diz-nos que a *Manoa de Matheus* teria morrido cerca de vinte anos antes, ou seja, cerca de 1528[293]. O milagre teria ocorrido, portanto, antes de 1528 e aí havia já uma Ermida da mesma invocação. Terá este milagre desencadeado uma maior afluência de romeiros e, consequentemente, um projecto de renovação da igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, acompanhado de programa de pintura mural datada de 1529?[294]

De qualquer forma, a responsabilidade pelo serviço religioso nesta igreja de Nossa Senhora de Guadalupe deveria caber ao abade de S. Salvador de Mouçós que era, desde 1505, como vimos, D. Pedro de Castro que, aliás, assumirá esta responsabilidade durante várias décadas. É, portanto, muito provável que tivesse cabido a D. Pedro a iniciativa destas obras, tal como as *Memórias de Vila Real* recordavam mais de dois séculos depois da sua realização.

Este abade ainda vivia em 1537, altura em que teve que apresentar os seus títulos ao arcebispo Infante D. Henrique que nos revelam que era licenciado em Teologia[295].

Na parede fundeira da capela-mor conserva-se um rodapé de *paralelepípedos perspectivados*, encimado por moldura de padrão geométrico ao gosto do gótico final/*manuelino* e barras de cores lisas. O registo superior tem organização evocativa de estrutura retabular, com colunas que delimitam e separam os *painéis* laterais de grotescos do *painel* central. Conserva-se boa parte deste registo alto, quer das composições de grotescos, quer do *painel* central. O tema desenvolvido neste painel central é a *Árvore de Jessé*, a genealogia de Cristo, figurando-se no seu topo a Virgem com o Menino, um tema muito adequado para uma igreja da invocação de Nossa Senhora. As pinturas estão datadas (1529) e incluem legenda ("AM. DRAz").

---

[292] BARROS, João de, 1548 (ed. 19) – *Suma de Geografia da Comarca dentre Douro e Minho e tras-os-montes*, Porto, BMP

[293] Idem, p. 115-116.

[294] Assunto que desenvolvemos no já referido artigo BESSA, Paula, 2006a – *Pintura Mural na Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe*, "Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. IV, p.193-215.

[295] ADB, RG, Lº323, fol. 9. Veja-se também o quadro resumindo aspectos da sua biografia constantes deste documento e já apresentados neste capítulo.

Em Nossa Senhora de Guadalupe a *Árvore de Jessé* é representada como se se tratasse de uma roseira. Nem sempre foi esta a solução adoptada: às vezes, evocava-se a videira e, mais frequentemente, as árvores de fruto[296]. Sabemos ainda o quanto a comparação de Nossa Senhora com uma rosa foi difundida com a *Litania da Virgem*[297].

É possível que as gravuras de ilustração do *Liber Chronicarum*, geralmente conhecido por *Crónica de Nuremberga*[298]**,** possam ter influenciado esta representação de Nossa Senhora de Guadalupe. Esta obra é, aliás, profusamente ilustrada por genealogias – e também pela de Cristo - repartidas pelas várias páginas em que no corpo do texto se lhes vai fazendo referência. Parece-nos possível que estas gravuras tenham influenciado esta pintura na igreja de Nossa Senhora de Guadalupe na figuração da *Árvore de Jessé* como se fora uma roseira, com os meios corpos dos antecedentes de Jesus irrompendo de corolas de rosas. Também o tratamento das cabeças e, mais particularmente, de vários pormenores de vestuário poderá ter sido influenciado pelas gravuras da *Crónica de Nuremberga*. Não se trata, no entanto, de uma transposição literal das gravuras do *Liber Chronicarum*[299] mas as semelhanças que apontamos parecem indicar que a sua observação poderia ter influenciado esta representação em Nossa Senhora de Guadalupe.

Toda esta figuração da *Árvore de Jessé* tem por pano de fundo uma pintura de padrão imitando um brocado, recurso também usado nas pinturas da *nave de Vila*

---

[296] RÉAU, Louis, 2000: 140.

[297] *Litaniae Lauretanae B. M. Virginis*: "(...) *Rosa mýstica* (...)". Sobre este assunto veja-se, por exemplo, MARTINS, Mário, 1988 – *Nossa Senhora nos Romances do Santo Graal e nas Ladainhas Medievais e Quinhentistas*, Braga, Edições «Magnificat», especialmente a partir da página 53.
Um caso de belíssima ilustração da *Litania da Virgem* é, por exemplo, a pintura 1072 (*Virgem com o Menino, Santa Ana, S. Joaquim e uma Doadora*) do Museu Nacional de Arte Antiga.

[298] Cf., por exemplo, AZEVEDO, Narciso de, 1988 (2ª ed.) – *Indicação Sumária dos Incunábulos da Biblioteca Pública Municipal do Porto*, BPMP, Porto, p. 48. Existem nesta biblioteca dois exemplares deste *Liber Chronicarum* de Hartmannus Schedel, impressos em Nuremberga em 1493 na oficina de Antonius Koberger (Inc. nº 205 e Inc. nº 206). Agradecemos à Dra Maria Adelaide Meireles e à D. Isabel Proença da Secção de Reservados desta biblioteca o apoio que têm dado às pesquisas que aí temos conduzido.

[299] Nem sempre a influência da circulação de gravuras resultava na sua transposição literal para a pintura. No entanto, nas pinturas murais na capela-mor de S. Salvador de Bravães ligadas ao grande arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa, foi literalmente transposta uma gravura de Dürer e usadas duas outras. Cf. BESSA, Paula, 2003 – *Pintura Mural em S. Salvador de Bravães*, "Revista da Faculdade de Letras - Departamento de Ciências do Património", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, I Série, vol. 2, p. 773-775.
Sobre este assunto vejam-se, por exemplo, Batoréo, Manuel,, 2001 – *Gravuras de Incunábulos em Pintura Portuguesa da 1ª metade do século XVI*, "Uma Vida em História. Estudos em Homenagem a António Borges Coelho", Lisboa, Centro de História e Ed. Caminho, p. 287-314 e SERRÃO, Vítor, 1994 – *Fontes Iconográficas da Pintura do Ciclo Manuelino*, "Actas do Colóquio A Arte na Península Ibérica no Tempo do Tratado de Tordesilhas", Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p .433-447.

Marim II. Há, aliás, como Joaquim Inácio Caetano notou[300], outras semelhanças entre estas pinturas (tratamento de rostos, por exemplo), assim como semelhanças com as pinturas da capela funerária anexa à igreja de S. Dinis de Vila Real (capela de S. Brás). Joaquim Inácio Caetano descobriu ainda que uma moldura de padrão geométrico usada na *nave de Vila Marim II* foi reutilizada em Nossa Senhora de Guadalupe, tendo sido aberto nesse *stencil* mais um detalhe, pelo que as pinturas desta última igreja (1529) deverão ser mais tardias do que as da *nave de Vila Marim II*. Pensamos, também, que há grande semelhança entre as colunas que separam os *painéis* em Nossa Senhora de Guadalupe e as pintadas na capela funerária de S. Brás, apresentando os fustes de ambas decoração com flores entre ramagens cruzadas.

O frontal do altar-mor recebeu também pintura nesta mesma campanha decorativa. Desta pintura resta uma moldura de padrão geométrico e de gosto goticizante que corre junto ao pavimento e parte de uma decoração de *grotescos* que insere brasão rodeado por coroa de louros.

Esta campanha de pintura mural foi realizada pela mesma oficina que laborou em Santa Leocádia de Montenegro, como Joaquim Inácio Caetano revelou em 2001. Neste programa de Nossa Senhora de Guadalupe, mais tardio, portanto, continua a revelar-se o gosto pelo desenvolvimento dos grotescos, assim como, provavelmente, o recurso a gravuras de origem alemã, desta vez as da *Crónica de Nuremberga*.

2.8. NOBREZA

Não pretendemos aqui considerar encomendas de abades pertencentes a famílias nobres mas sim considerar alguns casos de encomendas de laicos nobres.

Os casos conhecidos (ou prováveis) dizem respeito a encomendas realizadas para capelas funerárias.

Um desses casos é o programa de pintura mural realizado para a capela funerária anexa à igreja de S. Dinis de Vila Real, a **capela de S. Brás**. Esta capela era morgadio que, a partir de 1472, e por decisão de D. Afonso V, passou a beneficiar João Teixeira

[300] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, pp.36-37, 43 e 44.
Veja-se também BESSA, Paula, 2003 – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real e Santa Maria de Pombeiro e as Encomendas do Abade de Pombeiro D. António de Melo*, "Cadernos do Noroeste – Série História 3", nº 20 (1-2),Braga, Instituto de Ciências Sociais, p.67-95.

de Macedo, do conselho do rei e contador das suas rendas na província de Trás-os-Montes. Conserva-se nesta capela o magnífico túmulo ao gosto manuelino de João Teixeira de Macedo, com longo epitáfio salientando vários aspectos da sua vida e carreira e a data da sua morte em 1506. O programa de pintura mural, muito semelhante ao da *nave de Vila Marim II* (um pouco anterior a 1529) é, portanto, da encomenda de um descendente do primeiro morgado João Teixeira de Macedo.

O programa de pintura mural nesta capela funerária inclui vestígios de um rodapé de *paralelepípedos perspectivados* e um vasto registo superior com um programa de arquitecturas fingidas ao modo retabular, casando elementos ao gosto manuelino com outros de influência clássica como, aliás, acontecia em alguma da arquitectura coeva: colunas de bases de secção poligonal mas, talvez, capitéis de inspiração clássica, entablamento rectilíneo mas encimado por composição de arcos ao modo manuelino. Toda esta composição ambienta a representação de três santos. Do santo do lado do Evangelho conserva-se apenas pequena parte não sendo possível, no estado actual das pinturas, identificar atributos que permitam a sua identificação mas que, à semelhança do que se realizou noutros locais, deverá ter sido *S. Pedro*. No nicho central está representado *S. Brás*, muito semelhante ao que se figurou na *nave de Vila Marim II*, do qual, aliás, a capela, no séc. XVIII, ainda possuía relíquia milagrosa[301], e no nicho do lado da Epístola, *S. Paulo*. A parte superior das pinturas não é totalmente visível, podendo haver porções de pintura mural ocultas sob camada de cal.

Estas pinturas evidenciam mestria na composição geral, no tratamento de figura e das arquitecturas. É também de salientar o cuidado com que foram tratadas as vestes episcopais de S. Brás que procuram representar um tipo de paramentaria com bordados ao modo retabular, com cenas religiosas e representações de santos (aqui, para além dos santos, uma Crucifixão sobre o peito), semelhantes às representadas no *Santo Agostinho* de Piero della Francesca (Museu Nacional de Arte Antiga) e ao pluvial da abadessa de Lorvão que se conserva no Museu Nacional de Machado de Castro.

Outro caso de encomenda pela nobreza é o da **capela funerária anexa à igreja de Santa Cristina de Serzedelo**, cuja porta é ladeada por dois brasões esculpidos. As

[301] SOUSA, Fernando de, e GONÇALVES, Silva, -*Memórias de Vila Real*, vol. I, Vila Real, p. 234: "*Há nesta capella de S. Brás huma relíquia do mesmo santo, que se venera por milagroza, para achaques de garganta, pelo que no dia da festa do santo concorre a tocalla todo este povo e todos os da vizinhança delle.*"

cores estão ausentes mas como o faixado é de seis peças, supomos que poderá tratar-se de um brasão de Almas, família à qual pertenceu o bispo do Porto D. Gil Alma[302].

No mais antigo programa de pintura mural nesta capela, figurou-se na parede fundeira um gigantesco *S. Cristóvão*, um tema muito adequado para capela de intenção funerária. Esta capela recebeu ainda pelo menos mais dois programas de pintura mural, fazendo-se opções temáticas diferentes das deste primeiro programa.

2.9. PAROQUIANOS

Como já referimos, as *Visitações* que se conhecem providenciam abundante evidência de que a manutenção do corpo das igrejas paroquiais era da responsabilidade dos paroquianos, assim como fornecem inúmeros exemplos de visitadores obrigando à realização de programas de pintura mural nas naves e arco triunfal, a cargo dos paroquianos.

A este propósito, o capítulo de *visita* de 14 de Setembro de 1548 a Santa Eulália de Gontim é particularmente elucidativo sobre o modo como os paroquianos assumiam tal encargo:

"(...) *Mamdo aos* ***freigueses*** *que* ***mamde pimtar no arquo da tribuna a ymagem Crispto e Nossa Senhora e São Johão com de mais do arquo e no altar São Yohão digo São Sebastião*** *e asy mamde acabar a obra que começarão scilicet retelhem percimtem a ygreia de três em três cales sob penna de mil reaes pera as obras da see e* ***mamdo ao comfirmado que os fara fimtar pera as obras da ygreia*** (...)"[303].

Como escolheriam os paroquianos a oficina que haveria de realizar tais programas? Verifica-se frequentemente que uma mesma equipa que laborou na capela-mor realizou também pelo menos um programa na nave e/ou arco trinfal. Não é portanto impossível que quando isto aconteceu – e os exemplos citáveis são muitos – uma oficina escolhida pelo abade para realizar programa de pintura mural na capela-mor fosse também contratada pelos paroquianos para executar os programas que lhes cabia

[302] Bispo do Porto entre 1399 e 1409; cf. ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, 2ª ed. (dirigida por Damião Peres), Porto, Portucalense Editora, vol. I, p. 515.
[303] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 12 vº.

custear. Em alguns casos não há qualquer diferença nas características e qualidade de execução entre as pinturas na capela-mor e na nave (*Bravães I*, Corvite, etc.) mas, noutros casos pinturas realizadas na nave pela mesma oficina que laborou na capela-mor parecem ser menos sofisticadas, como acontece com a *Santa Marta* na nave da igreja de Santa Leocádia (Chaves) que talvez tenha sido realizada por colaborador da oficina.

Importa, no entanto, referir que a evidência das obras que se conservaram e conhecemos revela que alguns programas terão sido da responsabilidade espontânea de particulares, o que é testemunhado por algumas legendas que originalmente incluiríam o nome do encomendador e indicando, frequentemente, que a sua motivação para mandar realizar pintura mural foi a *sua devoção*. Foi esse o caso de dois programas existentes na parede da nave do lado do Evangelho na **igreja de S. Nicolau** (Marco de Canaveses), um ainda do século XV e realizado pela oficina que laborou para o abade João Camelo na capela-mor da igreja de S. Tiago de Valadares (Baião), acompanhado por legenda parcialmente conservada mas que regista "(...) [e]*sta obra mandou fazer* (...)" e outro, mais tardio, realizado pela oficina que laborou para o abade de Pombeiro D. João de Melo, conservando parte de legenda com o mesmo teor "(...) [o]*bra mandou fazer* (...)". Ainda nesta igreja, na parede sul da nave, conserva-se um outro programa, ainda mais tardio, acompanhado pela legenda "[D]*EVAÇÃO DE M*[ARI]*A. RIBE*[IRO?] (...) *DE G*[ONÇAL]*O MADEIRA*". Note-se, neste último caso, que a encomenda coube também a uma mulher.

Também nas paredes na nave de **Santa Leocádia de Montenegro** se conservam dois programas de iniciativa particular, um dedicado a *Santa Marta* e com a legenda "[EST]*A IMAGE*[M] *MÃDOV PIMTAR* (...)/ (...) [D]*ADAES POR SVA* (...)[DEVAÇAM?]" e um outro, mais tardio, que, por ser *ex-voto*, é certamente encomenda particular, neste caso de reconhecimento e de agradecimento de um milagre ocorrido no mar. Infelizmente, houve tal perda cromática que a extensa legenda que acompanha este programa e que deveria, como é costume, citar o nome do beneficiário, o teor e a data do milagre é presentemente ilegível.

CAPÍTULO III
ASPECTOS TÉCNICOS DA PINTURA MURAL A NORTE DO DOURO NOS SÉCULOS XV E XVI

1. ALGUMAS PECULIARIDADES TÉCNICAS DA PINTURA MURAL A NORTE DO DOURO NOS SÉCULOS XV E XVI

As informações de que dispomos em relação a estes aspectos têm sido sobretudo apresentadas – como, aliás, não poderia deixar de ser – pelos restauradores que sobre elas têm realizado as suas intervenções, recorrendo-se por vezes a estudos laboratoriais de rebocos e pigmentos[304]. Neste capítulo, não apresentaremos, portanto, resultados da nossa investigação pessoal sobre esses aspectos, mas, apenas, procuraremos sintetizar essas informações e, também, reflectir sobre elas, colocando algumas questões e hipóteses que nos parecem relevantes.

[304] Vejam-se, por exemplo, os segintes artigos relativos a intervenções de conservação e restauro de pintura mural – referindo-se, por vezes, a estudos laboratoriais - publicados aquando de intervenções recentes coordenadas pela DGEMN e pelo IPPAR:
COSTA, Augusto, NUNES, José e HESPANHOL, Pilar Pinto, 1997 – *Igreja de Santa Leocádia – Diagnóstico do Estado de Conservação de Pinturas Murais* in "Monumentos", nº 7, Lisboa, DGEMN, p. 109-113.
NUNES, José e HESPANHOL, Pilar Pinto, 1999 - *Conservação e Restauro nas Pinturas Murais* [da Igreja de S. Tomé de Abambres], "Monumentos", nº 11, Lisboa, DGEMN,p. 82-84.
HESPANHOL, Pilar Pinto e NUNES, José, 2000 – *Trabalhos de Conservação e Restauro das Pinturas Murais* [da Capela de São Pedro de Varais], "Monumentos", nº 13, Lisboa, DGEMN, p. 141-143.
CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *Conservação e Restauro da Pintura Mural* [da Igreja de Santa Marinha de Trevões, S. João da Pesqueira], "Monumentos", nº 14, Lisboa, DGEMN, p. 122-123.
FRAZÃO, Irene, 2001 – *Intervenção na Pintura a Fresco da Igreja de São Pedro de Marialva*, "Património – estudos", nº 1, Lisboa, IPPAR, p. 151-152.
QUADRIFÓLIO, 2004 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais e Retábulos* [da Igreja de Santiago Maior, Adeganha], "Monumentos", nº 20, Lisboa, DGEMN, p. 176-178.
LOPES, Ana Sofia, 2005 – *Intervenção de Conservação nas Pinturas Murais do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, "Património – estudos", nº 8, Lisboa, IPPAR, p. 46-50.
Vejam-se, ainda, outros estudos como, por exemplo:
CAETANO, Joaquim Inácio, 2001- *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição.

Aparentemente, todas as pinturas murais que conhecemos a Norte do Douro durante os séculos XV e XVI parecem ser realizadas a fresco, ainda que com acabamentos a seco.

Dos estudos publicados até agora sobre aspectos técnicos relativos a pintura mural no Norte ressaltam dois aspectos: o uso, apenas, de *intonaco*, sem *arricio* e a grande extensão das jornadas.

De facto, usou-se, em cada campanha de pintura mural, apenas uma camada de reboco[305], por vezes muito fino, com 1mm ou 2mm de espessura[306], ou seja, há apenas *intonaco*, sem *arricio*. Joaquim Inácio Caetano pôs a hipótese de que este facto se possa dever a três ordens de factores: escassez de depósitos de cal, maior rapidez de execução das pinturas e, consequentemente, redução do trabalho envolvido[307]. No entanto, havendo pintura a fresco anterior, esta não é retirada, servindo como base à aplicação de uma nova camada de reboco para a execução de nova pintura mural[308].

Por outro lado, em alguns trabalhos de restauro procedeu-se ao levantamento de juntas de aplicação de reboco[309]. Estes levantamentos indicam a realização de grandes extensões de pintura por dia, quer, especialmente, de pintura decorativa, quer de pintura figurativa. No que se refere a esta última, aparentemente, o que era mais usual era a realização, no fundamental, de toda uma cena figurativa de uma só vez, apenas deixando os retoques a seco para altura posterior. Que distância em relação à metodologia proposta por Cennino d'Andrea Cennini[310]!

Esta forma de executar a pintura mural no Norte de Portugal levanta um conjunto importantíssimo de questões sobre as quais, parece-nos, deveremos reflectir.

Assim, não só a aplicação de uma só camada de reboco tornava mais rápida a execução da pintura mas esta rapidez de execução era ainda reforçada pelo facto de,

---

[305] É sempre esse o caso das pinturas estudadas por CAETANO, Joaquim Inácio, 2001- *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição.

[306] É esse o caso de uma das pinturas em Folhadela; cf. CAETANO, Joaquim Inácio, 2001- *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 58.

[307] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001- *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 59.

[308] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001- *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 77.

[309] Veja-se, por exemplo, CAETANO, Joaquim Inácio, 2001- *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 59 (levantamento de juntas em parte da parede Norte da capela-mor da igreja de Santa Leocádia de Montenegro). Também noutras regiões do país as jornadas são muito extensas, aparentemente tão extensas como no Norte, como se verifica nos levantamentos de juntas publicados por SOUSA, Catarina V. G. Vilaça de, 2003 – *As Pinturas Murais Tardo-Medievais do Concelho de Belmonte*, Câmara Municipal de Belmonte, p. 103.

[310] A edição que seguimos é THOMPSON, Daniel V., Jr. (trad.), s. d. - *The Craftman's Handbook "Il Libro dell'Arte by Cennino d'Andrea Cennini*, Dover Publications Inc., New York.

frequentemente, se realizar toda uma cena figurativa numa só jornada[311], às vezes em duas, quando a área destinada à cena era maior[312].

Realizando numa só jornada a aplicação de reboco, trabalho preparatório e toda uma cena figurativa, não era possível nem o detalhe de preparação nem de execução que as indicações de Cennini propunham. Esta forma de proceder tem, com certeza, como consequência que o trabalho de pintura mural no Norte de Portugal tenha aparência e características bem diferentes do de muitas das oficinas e mestres italianos trabalhando a *fresco* nas mesmas épocas.

Valeria, talvez, a pena seguirmos, passo a passo, os métodos propostos por Cennini para vermos com toda a nitidez o quanto o modo de executar *a fresco* no Norte de Portugal era diferente e, consequentemente, o quão diferentes teriam que ser também os produtos finais da pintura mural do Norte de Portugal.

De acordo com Cennini, consagrar-se-ia um dia apenas à aplicação do *arriccio* e a trabalho preparatório.

Após a aplicação e secagem do *arriccio*, deveriam tirar-se medidas, batendo linhas verticais e encontrando os centros dos espaços. Poderiam então bater-se linhas horizontais devidamente niveladas. Passar-se-ia à composição das cenas ou figuras com carvão, com a preocupação de respeitar escalas. Depois, com um pincel aguçado e um pouco de ocre sem têmpera, fino como água, proceder-se-ia à cópia e desenho nas figuras, sombreando. Depois de terminado este trabalho, espanava-se o carvão. Após esta operação, com um pouco de sinópia e com um pincel fino, marcavam-se narizes, olhos, cabelo e todos os contornos das figuras, verificando que as figuras tivessem as devidas dimensões, pois este trabalho permitiria prever a pintura final. Passava-se, então, aos ornamentos e molduras de enquadramento. Só depois de todas estas operações preparatórias se pensava na área em que aplicar o *intonaco* e se procedia à sua preparação e aplicação. Após a aplicação do *intonaco* batiam-se novamente linhas, de acordo com as previamente batidas no *arriccio*. Note-se que o exemplo que Cennini dá, então, de jornada, é o de um rosto: "(…) *E suponhamos que num dia tem apenas*

[311] Caso das cenas da *Matança dos Inocentes* e da *Circuncisão* em Santa Leocádia de Montenegro. Cf. CAETANO, Joaquim Inácio, 2001- *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 59.

[312] Aparentemente, é esse o caso do *S. Cristóvão* na nave da igreja de Santa Leocádia de Montenegro, por exemplo.

uma cabeça para fazer, a de um santo jovem como a Nossa Muito Sagrada Senhora (…)[313]".

O método seguido e proposto por Cennini, permitia realizar com grande rigor traçados geométricos e orientadores das composições, pormenorizar muito desenvolvidamente o desenho, a marcação de volumes e de detalhes de acabamento. Por outro lado, limitando uma jornada, por exemplo, a um rosto, o cuidado no desenho e no tratamento pela cor, incluindo a evocação de volumes ou, quando se tratasse de espaços de enquadramento, a do espaço, podia, certamente, atingir um grande nível de sofisticação.

No Norte de Portugal, condensando-se numa só *giornata* a aplicação de uma só camada de reboco, a marcação dos traçados orientadores da composição, o desenho preparatório e a própria pintura que, no caso das cenas figurativas, incluía, vulgarmente toda a cena, certamente, que o trabalho não poderia ser desenvolvido com o rigor e pormenor propostos por Cennini. Cada etapa de trabalho seria abordada de forma bem mais sumária, o que deve reflectir-se nas características de composição, desenho e tratamento pela cor. Por outro lado, esta forma de trabalhar deve ter tido consequências também nas opções de tratamento dos fundos, quer evocando cenas de interior, quer tratando-se de fundos paisagísticos. Claro que a composição podia ser maduramente *pensada* no *papel* e transferida depois para a parede, resolvendo-se, assim, parte dos problemas. No entanto, com jornadas tratando toda uma cena figurativa – ou metade dela – isso condicionaria, certamente, a pormenorização do desenho e da pintura.

Põe-se, portanto, a questão: porque seria este o *modus operandi* das oficinas de pintura mural no Norte de Portugal? Tratar-se-ia de desconhecimento técnico por parte das oficinas? Tratar-se-ia de uma forma de actuar que respondia à vontade de rapidez e de redução de custos por parte dos encomendadores?

Não nos parece que esta forma de fazer se devesse ao desconhecimento técnico das oficinas de pintura mural trabalhando no Norte. De resto, noutras zonas do país, não se suprimiu o *arriccio* – com as possibilidades que permitia de extenso trabalho preparatório - e o aspecto do trabalho final, em cada época, não parece ser

[313] Temos vindo a seguir , a par e passo, ainda que resumidamente, a tradução THOMPSON, Daniel V. , Jr. (trad.), s. d. - *The Craftman's Handbook "Il Libro dell'Arte" by Cennino d'Andrea Cennini*, Dover Publications Inc., New York, particularmente o capítulo 67, *Método e sistema para trabalhar numa parede, isto é, a fresco; e sobre pintar e encarnar para uma face jovem*, p. 42-45; as traduções para português são da nossa responsabilidade.

substancialmente diferente do das pinturas murais do Norte[314]; nessas zonas, aliás, também as jornadas parecem ser tão extensas como no Norte. Por outro lado, quando se consideram as pinturas murais do Norte é, muito frequentemente, bem manifesta a sua vontade de actualização iconográfica, formal e estética, recorrendo-se, tal como acontecia no exercício da pintura sobre madeira, ao uso de gravuras de origem estrangeira e acompanhando o gosto de cada época nos motivos decorativos usados nos rodapés, nas molduras de enquadramento, nos padrões evocando panos de armar nos fundos, etc.

Supomos que as decisões da hierarquia da igreja e, em particular, dos prelados, tentando resolver os problemas que identificavam no estado material das igrejas, exercendo pressão sobre padroeiros, clérigos e paroquianos para que encomendassem o que se julgasse necessário, particularmente correspondendo ao que se determinava nas *Visitas*, foram talvez mais determinantes nesta forma de fazer do que quaisquer outras razões.

Mas qual era afinal o estado das igrejas paroquiais no Norte no dealbar e no decurso do século XVI?

*

2. ESTADO MATERIAL E USOS DAS IGREJAS PAROQUIAIS A NORTE DO DOURO NOS SÉCULOS XV E XVI

Para esclarecer qual seria o estado material e usos das igrejas, sobretudo das paroquiais, durante o séc. XV e a primeira metade do século XVI, a época em que, aparentemente, se difundiu e atingiu a sua máxima popularidade o exercício da pintura mural, pareceu-nos pertinente usar dois tipos de fontes, as *Constituições Sinodais* e as *Visitações*.

Embora as *Constituições* não pretendam caracterizar o estado material das igrejas, diagnosticam os problemas mais candentes que era necessário corrigir, legislando sobre eles. Ou seja, nem tudo o que é referido nas *Constituições* se passaria em todas e qualquer uma das igrejas do território a que se reportam; porém, o número de ocorrências teria que ser suficientemente expressivo para justificar tais tomadas de

[314] Cf., por exemplo, SOUSA, Catarina V. G. Vilaça de, 2003 – *As Pinturas Murais Tardo-Medievais do Concelho de Belmonte*, Câmara Municipal de Belmonte, p. 103 e 129.

posição por parte de arcebispos e bispos. Na verdade, importa notar que se referem sistemática e recorrentemente várias dificuldades, o que nos levou, de resto, a inquirir desde quando estes problemas se faziam sentir, pelo que alargamos o âmbito cronológico da análise, não usando apenas as *Constituições* dos sécs. XV e XVI, mas considerando mesmo as *Constituições* desde os fins do séc. XIII (e só sobreviveram a partir desta altura) que se referem a este território a norte do Douro. Por outro lado, pareceu-nos pertinente e relevante considerar ainda as *Ordenações* regulamentando as relações entre os poderes seculares e a Igreja, numa tentativa de comparar as percepções desta, evidenciadas, por exemplo, nas *Constituições Sinodais*, com as dessas medidas legais tomadas pelos monarcas.

2.1. ATÉ MEADOS DO SÈCULO XVI

Um dos graves problemas que, durante a Baixa Idade Média - e depois dela-, afectava a vida religiosa era o da falta de residência pessoal de abades e priores de mosteiros e de abades e reitores perpétuos nas suas igrejas paroquiais e, até, por vezes, o de monges *nas suas crastas*, problema este com óbvias consequências na manutenção dos edifícios.

As dificuldades decorrentes da falta de residência pessoal de muitos clérigos foram sentidas recorrentemente na arquidiocese de Braga, sendo frequentemente abordadas nas *Constituições Sinodais*. É precisamente esta a matéria com que abrem as *Constituições* de 1333 de D. Gonçalo Pereira, referindo-se e reafirmando, nesta matéria, *Constituições* anteriores de D. Frei Telo (1281, 1285?, 1286?[315]):

> "*Nós Gonçalo pela merçee de Deus e da sancta eigreja de Roma arcebispo de Bragaa,* ***visitando os moesteiros e as eigrejas do nosso arcebispado****, assi como somos teudos de nosso offizio,* ***porque achamos que moitas eigrejas som hermas e despoboadas e as casas derribadas*** *e as searas das vinhas desfeitas e que nom dizem hi missas nem Horas, nem se faz hi o serviço de Deus, nem se manteem em elas hospitalidade nemhua, e os freegueses nom acham quem lhis dê os sagramentos da sancta Eigreja quando os hi veen*

[315] GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p.10-30 (nesta citação, assim como nas que se seguem, os sublinhados são da nossa responsabilidade).

demandar (...) *e que* ***outrossi nom som manteudas no temporal*** *e no spiritual* ***assi como devem, e esto todo hé porque os rectores nom moram en ellas nem fazem resideça assi como devem e som teudos****. Porende consiirando hi o serviço de Deus e proveito dessas eigrejas e outrosi serviço das almas dos de suso ditos, stabelecemos e mandamos que todolos abades, priores, rectores e vigairos perpetuuus dos ditos moesteiros e eigrejas venham fazer residença pessoal pessoalmente en esses moesteiros e eigrejas e morem en elas commo som teudos de direito e* ***como hé conteúdo na constitiçom do arcebispo dom frei Telo nosso antecessor*** (...). *É nossa voontade que esta constitiçom nom se estenda aos familiayros e os offiziaaes de nosso senhor el Rei e das Rainhas e do Inffante e da Inffanta que am nossa licença por tempos certos, nem aos outros que outrossi am nossa licença por tempos certos. Pero queremos que passados os ditos tempos das ditas licenças venham fazer residença pessoavilmente, em outra guisa avemo-los por citados de si como os de suso dictos pera fazermos contra eles como dito hé. Pero se os offiziaaes e familiairos del Rei e das Rainhas e do Infante e da Inffanta passados os ditos tempos veerem e a nós demandar licença, entendemos lha a dar enquanto viverem e andarem no seu serviço.*"[316].

Também D. Lourenço Vicente nas duas *constituições* que se conservam das suas *Constituições Sinodais* de 1374 legisla no mesmo teor sobre esta questão[317].

No decurso do séc. XIV, a este problema vieram somar-se outros como as guerras com Castela, a crise demográfica e os abusos da nobreza. Assim, no Sínodo de 1398 de D. Martinho Afonso Pires da Charneca, este arcebispo de Braga tenta resolver os graves problemas financeiros com que se defrontava retratando a difícil situação em que se encontrava:

"*E ora achava* ***o dicto arcebispado moy dapnifficado per as guerras que forom e som em estes regnos co'os castellãos per os quaas era tomada e ocupada hua gram parte do arcebispado na comarca d'Aalém dos Montes, hu o dicto arcebispado avia a moor parte das suas rendas***."[318].

No Sínodo celebrado por este arcebispo em 1402 refere-se um outro problema que reduzia os bens de mosteiros e igrejas do arcebispado:

[316] Idem, p. 47-48.
[317] Idem, p. 56.
[318] Idem, p. 60.

"*Porém veendo nós e consiirando em* ***como os fidalgos e poderosos e outras pessoas nos tempos passados viinham com suas gentes aos moosteiros e egrejas do nosso arcebispado e se lançavam em ellas e demandavam comedorias*** *que dizem que de custume nos dictos moosteiros e egrejas do nosso arcebispado avyam d'aver e se lhas nom davam tomavam as chaves das casas e adegas e celleiros aos abades e priores e rectores dellas e poinham moordomos e chaveiros de suas mãaos, que lhes davam e aministravam o pam e o vinho e carnes, cevadas e palhas e outros mantiimentos que achavam e destroiam e dapnavam com suas bestas os pãaes e dos dictos moosteiros e egrejas e penhoravam outrosy os dictos abades e priores e rectores por certas contias de dinheiros pollos jantares e comedorias que diziam que avyam d'aver.* (...) ***Os quaees fidalgos e pessoas se absteverom per alguum tempo ataa morte do dicto arcebispo dom Lourenço de o fazerem. E ora novamente veo aa nossa noticia que depois que fomos arcebispo alguuns fidalgos e outras pessoas, nom esgardando as dictas sentenças em que encorreram, vãao pousar e comer nos dictos moosteiros e egrejas*** (...) *porém* ***amoestamos todollos condes, ricos homeens, infanções, cavaleiros, scudeiros*** *e outras quaeesquer pessoas de qualquer stado e condiçom que sejam cujos nomes aqui avemos por expressos e expacificados, tirando nossos senhores el Rey e a Raynha e seus filhos* (...)"[319].

Abusos semelhantes transparecem nas *Constituições* de 1435 de D. Fernando da Guerra:

"(...) *o dicto senhor disse que zellando el senpre muito que en seus dias a egreja e persoas ecclesiasticas de seu arcebispado fossem per elle conservadas en toda a exempçom e liberdade que lhe fora et era dada per os padres sanctos e per os enperadoraes e* ***que nom fossem vexados nem opressos per pesoas poderosas e seculares em seus beens e persoas****, ouvera muitos trabalhos e fadigas e fezera muitas despesas como elles bem sabiom, asi em casa del Rey como em corte de Roma como en outras partes quanto poderá, trabalhando pollos asi conservar*"[320].

[319] Idem, p. 63-64.
[320] Idem, p. 70.

Estes abusos, aliás, já se verificavam anteriormente como é visível em medidas legislativas D. Afonso III[321] e D. Dinis[322], sendo, também, objecto de legislação por D. João I[323].

Abusos da nobreza são também referidos nas *Constituições* de 1444 de D. João Afonso Ferraz para a *Administração* de Valença:

> "(...) *outrosy a nós hé dicto que* ***alguuns clerigos beneficiados no dicto nosso bispado se fazem e som mordomos dos scudeiros e cavaleiros e doutros fidalgos e homens honrrados e grandes e poderosos. E porque, quando se esses clérigos querem partir deles, esses fidalgos e homeens poderosos dizem que nom querem e lhe vaam tomar e tomam de fecto as igrejas que asy esses clérigos teem e aam****, porque dizem que forom mordomos* ***e de fecto se metem e vaam meter em posse dellas*** (...)"[324].
>
> "(...) *outrosy a nós hé dicto que allguuns homeziados que se acolhem aas igrejas e* ***as justiças segraes e outros poderosos nom querem gardar os privilégios dessas igrejas e as britam*** *e os tiram suas igrejas contra suas vontades* (...). ***Outrosy chegam a essas igrejas e lhes tomam e roubam as cousas que em ellas e em seus cimiterios stam*** (...)"[325].
>
> " (...) *a nós hé dicto que* ***allguns leigos se vam as igrejas*** *do dito bispado* (...) *per suas auctoridades e per auctoridade desses abbades se vaam às freiguisias dellas* ***e lhes demandam os dizimos*** *do que asy lavram e ham de pagar a esas igrejas* (...) ***e de feito as levam e ham em sy*** (...)"[326].
>
> "(...) *outrosy a nós hé dicto que* ***allguuns se dizem padroeiros de allguas igrejas*** (...) ***jazendo os abades delas doentes e depois da morte, elles se vaam às dictas igrejas e se metem nas poses delas e tomam e roubam os beens que asy em ellas acham*** (...)[327]".

---

[321] *Ordenações Afonsinas*, vol. II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 190-191 (*Que os Fidalgos, ou seus Moordomos nom pousem nas Igrejas, e Moesteiros, nem lhes filhem o seu contra sua voontade*).
[322] Idem, pp. 1-32 (*Dos Artigos firmados em Corte de Roma antre El Rei Dom Dinis e os Prelados*), por exemplo.
[323] Idem,, pp. 187-189 (*Dos Fidalgos, que apropriam a sy os Moesteiros, e Igrejas, dizendo que ham em ellas pousadias, e comedorias*)
[324] GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p. 431.
[325] Idem, p. 432.
[326] Idem, p. 433.
[327] Idem, p. 433

A este propósito foi, também, feita *ordenação* pelo rei D. João I a pedido de vários prelados do reino:

> "(...) ***A todolos Condes, Meestres, e Priores do Esprital, Ricos-homees, e Cavaleiros****, e a quaaesquer outras pessoas dos nossos Regnos de qualquer estado e condiçom que sejam* (...). *Sabede, que Dom Lourenço Arcebispo de Braga, e outros Bispos, e Prelados dos nossos Regnos, e Senhorio nos disserom, que lhes vagam Moesteiros, e Igrejas, e que quando assy vagam ficão em ellas bees per morte dos Abades, Priores, e Reitores* (...) *os quaaes se deviam guardar pera os* (...) *que despois vierem* (...) *e disseram-nos, que quando se vagam os ditos Moesteiros, e Igrejas, que* ***muitas das pessoas sobreditas, e suas gentes, e piaães se hiam meter nos ditos Moesteiros e Igrejas, e mandavam hi poer outros homees, que tomavam a posse*** (...) *e que se acontecia, que os ditos Moesteiros, e Igrejas fossem confirmadas per aquelles, que poder haviam, que lhes* ***nõ queriam leixar haver, nem tomar posse dellas, a menos de lhe darem quitaçom do que roubaarom e tomaarom, e lhes darem casaes am prestemo*** (...) *e* ***de mais todalas cousas, que hi achavam, levavam.nas pera suas casas, e pousadas****; e que acontecia per muitas vezes, que aquelles, que se hiam meter em posse, que desfaziam as cubas dos ditos Moesteiros, e Igrejas* (...) *e partiam antre sy a madeira dellas; e* ***faziam em ellas outros muitos dãpnos, assy que os Moesteiros, e Igrejas ficavam todas estroidas per gram tempo*** (...)"[328].

Note-se que esta tomada de posição pelo rei correspondeu a sucessivos pedidos da clerezia: "(...) *e porque este dãpno, e mal nos foi já per muitas vezes requerido* (...)"[329].

Entre o clero havia também comportamentos que empobreciam os bens das suas igrejas:

> "(...) ***vagando-se no dicto bispado algua igreja, alguns clerigos por averem a igreja que asy esta vagante se achegam he vam a alguns fidalgos e outros poderosos e lhes prometem, se as dictas igrejas ouverem e lhas fezerem aver, que lhes dem alguns casaes ou prestemos ou rendas da dicta igreja****.*(...)"[330].

---

[328] *Ordenações Afonsinas*, vol. II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p.183-185 (*Dos Leigos, que tomam posse dos Benefícios quando vagam*).
[329] Idem, p. 185.
[330] GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p. 434. Este problema não deve ter sido resolvido uma vez que volta a ser objecto de

"(...) *stabelecemos e mandamos* ***que os dictos abades e beneficiados e clérigos nom apenhorem nem em'alheem os livros e calezes e vestimentas sagradas e outros ornamentos*** (...)"[331]

Mais tarde, em 1461, D. Fernando da Guerra referir-se-á, também, uma vez mais, ao absentismo do clero:

"*Muitas egrejas parochiaaes e curadas do dicto nosso arcebispado padecem grande detrimento no espiritual e temporal, por se dellas abssentarem seus abbades e rectores* (…) ***egrejas e casas se vãao a perdiçam por mingua de repairo e refazimento***"[332].

Recorde-se que, nos séculos XIV e XV, a peste negra e suas consequências veio alterar dramaticamente o quadro demográfico da região, o que se reflectia nas rendas de que dispunham as igrejas e, consequentemente, certamente, na capacidade para as manter *no temporal* e encomendar novas obras. Algumas povoações ficaram mesmo ermas, tendo sido necessário proceder ao seu repovoamento como aconteceu no caso de Abambres, cujo repovoamento foi iniciado em 1438 com quatro fogos, procedendo-se nessa altura à anexação da sua igreja à de Mascarenhas, terra de Ledra[333].

Para D. Luís Pires, muitas das questões a resolver eram comuns aos seus antecessores, embora, nas suas *Constituições Sinodais* para o arcebispado, de 1477, a sua primeira preocupação seja a do comportamento do clero em geral e não apenas o seu absentismo, como consta do preâmbulo dessas *Constituições*:

"*Fazemos saber que, despois que per graça de Deus fomos do bispado d'Evora pera este arcebispado, vierom aas nossas orelhas grandes e muitos clamores e principalmente pellos freigueses de cada huua das egrejas e moesteiros do dicto nosso arcebispado, querelando-sse gravemente da* ***grande disuluçom e desordenada vida das ecclesiasticas perssoas*** *e esso mesmo* ***do grande desenparo das dictas egrejas e moesteiros*** *e deminuiçom do culto divino*

---

legislação nas *Constituições* de D. Frei Justo Baldino de 1482, também para a Administração de Valença; cf. GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p. 451.

[331] GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p. 437.

[332] Provisão de 18 de Maio de 1461, ADB, colecção Cronológica, cx 30, citada por COSTA, Avelino de Jesus da, 1993 – *D. Diogo de Sousa, Novo Fundador de Braga e grande Mecenas da Cultura* in "Homenagem à Arquidiocese Primaz nos 900 Anos da Dedicação da Catedral", Academia Portuguesa de História, Braga, 1993, p. 43.

[333] Cf. MARQUES, José, 1988 – *A Arquidiocese de Braga no séc. XV*, INCM, Lisboa, p. 278 e 285.

*e **destruiçom da fabrica, ornamentos, livros, vasos sagrados e beens das dictas egrejas e moesteiros** e do falecimento da cura e sanctos sacramentos* (...)"[334].

No entanto, a primeira constituição manda justamente "*Que todollos beneficiados façom residencia pessoal nos seus beneficios*":

"*Grandes clamores e querellas do poboo do nosso arcebispado continuamente resoam em nossas orelhas do **desenparo em que som postas quasy todallas egrejas e moesteiros do dicto arcebispado** por causa dos negligentes rectores e beneficiados que se abssentam e nom querem fazer residencia pessoal em seus benefícios* (...). ***E assy o tenporal como o espiritual se perde todo** por negligencia dos dictos rectores e beneficiados, os quaaes aynda nom contentes da lãa e leite das suas ovelhas, acabado de recolherem e apanharem os fructos dos benefícios, se partem logo com elles e os vam comer e mal despender em outras partes, onde lhes apraz, com tanta soltura e segurança como se fossem patrimoniaaes, leixando as ovelhas de Jhesu Christo no deserto assy como mezquinhas, desenparadas e roubadas dos fructos que trabalharom e suarom e lhos levam sem os merecerem. **E com tanto desprezo trauctam as egrejas e moesteiros e sanctuarios que muitas dellas mais parecem ja estrabarias de bestas e porcigõoes de porcos que templos de Deus**"[335].

Estas *Constituições* referem ainda usos das igrejas que não concorriam para a sua boa manutenção material e que deviam estar fortemente enraizados, uma vez que, no séc. XVI, os arcebispos continuam a referir-se e a legislar sobre eles:

"(...)*muito menos deve ser consentido que **na casa da sancta egreja*** (...) ***sejam postas mesas e se façam convites de comer e beber, segundo se custuma em muitas egrejas e moesteiros, em tanto que muitas vezes se contece poerem os odres e pechees, emfusas e cântaros com vinho e auga sobre os sanctos altares e fazem delles suas copeiras*** (...) *de que muitas vezes seguem arroydos, sacrilégios e mortes de homens, fornizios e adultérios e outros muitos malles.* (...) *stabelecemos* (...) *que daqui avante nom façam vodos nem ponham mesas dentro nas egrejas e moesteiros pera hy comerem salvo se for alguum clérigo,*

[334] GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p. 74-75.
[335] GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p. 76, também citado por COSTA, Avelino de Jesus da, 1993 – *D. Diogo de Sousa, Novo Fundador de Braga e grande Mecenas da Cultura*, "Homenagem à Arquidiocese Primaz nos 900 Anos da Dedicação da Catedral", Academia Portuguesa de História, Braga, 1993, p. 43.

emquanto celebrar alguum trintairo emçarrado, ou algum ***omiziado. E estes possam comer e dormir em huua parte ou em huum canto da egreja mais escuso e afastado do altar o mais que ser possa*** *e esto em toda a onestidade, varrendo logo e alinpando o lugar em que assy comerem, em tal guisa que a egreja stê senpre linpa de toda çugidade. E o omiziado vaa fazer suas necessidades fora da egreja, porque o direito lhe dá lugar que pera ello possa sair per espaço de corenta passadas, com tanto que hyndo e tornando pera egreja nom se desvie do directo caminho*"[336].

"(...) *porque sabemos per certa enformaçom que nas vigilias que alguuas pessoas fazem de noute nas egrejas se fazem muitos pecados de luxúria e muitas desonestidades nos jogos, cantos e baylhos* (...). *Porém mandamos e estreytamente defendemos, sub penna descuminhom assy homens como molheres, eclesiásticos e seculares que por conprir sua devaçom quiserem teer vigília em alguua egreja ou moesteiro, capela ou irmida, nom seja ousado fazer nem conssentir, nem dar lugar que se* ***hy*** *façam* ***jogos, momos, cantigas nem bailhos nem se vistam os homens em vistiduras de molheres nem molheres em vestiduras de homens, nem tangam sinos nem canpãas nem orgoons nem alaúdes, guitarras, viollas, pandeiros nem outro nem huum estormento*** (...)"[337].

"(...) *mandamos e defendemos a todallas perssoas ecclesiasticas, asy beneficiados como nom beneficiados, que* ***nom traguam aves nem cães aa egreja nem ao coro***(...)"[338].

"(...) ***alguuns beneficiados e rendeiros fazem seus recolhimentos de pam e vinho, lãa e linho e doutros fruytos e dízimos nas egrejas*** (...). ***E o que peyor hé aly fazem suas repartiçõoes e quinhõoes e lançam sortes com braados e perffiias e muitas vezes com doestos e arroidos*** *(...)* ***E quanto hé aas outras oblaçõoes e offertas que vêem aas egrejas****, scilicet* ***pam, vinho, cabritos, fraangõos, carneiros e pescadas, sacos de triigo e outras semelhantes cousas****, sejam avisados os dictos beneficiados e rendeiros que* ***catem reverença aos sanctos altares e nom ponham nem conssentam poer alguuas das dictas***

[336] GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p.97.
[337] GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p. 99.
[338] Idem, p. 112. Esta questão voltará a ser referida nas *Constituições* para Lamego de D. Manuel de Noronha, em 1563.

***cousas sobre elles**, mas tanto que forem oferecidas a Deus loguo em essa ora e ponto as façam levar aas dictas casas pera as repartirem despois que o oficio for acabado. **Porém o pam cozido e candeeas podem com reverença seer postas sobre os altares** e daly as levem loguo, mas outras cousas abasta serem oferecidas ao pee do altar*"[339].

"***Porque achamos que os beneficiados quando arrendam seus beneficios encarregam e leixam sobre os rendeiros os carreguos e cura das egrejas** e os direitos archiepiscopaaes e das pennas em que encorrem quando nom paguam ou quando nom satisfazem o que lhes hé mandado. E quando nós queremos mandar executar o que devem, os beneficiados se escusam com os rendeiros e os rendeiros com os dictos beneficiados* (...). *Porém* (...) *stabelecemos e mandamos e streitamente defendemos a todollos beneficiados deste arcebispado* (...) *que* (...) ***nom ponham nem mandem nem conssentam poer taaes clausullas nas escripturas dos arrendamentos per que o carreguo da cura e do repairo e corregimento das egrejas e ornementos dellas*** (...) ***fiquem aos dictos rendeiros, mas a elles mesmos beneficiados fiquem os carregos*** (...)"[340].

Estas *Constituições* de 1477 de D. Luís Pires diagnosticam e legislam ainda num aspecto de relevância na produção artística:

"(...) *somos certificado que **poucos moesteiros há em este arcebispado das dictas duas ordens que tenham ymagens dos dictos preciosos sanctos** o que hé grande erro. Porém **mandamos aos dom abbades que cada huum em seu moesteiro em huua grande tavoa mande pintar a imagem de sam Beento** com cugulla e escapulairo de color negro e mitra na cabeça e baago na mãao. **E os dom priores de sancto Agostinho mandem pintar em outra grande tavoa a sua ymagem** com sobrepelizia e sobre a sobrepelizia huua capa de'egreja e sobre a capa o escapulairo preto e com mitra na cabeça e baagoo na mãao. **E aos dom abades de sam Beento emademos mais que cada huum em seu moesteiro mande pintar em outra tavoa a ymagem de sam Bernardo abbade** com cugulla e escapulairo de collor branco, mitra na cabeça e baago na mãao.*"[341].

[339] Idem, p.119-120.
[340] Idem, p. 120-121.
[341] GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica, p.81.

Talvez esta disposição tenha tido eco, podendo os programas iconográficos da primeira campanha de pintura mural na capela-mor da igreja de Vila Marim e na de S. Mamede de Vila Verde, igrejas estas do padroado do mosteiro beneditino de Pombeiro, serem um reflexo de uma tradição então criada nas casas beneditinas de possuírem imagens não só de S. Bento mas também de S. Bernardo.

*

Mais tarde, as *Constituições Sinodais* da primeira metade do século XVI[342] dão uma ideia do estado material das igrejas das áreas a que se reportam, assim como dos problemas que se procuravam resolver. Embora, no âmbito desta dissertação, não seja oportuna, porque necessariamente muito longa, uma análise pormenorizada e comparativa destas fontes, ao menos alguns comentários - e transcrições – serão, com certeza, pertinentes.

Embora a grande preocupação destas *Constituições* pareça ter sido educar e disciplinar o comportamento do clero e, também, o dos paroquianos, tomam-se decisões em relação ao estado das igrejas e suas utilizações. Ou seja, do ponto de vista destes bispos e arcebispos, os maiores problemas a resolver eram o do comportamento do clero, quer regular, quer secular, o dos paroquianos e o da educação religiosa elementar destes últimos, embora as próprias *Constituições* se constituam como elemento de educação religiosa dos próprios clérigos, incluindo uma série de *items* nesse sentido[343]. Nas *Constituições* de D. Diogo de Sousa, por exemplo, quer para o Porto, quer, alguns anos depois, para Braga, inserem-se títulos relativos aos *mandamentos*, aos pecados mortais, aos sacramentos, obras de misericórdia, artigos da fé, virtudes teologais e cardeais, e, até, o *Pai Nosso*, a *Ave Maria* e fórmulas de absolvição. As *Constituições* de D. Frei Baltasar Limpo para o Porto, bastante mais tardias (1541), ainda que com uma organização muito diferente, desempenham o mesmo papel, incluindo, aliás, por

[342] *Constituiçõees qve fez ho senhor Dom Diogo de Sovsa B*[is]*po do Porto, Porto, na oficina de Rodrigo Alvares, 1497*
Constituições Sinodais de D. Diogo de Sousa para o arcebispado de Braga (1506), doravante CSDS.
Constituições do arcebispado de Braga do arcebispo cardeal-infante D. Henrique (...) *em a cidade de Lisboa per Germam galharde frances* (...) (1538), doravante CSH
Constituições Sinodaes do bispado do Porto ordenadas pelo muito Reuerendo e magnifico Senhor Dom Baltasar lipo bispo do dicto bispado: etc (...) *na cidade do Porto por Vasco dias Tanquo de frexenal* (1541)

[343] Também Elsa Maria Branco da Silva partilha desta opinião quando considerando o ambiente religioso de finais de quatrocentos e começos de quinhentos. Cf. SILVA, Elsa Maria Branco da, 2001 – *O Cathecismo Pequeno de D. Diogo Ortiz Bispo de Viseu*, Edições Colibri, Lisboa, p.72-74, por exemplo.

exemplo, "(…) *a ordem e modo em que os clérigos sacerdotes deste bispado han de celebrar as missas e de como os fregueses han de ouuir. Conforme ao cerimonial Romão*", ainda que a intenção deste importante anexo destas *Constituições* tenha por objectivo uniformizar o ritual na diocese. Sendo as *Constituições* para uso dos clérigos, ainda que as devessem ir lendo, ao longo do ano, aos paroquianos, se todos os clérigos dominassem estas matérias, para quê incluí-las nas *Constituições*, em listagens e, também, em reflexões mais circunstanciadas? Perante estes grandes problemas a que urgia dar solução, as questões relacionadas com o estado material das igrejas deveriam ser menos relevantes. E, no entanto, em relação a estes aspectos, tomam-se algumas decisões.

As *Constituições Sinodais* da primeira metade do século XVI para a arquidiocese de Braga e para o bispado do Porto, por exemplo, pelas determinações que tomam, sugerem um estado material da maioria das igrejas bastante pobre.

Importa-nos considerar as *Constituições* de D. Diogo de Sousa para o bispado do Porto (publicadas em 1497) e para o arcebispado de Braga (c. 1506)[344], bastante semelhantes entre si no que toca ao arranjo das igrejas, uma vez que estas *Constituições* revelam muitos aspectos referentes aos problemas e soluções que se procuravam, então.

Para D. Diogo de Sousa, e no que se referia ao cuidado com as igrejas, o primeiro problema que urgia resolver era o da existência de representações dos oragos nos altares maiores, fossem elas esculturas ou pinturas. D. Diogo de Sousa determina que "(...) ***os dom abbades e dom priores e abbades ponham as ymageens de seus sanctos no meo do altar*** (...)", devendo estas estar de acordo com "(...) ***aas rendas da ygreja donde esteuerem*** (...)"[345]. Esta determinação revela-nos, assim, que nem todas as igrejas do bispado do Porto (em 1497) e do arcebispado de Braga (c. 1506) possuíam, então, tais representações do orago. Um exemplo interessante, a este propósito, parece-

[344] AZEVEDO, Narciso de, 1953 - *Catálogo dos Incunábulos*, vol. I, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, p. 167-175.
ANSELMO, Artur,1981 - *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 209.

[345] CSDS, fol. 2 vº: "(...) *Como os dom abbades e dom priores e abbades ham de teer ymageens de seus sanctos nos altares mayores.*
Item veendo como as ymageens sam aprouadas per dereito e quanta edificaçam e deuaçam causam nom soomente aos ignorantes mas aos sabedores e leterados. Isto meesmo como seja cousa justa que cada sancto em seu logar e ygreja preceda aos outros Ordenamos e mandamos que assy nos moesteiros de sam beento e de sancto agostinho como nas outras ygrejas parrochiaaes os dom abbades e dom priores e abbades ponham as ymageens de seus sanctos no meo do altar: as quaaes sejam assy pintadas em retauollos ou esculpidas em pedra ou paao e que respondam aas rendas da ygreja donde esteuerem. E quem isto nom comprir atee dia de pascoa de resurreiçam o auemos por condenado em tres cruzados douro se for moesteiro conventual e seendo parrochial em huum cruzado pera as obras da nossa see e nosso meirinho (...)".

nos ser o primeiro programa de pintura mural da capela-mor da igreja de Santiago de Adeganha, tanto quanto é possível avaliar, exclusivamente decorativo, manifestando um gosto ao modo *manuelino* e que, justamente, não incluía a figuração do orago. Ou seja, apesar de se ter custeado um amplo programa de pintura mural, pelo menos, para a parede fundeira e paredes adjacentes da capela-mor, de uma data que não deve ser, pelo gosto que manifesta, muito diferente da destas *Constituições*, este não incluía a figuração do Santo, que virá a ser realizada, mais tarde, numa outra intervenção de pintura mural. No entanto, é possível que o carácter exclusivamente decorativo deste programa se pudesse dever ao facto de então existir imagem de vulto do orago.

Outras questões a que se procura responder nestas *Constituições* são a limpeza e uso exclusivo das igrejas para os serviços religiosos. Na verdade, aparentemente, continuava a ser frequente armazenar rendas e dízimas nas igrejas, pelo que se exige que estejam "(…) ***desacupadas de todallas cousas tocantes a suas rendas*** (…)" e "(…) ***nom fique nem este nellas pedra nem paao nem dizimos*** (...)*".* Mais, procura-se que "(…) ***nem leixem nellas comer nem dormir nenhuma pessoa posto que rendeiro seja*** (…)". Por outro lado, as imposições relativas à limpeza são tão modestas que chega a surpreender que tivessem que ser incluídas nestas determinações: "(…) ***todollos sabados do anno as igrejas e capellas sejam barridas*** (…)", "(…) *se a igreja se cantar de quinze em quinze dias assi* ***se barra ao sábado****: no qual* ***lauaram as pias dauga beenta e lançaram augua fresca pera se beenzer ao domingo polla manhaã*** (...)" *e* "(…) *todallas vistimentas brancas frontaaes e manteens do altar e curtinas* ***se lauem duas vezes no anno*** *e* ***os corporaes outras duas per maao do abbade ou capellam*** *que nella esteuer* (…)". Proíbe-se o costume de se deixarem sobre os altares paramentos, livros e ornamentos da igreja, pelo que se ordena a aquisição de uma arca para os guardar quando não existisse - e raramente devia existir[346]. Outro problema a que o prelado procura responder é o de livros, cálices, crucifixos, paramentaria e outros ornamentos serem vendidos, penhorados ou usados em pedidos de empréstimos: "(…) *mandamos aos ditos abbades e priores e rectores beneficiados e clerigos que* ***nom dem nem vendam nem apenhorem nem per outro modo alguum enalheem os liuros calezes nem cruzes vestimentas sagradas ou beentas nem outros ornamentos das suas ygrejas nem das alheas que sam deputados pera os officios diuinos*** (…)"[347].

[346] CSDS, fol. 6 e 6 vº
[347] CSDS, fol. 11vº.

Questões relativas à forma de utilizar as igrejas requeriam também comentários pedagógicos e medidas disciplinares. Assim, determina-se "(…) *sub pena dexcomunham a todollos fiees xpaaos* [cristãos] *assy homeens como molheres eclesiasticos e seculares e a cada huum delles que por comprirem sua deuaçam quiserem teer vigilia em alguuma ygreja moesteiro ou hyrmida do nosso arcebispado que nom sejam ousados de fazerem nem consentirem dar nem dem logar que se façam na dicta ygreja moesteyro ou hirmida* ***baylos/ danças/jogos/momos nem cantigas: nem se vistam homeens en vistiduras de molheres nem molheres em vistiduras de homeens: nem tangam sinos nem campaans alaudes/guitarras/pandeyros/orgaãos nem outro alguum instromento*** (…)". Por outro lado, determina-se que "(…) ***nam possam fazer fogo pera se quentarem nem fazer de comer*** (…)"[348].

Todos estes usos dos espaços eclesiais e, particularmente, a utilização vulgar das igrejas como espaços de armazenamento de rendas e dízimos, que já se tentara disciplinar no séc. XV, como já vimos, não deviam ser muito propícios à realização programas de ornamentação, particularmente de pintura mural. Talvez estes usos sejam mais uma razão explicativa da raridade de programas fresquistas anteriores ao século XVI.

Constituições mais tardias, por exemplo, as do arcebispo-infante D. Henrique para Braga (1538), ou as de D. Frei Baltasar Limpo para o Porto (1541), têm organização e determinações diversas destas, embora sejam manifestas muitas preocupações comuns, particularmente, em relação à educação religiosa do clero e de leigos. Note-se que estes documentos parecem ter sido norteados por grande pragmatismo, tentando diagnosticar o que era fundamental resolver, sem enveredar por exigências que, ainda que justificáveis, não se coadunassem com a efectiva capacidade do clero e das igrejas para cumprir o que se procurava implementar. Por outro lado, alguns dos problemas que ocorriam no fim do século XV e no início do século XVI e que D. Diogo de Sousa procurou resolver, como era o caso da existência das imagens dos oragos ao centro da parede fundeira da capela-mor, devem ter sido solucionados, pelo que não voltam a ser objecto de determinações nas *Constituições* posteriores. Em alguns casos, as medidas propostas, aumentam as responsabilidades com cuidados já previstos anteriormente, por exemplo, em relação à limpeza das igrejas e seus ornamentos que deveria ser mais frequente. A primeira metade do século XVI, uma

[348] CSDS, fol. 16.

época, como sabemos, de crescimento demográfico, deve ter sido também uma altura de enriquecimento das igrejas, particularmente no que se refere a alfaias de prata. À protecção e preservação destes objectos consagra-se, quer nas *Constituições do Arcebispo Infante D. Henrique* para Braga, quer nas *Constituições de D. Frei Baltasar Limpo* para o Porto toda uma série de normas incluídas no "*Titolo da prata das egrejas*".

No entanto, nas *Constituições de D. Henrique* é ainda bem visível a necessidade de disciplinar o uso das igrejas de forma a que os seus espaços fossem reservados apenas ao culto. Relativamente a estes aspectos, constata-se *"*(...) *que* ***muitas pessoas que cometem delictos por que temem ser punidos polla justiça secular se acolhem aas ygrejas: e querendo gozar de sua immunidade: estam nellas tam desonestamente*** (…) *e* ***as pessoas eclesiásticas recebem toruaçam nos officios diuinos*** (…)"[349]**.** Por outro lado, "(...) ***por que muitos estam tanto tempo nas ygrejas acolhidos que parece mays tellas por moradas que por refugio de suas pessoas*** (...)***"***, ordena-se ***"***(...) ***que nenhum possa estar mays tempo acolhido na ygreja que vinte dias*** (...)***"***[350].

Por outro lado, refere-se também "(...) *que em alguns lugares deste nosso arcebispado* ***os juizes seculares com pouco acatamento fazem audiências nas ygrejas e seus cimiterios: ouuindo hy os feytos cyveis e tambem crimes*** (...)" e determina-se que "(...) *defendemos aos sobreditos: e assi aos escriuães e procuradores e pessoas seculares: que* ***nam façam audiencias*** *nas ditas ygrejas ou seus adros:* ***nem qualquer outro juizo nem autos judiciaes: assi como preguntar testemunhas*** *ou outros semelhantes:* ***nem os procuradores auoguem****:* ***nem os escriuães escreuam****:* ***nem façam pubricamente contractos de vendas: compras trocas: aforamentos: nem as escrituras dellas****:* ***nem feiras****:* ***nem mercados****:* ***nem camaras****:* ***consistorios*** *ou* ***concelhos*** (...)" [351].

Determina-se ainda "(...) *que* ***nam comam*** *nas igrejas ou hermidas:* ***nem bebam com mesas nem sem mesas****: nem cantem nem bailem nem durmam nem façam fogo em ellas:* ***nem os leigos façam ajuntamento dentro dellas sobre cousas profanas****: nem se façam nas ditas igrejas ou adros dellas* ***jogos*** *alguns: posto que seja em vigilia de santos ou dalguma festa:* ***nem representações: ainda que sejam da paixam de nosso***

[349] *Constituições do arcebispado de Braga do arcebispo cardeal-infante D. Henrique* (...) *em a cidade de Lisboa per Germam galharde frances* (...) (1538), doravante CSH, fol. 51.
[350] CSH, fol. 51 e 51 vº.
[351] CSH, fol. 51vº- 52.

senhor jesu cisto ou da sua ressorreiçam ou naçença*: de dia nem de noyte sem nossa especial licença ou de nosso prouisor e vigairos* (...)"[352].

Mais uma vez, decide-se que "(...) ***defendemos que se nam ponham em ellas nem nas hermidas nem adros trigo: ceuada: vinho: centeo: milho: azeytona: ervanços cebolas: alhos: linho: nem outa alguma cousa profana: posto que sejam dízimos*** (...)"[353] e também que "(...) *Defendemos a toda pessoa eceliastica ou secular que em nenhum tempo* ***sencostem aos altares nem ponham ho cotouelo ou braço encima delles: nem sombreiros: barretes: luuas: capellos: becas: nem outras semelhantes cousas*** (...)[354].

Para preservar os bens das igrejas decide-se, "(...) ***Ordenamos e mandamos que hos ornamentos joyas e cousas das ygrejas se nam emprestem pera jogos alguns nem autos seculares nem pera baptismo*** (...)"[355] e "(…) ***Defendemos e mandamos a todos os dom abades: abades: priores: rectores: curas: beneficiados e clérigos que nam vendam: nem empenhem nem per outro algum modo enleem: os liuros calizes: cruzes: vestimentas sagradas: ou bentas: nem outros ornamentos das suas igrejas nem das alheas: que sam deputadas pera os officios diuinos****. E* ***defendemos outrosi aos leygos e clérigos: que nam emprestem dinheiros: prata: ouro: nem outra cousa alguma sobre os ditos ornamentos: nem os comprem nem recebam em penhor: nem per outro qualquer modo***"[356].

Estas *Constituições* que vimos seguindo apresentam-nos uma multiplicidade de usos dos espaços da igreja que em muito ultrapassam a função que, então, se procurava que exclusivamente tivessem, a de edifício inteiramente devotado ao culto divino. Assim, à data destas *Constituições,* não só se continuava a verificar o facto das igrejas serem usadas como armazéns de rendas e dízimos e como palco de representações, música e bailes, jogos e *comedorias* e refúgio de homiziados mas também se referem outros usos sobre os quais não se pronunciam *Constituições* anteriores como os de abrigo para audiências judiciais seculares e para actividades jurídicas e notariais, feiras, consistórios e concelhos. Estes usos não surgiram certamente e subitamente durante o arcebispado de D. Henrique; eram, certamente, tradicionais, manifestando, agora, D. Henrique a sua determinação em os erradicar. De facto, considerando outro tipo de

[352] CSH, fol. 52.
[353] CSH, fol. 52 vº..
[354] CSH, fol. 52vº.
[355] CSH, fol. 54vº.
[356] CSH, fol. 55.

fontes, verifica-se que estes usos eram bem mais antigos, estando, por exemplo, documentados no Artigo XXXI *Dos artigos, que foram acordados em Elvas entre ElRey D. Pedro, e a Clerizia*:

> "(...) *Outro sy ao que dizem no trigésimo primeiro artigo, que* ***as nossas Justiças faziam concelhos, e audiências nas Igrejas, e nos adros dellas, maiormente em feitos criminaaes, e o que pior he, fazem-nas em Domingos, e em dias de festas*** (...) *e se acontecia, que os Prelados, e seus Vigairos os querião desto correger, e emmendar, e proceder contra elles por sentenças da Santa Igreja pela guisa, que lhes he outorgado de direito em este caso, e todolos outros sobreditos, e cada huu delles,* ***taes sentenças nom as queriam guardar, ante diziam palavras de desfazimento da Santa Igreja, que lhes era d'escusar; a saber, que escumunhom nom brita osso, e que o vinho nom amarga ao escumungado*** *e o que mais grave era* (...) ***degradavam os ditos seus Vigairos, e aquellas pessoas Eclesiásticas, que lhes taaes sentenças publicavom*** (...)"[357].

Na verdade, em muitíssimas paróquias a igreja devia continuar a ser o único espaço de uso colectivo coberto, o que, provavelmente, propiciava o seu uso para tal variedade de funções que em muito ultrapassavam as do culto religioso. Não é também impossível que os paroquianos, responsáveis pela manutenção do corpo da igreja, pudessem sentir que este poderia ser usado para uma série de actos colectivos.

*

Este longo percurso pelas *Constituições Sinodais* para o arcebispado de Braga, bispado do Porto e Administração de Valença, desde os fins do século XIII e até aos meados do séc. XVI, pretendeu recuperar a imagem do que seria o estado material das igrejas ao longo deste período.

Certas dificuldades como o absentismo do clero foram recorrentes durante esse período – e, também, mais tarde - com inevitáveis consequências na manutenção dos edifícios e do seu património edifcado, artístico e móvel. Este problema, já sentido pelos fins do século XIII, agravou-se com uma série de outros como a crise demográfica dos séculos XIV e XV, as guerras com Castela no século XIV, os abusos da nobreza e uma multiplicidade de utilizações a que eram votadas as igrejas.

[357] *Ordenações Afonsinas*, vol. II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 84-85.

Estas circunstâncias resultavam em três tipos de consequências nefastas: numa retracção de rendimentos e na consequente diminuição da capacidade de manutenção dos edifícios e da encomenda; em degradação das igrejas e do seu património e, finalmente, mesmo, em destruições. Assim, nem sempre as circunstâncias económicas e de *gestão* das igrejas eram de molde à simples boa manutenção dos edifícios mas, ainda menos, julgamos, a novas aquisições e encomendas. Por outro lado, muitos dos usos que então se davam às igrejas não eram favoráveis à realização de pintura mural nem à sua preservação, como é o caso, por exemplo, das fogueiras para aquecimento ou para cozinhar, do armazenamento de rendas e dízimos ou o uso, já referido, dos altares para "(...) ***poerem os odres e pechees, emfusas e cântaros com vinho e auga*** (...) ***e fazem delles suas copeiras*** (...)".

Supomos que se tornou também visível para o leitor que se torna particularmente viva, no séc. XVI, a vontade de disciplinar o cuidado com as igrejas, tentando-se, o que é muito nítido nas *Constituições* do Arcebispo Infante D. Henrique, que elas fossem usadas exclusivamente para os serviços religiosos, citando-se, até, usos – e proibindo-os - que eram, como vimos, tradicionais e que arcebispos anteriores não referem nem interditam. Esta intenção de disciplinar comportamentos é, certamente, evidência de uma clara vontade de consagrar as igrejas exclusivamente ao culto e de dignificar o espaço eclesial.

Pensamos que se torna manifesto que a manutenção e cuidado das igrejas se encontrou eivada de dificuldades e que, em geral, pelos fins do séc. XV e no dealbar do séc. XVI, o estado material destes edifícios deveria ser bastante pobre, uma vez que, para usar a expressão já citada do arcebispo de Braga D. Luís Pires em 1477, "***muitas dellas mais parecem ja estrabarias de bestas e porcigõoes de porcos que templos de Deus***". Este arcebispo toma, de resto, uma importante resolução, coarctando a impunidade do clero no descuido com os edifícios eclesiais ao proibir, como já vimos, que **"*nom ponham nem mandem nem conssentam poer taaes clausullas nas escripturas dos arrendamentos per que o carreguo da cura e do repairo e corregimento das egrejas e ornementos dellas*** (...) ***fiquem aos dictos rendeiros, mas a elles mesmos beneficiados fiquem os carregos*** (...)".

Por outro lado, ao tempo de D. Luís Pires poucos eram os mosteiros beneditinos e de cónegos regrantes de Santo Agostinho que possuíam imagens dos seus santos tutelares que, então, o arcebispo ordena que se pintem. Mais tarde, também D. Diogo de Sousa ordenará a realização de representações escultóricas ou pictóricas dos oragos para

as capelas-mor de igrejas monásticas e paroquiais que, por então, frequentemente, deviam faltar.

Supomos que se tornaram evidentes os problemas que foram afectando, ao longo da Baixa Idade Média e ainda na primeira metade do século XVI, a boa manutenção dos edifícios e também a capacidade de encomenda de novas obras.

Parece-nos, portanto, justificado e pertinente concluir que, no século XV, no dealbar do século XVI e, ainda, durante a primeira metade deste século, à pobreza das igrejas se procurou responder com um esforço de obras e de enriquecimento decorativo[358], de obtenção de alfaias e de outras aquisições "*no temporal*" que, de resto, se espelha nas *Visitações*, mais tardias, que se conservam. Nesse esforço, e na primeira metade do século XVI, procurava-se, talvez, resolver e adquirir o que era mais necessário, procedendo sem morosidades excessivas e com orçamentos limitados.

Havendo tanto a corrigir, disciplinar e fazer para recuperar, manter e dignificar os espaços de culto até meados do século XVI, não parece provável que bispos e arcebispos - e seus visitadores - pressionassem abades, priores, reitores e fregueses no sentido de realizarem obras de grande sofisticação estética mas antes, programas que, de forma mais rápida, pragmática, eficiente e, de acordo com "***aas rendas da ygreja donde esteuerem***", dignificassem, como se procurava, esses espaços. Talvez isto explique boa parte do carácter de que se revestiu a pintura mural portuguesa do século XV e da primeira metade do século XVI, optando-se muitas vezes pela realização de dilatados programas, decorando toda a capela-mor, por exemplo, mas de limitada sofisticação de execução. Assim, embora estes programas evidenciem preocupações de actualização formal e estética, acompanhando as tendências de gosto da sua época, informados, por vezes, por gravuras estrangeiras recentes ou relativamente recentes, neles se realiza, quase sempre, toda uma cena figurativa numa só ou, quando muito, em duas jornadas, consequentemente, simplificando a composição, o desenho e o tratamento pela cor, encurtando o tempo de realização e, portanto, limitando os custos, mas contribuindo decisivamente para *sacralizar* e dignificar os espaços.

---

[358] Joaquim Inácio Caetano argumenta, aliás, que um primeiro tipo de programa de enriquecimento decorativo, anterior ao recurso sistemático à pintura mural, terá sido o da tomada de juntas nos paramentos interiores: "(...) *Pelos casos que registámos, sobretudo aqueles onde a expresão original se conservou por debaixo de rebocos pintados a fresco, datáveis com uma pequena margem de erro, podemos concluir que as pinturas murais não foram, de um modo geral, a primeira decoração das igrejas, uma vez que a existência deste tipo de de tratamento dos paramentos denota preocupações decorativas*. (...)" in CAETANO, Joaquim Inácio, 2006 – *400 anos a fingir ou os acabamentos nas paredes dos edifícios dos séculos XV e XVI* (no prelo). Agradecemos a este investigador a cedência deste artigo ainda antes da sua publicação.

Se este longo périplo pelas *Constituições Sinodais* desde os fins do século XIII e até e durante a primeira metade do século XVI se justificava metodologicamente perante as questões que se nos colocavam, de facto, os resultados a que chegámos parecem explicar, pelo menos parcialmente, por um lado, que a realização sistemática de programas de pintura mural seja tardia em Portugal e também, por outro lado, o facto de que, quando efectivamente se realizou, se ter optado por programas, por vezes, extensos, particularmente nas capelas-mor, mas de limitada sofisticação na execução, se comparada com os métodos propostos por Cennini e frequentemente seguidos por oficinas italianas.

*

2.2. A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVI

E depois dos meados do século XVI?

A segunda metade do século XVI parece ter sido um período de maior capacidade para impôr soluções já anteriormente desejadas e regulamentadas e para encomendas de maior vulto, entre as quais se destacam determinações de construções novas. Mas, por esta altura, por exemplo, nos *Capítulos de visitas e devassa das terras de Guimarães e Montelongo* de 1571[359], as referências a pintura mural tornam-se raras e, nas *Visitações* para este território de 1586[360], há apenas uma referência a este tipo de pintura, claramente preterida em favor da retabular, como, aliás, já notou Franquelim Neiva Soares[361].

Que preocupações manifestavam os prelados de então?[362]

[359] ADB, Visitas e Devassas, Lº 435.
[360] ADB, Visitas e Devassas, Lº 436
[361] SOARES, Franquelim Neiva, 1984 – *Ensino e Arte na região de Guimarães através dos Livros de Visitações do século XVI*. Separata do vol. XCIII da "Revista de Guimarães", Companhia Editora do Minho, Barcelos.
[362] Para a segunda metade do séc. XVI, e para a região a que nos reportamos, conservam-se várias Constituições Sinodais:
Constitvições Synodaes do Bispado de Miranda (...) *Em Lixboa: em casa de Francisco correa impressor do Cardeal Iffante* (1565)
Constituyções Synodaes do Bispado do Porto Ordenadas pelo muyto Illustre & Reuerendissimo Senhor Dom frey Marcos de Lisboa Bispo do dito Bispado, &c. (D. Julião de Alva) (1585)
Apesar de não se incluir no âmbito da região em estudo, mas a dada a sua proximidade, estudámos ainda as *Constituycões Synodaes do Bispado de Lamego. Em Coimbra. Per Ioam de Barreyra. M. D. LXIII* (1563).

Se se mantinham muitas preocupações comuns a prelados anteriores[363], evidenciam-se, no entanto, novos desígnios. De facto, e saindo um pouco do âmbito da região de que nos ocupamos, se nas *Constituições* para Lamego de 1563 se decide que

> "(…) *da pubricaçam desta nossa constituiçam em diante, aja em cada igreja do dito nosso Bispado as cousas seguintes, sem nenhuma dellas faltar.s* [a saber]. *Altar firme & consagrado, ou pedra dara consagrada nelle,* ***Retauolo pintado, ou imagem de vulto bem composta*** (...)[364],

já nas *Constituições* de Miranda (1565), as preocupações com as imagens existentes nas igrejas adquirem outro teor:

> "(…) *Porque em muitas ygrejas de nosso Bispado achamos muitas Imagens & pinturas de sanctos tam mal pintadas, que não tam somente nam prouocam a deuaçam a quem as vé mas antes dam materia de rir: & outras que não estam pintadas conforme aa verdade da escriptura & historia que representam: Querendo nisto prouér, estabelecemos &* ***mandamos, que daqui em diante em nenhuma ygreja, ou lugar pio deste nosso Bispado se entremeta nenhum pintor a pintar retauolo, ou qualquer outra pintura, sem primeiro hauer nossa licença ou de nosso Prouisor: A qual lhe não será dada sem preceder verdadeira informação de como he bom official, & que pinta as historias na verdade. E mandamos a nossos visitadores, que nas ygrejas & lugares pios que visitarem, fação exame das Imagens & historias que ja estam pintadas: & as que acharem apocrifas, mal ou indecentemente pintadas, ou enuelhecidas, as façam tirar dos taes lugares, & que em seu lugar (sendo necessário) se ponhão ou pintem outras bem feitas como deue ser****. E o pintor que o contrairo fizer, & quem o mandou fazer, hauemos por condenado cada hum em mil reis, pera a Sé e meirinho. E aplicamos as penas deste Titulo, ametade pera as ygrejas onde*

[363] Por exemplo, continua a regulamentar-se o uso das igrejas por aqueles acusados de crimes, continuam a proibir-se audiências seculares, feiras, *almoedas*, *comedorias*, bailes, jogos e representações (sem autorização do bispo), armazenamento de rendas e dízimos nas igrejas, corridas de touros nos adros e a venda ou penhora de ornamentos e bens da igreja. Tais matérias constam das *Constituições* para Lamego de 1563, das de Miranda (1565) e ainda das do Porto (1585). No entanto, estas constituições que às vezes reproduzem determinações de *Constituições* anteriores, na sua maioria tendem a ser abordadas de forma mais sumária do que anteriormente, o que sugere que estes problemas, ainda que não tivessem sido totalmente erradicados, estavam em vias de resolução.

[364] *Constituyções Synodaes do Bispado de Lamego* (1563), p. 151.

acontecer, & a outra ametade pera o meirinho ou pessoa que as requerer & acusar (…)"[365].

As *Constituições* do Porto (1585), vinte anos mais tardias, reforçam ainda o estabelecido nas de Miranda, cuja redacção partilhavam até aqui, quase palavra por palavra:

> *E pera que as Imagens se façam, pintem,* ***& vistam com a honestidade, & decênca conueniente*** *aos Sanctos que representam:* ***mandamos aos pintores, & a quaes quer outros officiaes, que nam façam, ou pintem Imagem alguma de Sanctos, ou Sanctas de modo algum que nam seja vsado, & recebido commum mente na Igreja. E tendo nisso qualquer duuida, a venha primeiro communicar com nosco, ou com nosso Prouisor, ou vigairo, sob pena de excommunham, & de dous mil reis pera obras pias, & meirinho****. E os Abbades, Reitores, & Curas, as nam consintiram doutra maneira em suas Igrejas, ou lugares pios de suas freguesias: nem se vistam, & ornem com vestidos emprestados que ajam de tornar a seruir em vsos profanos, & que nam sejam de feiçam, & cor em que se possa notar indecência alguma. O que principalmente, &* ***com mayor cuidado cumpriram nas vestiduras, toucados, & cores das Imagens da Sacratíssima virgem Maria nossa Senhora****, porque assy como depois de Deos nam tem igual em Sanctidade, & honestidade, assy conuem que sua Imagem sobre todas seja mais sancta mente vestida, & ornada. E sendo algum dos ditos Abbades, Reitores, & Curas descuidado em cumprir esta constituiçam, lhe será dada a pena que sua negligencia merecer*[366].

Na verdade, se nas *Constituições* de Lamego de 1563, bastava acautelar que retábulos e imagens de vulto fossem *bem compostas*, nestas *Constituições* de Miranda e do Porto manifestam-se duas novas preocupações: não só que estejam bem pintadas (e só se fala de pintura, retabular ou outra) mas também que sejam *canónicas* ou, para usar as palavras dos textos, que não sejam apócrifas nem indecentes. Ou seja, manifestam-se aqui preocupações com a qualidade da arte religiosa, ao ponto de advogar a substituição do que estivesse mal pintado ou envelhecido - o que, aliás, já era prática anteriormente -

[365] *Constituyções Synodaes do Bispado de Miranda* (1565), *Titulo XIX*, *Coonstituiçam Septima*, fol. 89.
[366] *Constituyções Synodaes do Bispado do Porto* (...) (1585), *Titulo decimo nono* (...), *Constituiçam septima*, fol. 89.

mas também, ao sabor das preocupações do Concílio de Trento, de que sejam decentes e sigam *a verdade da Escritura*. Vai-se ao ponto de determinar que nenhum pintor possa pintar retábulo, ou qualquer outra pintura, sem primeiro ter licença do bispo ou de seu provisor.

Nas *Constituições* do Porto estas preocupações com a correcção das imagens extravasam mesmo a consideração das imagens a usar no interior das igrejas levando, até a legislar sobre as que se usassem no seu exterior, nas próprias ruas:

> *Se per razam de alguma festa se ouuer de armar, ou ornar alguma Igreja, ou capella de panos ou cartas defiguras, ou de quaes quer pinturas, & historias, mandamos que sejam de qualidade que* ***nam aja nellas imagens de herejes, nem outra alguma cousa indecente, ou deshonesta, ou contra os bons custumes****. E os Abbades, Reitores, ou Curas das Igrejas, nam concintirám que se armem, sem primeiro verem se os* ***panos****, ou* ***cartas*** *sam daqualidade acimadita* [sic]*, & nam sendo taes, os nam deixaram poer, nem armar, sob pena de mil reis pera obras pias, & meirinho.*
>
> *E sob a mesma pena de excomunham* ***mandamos que nas ruas porque ouuer de passar alguma Procissam, nenhuma pessoa ponha panos, cartas, ou figuras, que nam sejam decentes, & honestas***[367].

Por outro lado, paralelamente à continuada legislação em relação a aspectos já referidos anteriormente, geralmente tratados de forma mais sumária, incluem-se novas regras que tentam disciplinar outros aspectos dos comportamentos na igreja. Parece, assim que, estando muitos velhos problemas em vias de solução, se atacam outras dificuldades. Entre estas novas medidas destacamos a vontade de disciplinar a forma de ocupar a igreja, reservando a capela-mor e o coro ao clero[368].

---

[367] *Constituyções Synodaes do Bispado do Porto* (...) (1585), fol. 91.

[368] *Constituyções Synodaes do Bispado de Miranda*, 1565, fol. 84 e 84vº: "(...) *E mandamos que da metade do corpo da ygreja por diante estem postos os bancos em que se houuerem de assentar os homens, & de maneira q*[ue] *estando assentados estem com os rostos pera o altar. E na outra metade da ygreja pera baixo, se assentaram as molheres: de maneira que os homens estem por si & as molheres por si, & nam huns antre os outros. E defendemos sobpena de excomunham que nenhuma pessoa ecclesiastica nem secular se assente na ygreja em cadeira despaldas, em quanto estiuerem aa Missa ou aos officios diuinos: nem estem nos ditos tempos dentro na cappella mor da ygreja & ousia, saluo aquelles que forem dordens sacras, & os que pera ministrar e servir o sacerdote & no altar forem necessários, ou sendo a ygreja tão pequena que por nam caberem nella seja necessario recolheremse na capella, & entam será com licença do Rector ou Cura, & não doutra maneira. E lendo* [sic] *senhores de*

Finalmente, será talvez oportuno relembrar neste momento que, à semelhança das *Constituições* para a arquidiocese de Braga de D. Luís Pires (1477), as *Constituições* para Lamego de D. Manuel de Noronha (1563) continuam a incluir uma menção que talvez nos esclareça sobre um aspecto do rodapé do último programa de pintura mural na capela-mor de Vila Marim em que se figura um galgo preso à parede. Na verdade, nestas *Constituições* de Lamego de 1563, no *Titulo XII*, *da vida e honestidade dos clérigos*, a *Constituyçam lx* estabelece-se que ***nam leuem cães aa igreja****, nem tragam aues polla villa na mão, nem sejam caçadores*. É possível que a ideia de figurar o galgo no rodapé de Vila Marim (ou os cães caçando no rodapé de Folhadela) possa ter sido inspirada por estas práticas que, pelo menos desde as *Constituições* de D. Luís Pires se haviam tentado disciplinar mas que ainda se mantinham vivas na segunda metade do século XVI, como as *Constituições* de Lamego de 1563 testemunham.

*

Seria desejável comparar a informação recolhida nestas *Constituições* que seguimos com a de *Visitações* coevas. Tal, no entanto, não foi possível no que se refere ao século XV e às primeiras décadas do séc. XVI, uma vez que, para a região de que nos ocupamos, os *capítulos de visita* que se conservam no Arquivo Municipal de Guimarães e no Arquivo Distrital de Braga medeiam entre as datas extremas de 1547 e 1586. Para a diocese do Porto não se conservaram quaisquer *Visitações* do século XVI relativas a igrejas nas quais se conhecem programas de pintura mural nem no Arquivo Distrital nem no Arquivo Episcopal[369].

No entanto, as *Visitações* que se conservam do século XVI e para esta região a norte do Douro, por exemplo, as da Colegiada de Guimarães às igrejas do seu padroado[370] e as do Arcebispo à própria Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira[371], bem como os *Capítulos da visita e devassa das terras de Guimarães e Montelongo*

---

titulo, ou das terras em que estão edificadas as ygrejas, poderám ter nellas cadeiras despaldas, & estar dentro na capella mor.(...)".

[369] Apenas se conservam em livros de registo de baptismos, óbitos, casamentos e róis de confessados, registos de peças e ornamentos das igrejas de Valadares (Baião) e de Tabuado (Marco de Canaveses) ordenados por ocasião de visitações pelo bispo D. Jerónimo de Meneses (1592) e conferidos em visitações posteriores. Cf., no Arquivo Distrital do Porto, PT/ADPRT/PRQ/PMCN 24/001/0001 e PT/ADPRT/PRQ/PBAO19/001.

[370] Publicadas no Boletim de Trabalhos Históricos (doravante BTH)

[371] Publicadas no BTH

(1548[372], 1571[373], 1586[374]) e o *Livro dos Mosteiros e Igrejas da terra de Faria e Vermoim* (1548[375]) reforçam a nossa impressão do quanto havia a remediar - e a fazer – no que se refere aos aspectos materiais das igrejas.

Convém, no entanto, não esquecer que estes *capítulos de visita* que se conservam para o século XVI são tardios (a partir de 1547) e representam *visitas* a uma pequeníssima parte da arquidiocese de Braga. No entanto, providenciam informação valiosa que, nas mais antigas, pensamos que apoia a ideia de que o estado das igrejas, até meados do século XVI, o período em que mais se multiplicam as realizações de pintura mural, deveria ser bastante pobre, tal como as *Constituições* da mesma época indicavam.

A listagem de tudo o que é nelas ordenado seria por demais longa e morosa. Nesta dissertação será, portanto, preferível uma abordagem mais *impressionista*, referindo-se, aqui e além, determinações particulares.

No que se refere a obras nas igrejas, aquilo que mais frequentemente, sistematicamente, mesmo, os *visitadores* mandam que se faça é retelhar, rebocar por dentro e/ou por fora e tapar buracos nas paredes[376], forrar tectos a madeira e lajear. Note-se que quando se manda *olivelar*, isso significa que, ou os forros anteriores dos telhados estavam muito danificados ou pura e simplesmente não existiam, ou seja, que essas igrejas eram de telha vã[377]. Igualmente, quando se manda lajear, isso significa que

---

[372] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434.
[373] ADB, Visitas e Devassas, Lº 435.
[374] ADB, Visitas e Devassas, Lº 436.
[375] ADB, Visitas e Devassas, Lº 190-A.
[376] Nas *Visitações* referidas há dezenas de referências a estas obras de retelhar, rebocar e tapar buracos nos panos murários. Alguns exemplos:
1547: Telões: "(...) *mandem* [cabido de Nossa Senhora da Oliveira] *rretelhar e preçintar a capella mor bem* ***de maneira que não choua nella*** (...)", cf. BTH, vol. XII, p. 100.
1548: Telões: "(…) *mando aos fregueses que percintem muito bem ao longo do outão sobre a porta principal* ***de modo que não entrem os pasaros*** (…)", cf. BTH, vol. XII, p. 107.
1551: Caldelas: "(…) *mandem fazer ho aljaroz de pedra a capela e retelhala e percintala plo telhado de três em três ordens e percintala plas juntas toda ate baixo* (…)"
1560: Caldelas: "(...) *mandara o priol e cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *retelhar ha capella* ***porque choue nella*** *(...) e* ***as bordas das costas e outão do telhado emboquarão de qual que não apareça ninhum buraquo*** (...)", cf. BTH, vol. , p. 132.
1577: S. Martinho do Conde: "(...) ***que derribem ou concertem o outão da capella porquanto está para cair*** (...)", cf. BTH, vol. XIV, p.52
[377] Alguns exemplos:
1553: S. Cosmade: "(...) *Mando aos Senhores do cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *que* ***oliuelem a capella que esta pera cair*** (...)", cf. BTH, vol.,p. 120.
1573: Telões: "(...) ***o forro da capela esta podre roto e prigoso*** *pelo qual os ditos Senhores do do cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *cujo este mosteiro he mandarom forrar de nouo de mesado de boa madeira limpa e grosa por bom offiçial como conuem a tal edifício* (...)", cf. BTH, vol. XIII, p. 191.
1574: S. Vicente de Mascotelos: "(...) *Em termo de 2 anos mandarão forrar todo o corpo da Igreja de boa madeira denquado terçado e Retelhar e princitar* (...)", cf. BTH, vol. XIV, p. 35.

a igreja tinha pavimento irregular ou era, simplesmente, de terra batida[378]. Menos vulgares são as ordens de que se ponham resguardos ou vidros com protecções em arame nas frestas e janelas[379].

No entanto, são frequentes as referências que evidenciam problemas mais graves ainda, ordenando-se, até, a construção de uma nova capela-mor e/ou de um novo *corpo* de igreja, como aconteceu, em 1550, relativamente a Santo André de Codeçoso (igreja anexa à de Santo André de Telões, do padroado da colegiada de Nossa Senhora da Oliveira):

1575: S. Vicente de Mascotelos"(...) *Compriram com ho forrar da Capella no termo que lhes esta mandado na nossa visitacam passada* (...)", cf. BTH, vol. XIV, p. 44.
1576: S. Vicente de Mascotelos: "(...) *comprirão com o forar da igreja como esta mandado* (...)", cf. BTH, vol. XIV, p. 47.
1575: Santiago de Candoso: "(...) *Mandaram os senhores do cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] ***emmadeirar a capella de nouo porque esta desfechado o tirante e todo despegado de hua banda e dependurado é muito periguozo*** (...)", cf. BTH, vol. XIV, p. 38.
1577: Santa Maria do Candedo: "(...) ***concertem a armacão da capella de todo desarmada*** *e tornada a concertar de nouo que esta para cair* (...)".

[378] Alguns exemplos:
1547: Telões: "(...) *igualem* [fregueses] *as campas e o lageamento da igreja muito bem e* ***onde faltarem lageas lhas ponham*** (...)", cf. BTH, vol. XII, p.108.
1549: Silvares: "(…) *lageem* [cabido de Nossa Senhora da Oliveira] *a capella com seu entabolamento do altar e retelhem e percintem* (…)", cf. BTH, vol. XII, p. 111
1558: *S. Paio desta uilla* [Guimarães]: "(...) *por se não comprir a uisitação pasada que he lagear bem a capella desquadria laurada ha escada e os degrãos asi do altar mor como do cruzeiro como dos mais altares lavrados de boal* (..) *e bem asi mandamos que se concerte bem ho lageamento da higreja* (...)", cf. BTH, vol., p. 131.
[379] Alguns exemplos:
1547: Telões: "(...) *ponham* [cabido de Nossa Senhora da Oliveira] *huas adufas nas frestas da capella* (...)", cf. BTH, vol. XII, p. 101.
1548: Telões: "(...) *ponham* [fregueses] *em todas as frestas adufas de pannos encerados e assi no espelho que estaa sobre a porta principal* (...)", cf. BTH, vol. XII, p. 107.
1551: "(...) *Quanto ao temporal mando ao cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *que cumpra* (...) *com as vidraças* (...)".
1558: S. Gens: "(...) *nas duas Fryestas da bamda da epystola E euangelho per Respeyto do vemto mandaram por huas vidraças de bom lume com suas redes de fora* (...), cf. BTH, vol. , p. 130.
1565: S. Tiago de Candoso: "(...) *porá duas uidraças nas frestas da capella dambas as partes ate a Páscoa* (...)", cf. BTH, vol. XIII, p. 94.
1570: S. Tiago de Candoso: "(...) *Já mandado mandamos ao cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *que hate dia dos Samtos cumpra com ho rasguar da friesta da capella e porlhe sua uidraça e rede* (...)", cf. BTH, vol. XIII, p. 178.
1567: S. Vicente de Mascotelos: "(...) *hua vidraça com sua rede darame* (...)", cf. BTH, vol. XIII,p. 163.
1574: Fiolhoso: "(...) *ata páscoa ponhão hua vidraça na fresta com sua rede de arame* (...)", cf. BTH, vol. XIV, p. 35.
1575: Candedo: "(...) *poram* [cabido de Nossa Senhora da Oliveira] *huma vidraça na fresta da capella com sua rede* (...)", cf. BTH, vol. XIV, p. 42.
1575: S. Sebastião [Murça]: "(...) *Mandem poer huma vidraça com sua rede na fresta da capella* (...) *mandaram também poer vidraças com sua rede nas outras frestas com seus ferros e rede da banda de fora no meyo dellas* (...), cf. BTH, vol. XIV, p. 44.
1576 e 1577: Santa Maria de Silvares: "(...) *mandem* [cabido de Nossa Senhora da Oliveira] *rasgar a fresta da capella da banda do Sul ao alto de maneira que de maior claridade* (...) *e no rasgo da fresta porão hua vidraça com sua rede de arame* (...)", cf. BTH, vol. XIV, p. 57 e 58.

"(…) ***achei a dita capela de todo derrubada e desbaratada*** *e que recebem assi como esta os freigueses os sacramentos* (…) *mandarão* [cabido de Nossa Senhora da Oliveira] *concertar as paredes e armar e forrar de madeira retelhar e percintar reuocar de dentro e apinzalar pintar o outão e o imagem do orago fazer o altar mociso rebocado de cal e pintado com seu escabelo lageada com seu degrao lageada com seu degrao no cruzeiro com sua mesa de tauoas e toalhas no altar* (…) *e quanto ao corpo da dita capela que esta todo derrubado e sem armação mando aos freigueses della e moradores que* ***façam ho corpo da dita igreja de boas paredes bem feitas e a porta percipal de pedraria darquo redondo e ho campanairo sobre ella e ho arco do cruzeiro de boa pedra bem feto*** *do qual ho cabido pagara ametade e* ***armarão de madeira e forrarão quatro ou cinco asnas sobre ho cruzeiro*** *e a retelharão e percintarão e fecharão com boas portas e farão a pia de bautizar com seu escabelo ho que compram das paredes ate ho sam miguel que vem e da armação do telhado ate o segundo e do mais ate ho terceiro* (…) *e se tirara a corte e parreira que esta junto com a porta da igreja pera que não se faça cural a porta dela* (…)"[380].

Em alguns casos, porém, nem sempre é clara qual a motivação para obra nova - mau estado do edifício anterior? novas necessidades de espaço e gosto? – embora em algumas situações sejam expressas ou se adivinhem essas razões, pelo que talvez se justifiquem algumas citações mais longas no corpo deste texto:

1547: S. Bartolomeu de S. Gens: "(...) *por quanto de dous annos a esta parte nam achei obra allguma feita no dito mosteiro e não mostrando como tem paguo os ditos dous mjl reis do anno pasado em que forão emcorridos diguo condenados mando que os paguem dentro em x dias asi huuns como outros ele cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *ou seu rrendeiro e mando aos freigueses que de oje por diante lhe não acudão com dízimos nem foros nem rendas ate lhe não constar como tem paguo as ditas pennas sob pena de escumjnhão e de paguarem de suas casas* (...) ***mando a Frutuoso de Freitas amjnistrador da capella que esta no dito mosteiro que daquui ate São Joam aleuante a dita capela descadria e a cubra e emmadeire e telhe e lhe faça seu altar e ponha toalhas e todo o mais neçecario de modo que se possa nela celebrar*** (...)"[381].

[380] BTH, vol. XII, p. 115.
[381] BTH, vol. XII, p. 105.

1564: S. Paio [Guimarães]: "(...) ***em termo de três anos hua igreja noua em Sam Bastião*** (...)"[382].

1567: S. Paio [Guimarães]: "(...) *Visitação de São Paio do Senhor arcebispo do ano de 1567 anos en que manda que cumprão com as Visitasois atrás do ano de coatro e cimquo e seis anos.* ***Fazer a Igreja de São Paio na ermida de São Sebastião*** (...)".

1549: S. Martinho do Conde: *"*(…) ***façam*** [cabido de Nossa Senhora da Oliveira] ***a capella toda de novo*** *com seus cantos de escoadria e arco e lageada da mesma escoadria com seus degraos e emtabolamento e a tornem a pintar com a imagem do orago*(…)*"*[383].

1550: S. Martinho do Conde: "(…) *mando aos senhores do cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *que cumprom a visitacam pasada/* ***fazer a capella toda de nouo*** *com seus cantos de scadrya e llagiada de scadrya com seu entabollamento e degraus de bucell e pintem o ooutão da capella e façom a metade do outom do cruzeiro e os freygueses farom a outra metade*(…)"[384].

1570: S. Martinho do Conde: "(...) ***mandamos alarguar a casa duas varas pera que ande a procisão a uontade*** (...)"[385].

1553: Silvares: "(...) *Mando aos senhores do cabydo* [de Nossa Senhora da Oliveira] *poys* ***antes querem fazer ha capela de nouo que concertar como lhes foy mandado mando que ha façom de nouo descadrya de foro conforme haho corpo da igreja e caiada de dentro ha culher e lageada e uleuelada de ulyuell terçado ho que comprirom hate santa Maria de Setembro*** (...)"[386].

1549: Caldelas: "(…) *mando ao prior e cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *que* ***mandem aleuantar a capela por causa do arco que se fez e forrala de nouo de oliuel tercado e as paredes seram tam fortes que escusem os tirantes na dita capela por que a fazem muito fea*** (…)"[387].

1550: S. Pedro de Aboim: "(…) *concertar* [pelo cabido de Nossa Senhora da Oliveira] ***a capela da dita igreja das paredes mais aleuantada do que hora he três palmos*** *e armada e forrada de madeira e de dentro rebocada e apinzalada de cal com seu latar mocisso pintada a fronteira do outão com a imagem do*

[382] BTH, vol. XIII, p. 94.
[383] BTH, vol. XII, p. 111.
[384] BTH, vol. XII, p. 113.
[385] BTH, vol. XIII, p. 176.
[386] BTH, vol. XII?, p. 125.
[387] BTH, vol. XII, p. 112.

orago e a dita capela lagiada com seu degrao no cruzeiro e ao pee do altar com sua mesa de tauoas em cima e de fora retelhada e percintada (…) *e mando aos freigueses que* ***fação o arco do cruzeiro de pedra de gramde largura de biij palmos redondo daltura competente*** *do qual arco ho cabido pagara ametade* (…)"[388].

1556: S. Gens de Montelongo: "(...) *e porquanto achei por certa imformaçom que uj per ujsta dolhos que da Igreja de Sam Gens as aldeas de Ujlela e Souto e Burgueiros ha hua legoa de monte e serra em muita parte de Jnuerno ha hy neue e he de calidade ha dyta terra que per hela nom pode andar besta com caregua polo que os freygueses dos dytos tres lugares recebem muito trabalho em ujrem houujr misa hos dias que som obriguados ha receber hos eclesiastiquos sacramentos ha Igreja matryz de Sam Gens e se acha muitas uezes estam cryanças trynta dias por bautizar e som mall sacramentados pola aspereza da tera ho que yjsto* ***mando que ho cabydo*** [de Nossa Senhora da Oliveira] ***de misa haos sobreditos lugares no lugar de Ujlela e hahy podem fazer hua Igreja*** *pera nela se administrarem os sacramentos e se dizer misa aos sobreditos moradores dos luguares de Uilela Souto Burgueyros* ***ha qual hegreja se fará com uem a saber ho capelom mandara fazer o cabydo e ho corpo da jgreja os freygueses*** *e isto sepayrado honestamente se dirá nela misa como dyto he* ***e ha dita capela he hygreija se fará desta páscoa que uem ha hum anno*** (...)"[389].

Nas *Visitações* mais tradias das terras de Guimarães e Montelongo (nas de 1571, por exemplo), são, no entanto, ordenadas muitas ampliações e até, às vezes, a criação de novos edifícios, por vezes, noutro local[390] que, suspeitamos, deverem-se, não ao mau e

[388] BTH, vol. XII, p. 116.
[389] BTH, vol. XII, p. 128.
[390] Alguns exemplos:
Santiago de Sobradelo: "(...) *Os fregueses atee dia de Santos ordenarão de mudarem a igreja onde todos concordarem pera o que buscarom hum mestre bom official de pedraria e com o parecer delle ordenarão onde se ade fazer atee o dito tempo* (...)" (ADB, Visitas e Devassas, Lº 435, fol. 23vº).
S. Bento de Pedraído: *"*(...) *O abbade aleuantaraa a capella quanto baste pera ser perporcionada com a igreja que se ade alargar* (...) *Os fregueses acrescentararão a igreja quanto seya vinte palmos ou mais se for necessário atee o São Migue*l (...)"(ADB, Visitas e Devassas, Lº 435, fol. 27vº).
Santa Eulália de Gontim: "(...) *Os fregueses atee os Santos ordenarão onde se ade mudar a igreja e seya com o parecer do mestre das obras que ade vir a Guarfe ate o dito tempo e a sua custa o trarão pera que de a trassa e escolha o citio onde se ade fazer a igreja o qual comessarão este ano presente e lhe dou pera a fazerem três anos* (...)"(ADB, Visitas e Devassas, Lº 435, fol. 30).

irrecuperável estado dos edifícios existentes, mas sim ao crescimento populacional e à consequente necessidade de espaços significativamente mais amplos.

Por outro lado, também as *Constituições* de Miranda (1565) procuram resolver problemas causados pela construção *espontânea* de novas ermidas e igrejas:

> "(…) *Porque algumas pessoas parecendolhes que seruem a nosso Senhor,* ***edificam ermidas em sitios, & lugares nam decentes****, e sem ter nossa licença, & sem as dotarem de renda de que possam ser repairadas, de que se seguem grandes inconuenientes. E querendo a ello prouer, pera que a disposição do direito inteiramente se guarde: Defendemos & mandamos que em nosso Bispado* ***nam se edifique de nouo ermida ou oratório, nem moesteiros sem nossa especial licença****:* ***a qual se não dará, sem primeiro nos constar que a tal ermida ou oratório está dotada de dote competente com que se possa sostentar como ygreja & casa de Deos*** (...)"[391].

Também as *Constituições* para o Porto (1585) se debruçam sobre esta questão determinando tudo o que era necessário a qualquer igreja e particularmente a novas fundações:

> "(...) *a Igreja seja tam grande que caibam nella todos os fregueses, bem emmadeirada, & telhada, guarnecida, cham: com luz sufficiente, & boas portas, & fechaduras, & que tenha capella propocionada, campanairo, & sino, & o adro distincto, & demarcado, alteres* [sic] *seram firmes, bem feitos, de grandura conueniente, com taboleiro, & degraos: & nos lugares humedos serám forrados de madeira: terám retauolo pintado, com corrediças diante, & sacrario bem feito, dourado, & pintado nas Igrejas onde commodamente o possa auer* (...)"[392].

*

[391] *Constituyções Synodaes do Bispado de Miranda* (1565), fol. 85 e 85vº.
[392] *Constituyções Synodaes do Bispado do Porto* (...) (1585), fol. 90.

2.2.1. A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVI: PREFERÊNCIA CRESCENTE POR PINTURA RETABULAR

Uma vez que a evidência material das pinturas murais sobreviventes, assim como as informações constantes das *Visitações* que chegaram até nós indicam que, na segunda metade do século XVI, se preferirá, crescentemente, a pintura retabular à pintura mural, importa, talvez, tentar compreender se se valorizavam diferentemente uma e outra modalidades de pintura nessa época. Uma indicação do seu preço relativo é, talvez, dada pelas multas previstas no caso de tais obras não se realizarem apesar de serem ordenadas pelos visitadores.

Vários indícios apontam, de facto, para que a pintura retabular fosse mais valorizada por então. Assim, nos capítulos da *visita* de 1548 para a igreja de S. Torcato (Guimarães) determina-se a eliminação da pintura mural para que na capela-mor não fique senão o retábulo:

> "(...) *tiraram a cal da parede onde esteue a imagem de Sam Xpuam ou Torquade* ***mandaram tirar a pintura da capella que nam fique mais que Retauolo*** *tudo ata a páscoa sob pena de bc* [500] *Rs*(...)"[393].

No entanto, em 1553, na *visitação* da igreja de S. Cosmade as duas formas de pintura são colocadas em paralelo:

> "(...) *Mando aos Senhores do cabido que oliuelem a capella eassi* ***mandem pintar o outão decapella com as imagems do orago ou ponhão retauolo qual mais tiuerem em sua deuação*** *o que com priram ate a pascoa .penna. de x cruzados pera as obras da see*(...)"[394].

Uma outra comparação entre a valia da pintura mural e de outro tipo de ornamentos talvez esteja implícita num outro capítulo da *visita* de 1548 da igreja de Silvares:

> "(...) *mande pintar ho altar de bom romano* ***se nam tiuer algum frontal de seda*** (...)"[395].

Prefere-se um frontal de seda à pintura do altar? Deve-se esta preferência a uma maior valia de um frontal de seda ou, pelo contrário, seria mais fácil obter um frontal de seda e isso bastava para resolver o arranjo do altar? É bem provável que um frontal de

[393] BTH, vol. XII, nºs 1-4, p.108.
[394] BTH, vol. XII, p. 120.
[395] BTH, vol. XII, nºs 1-4, p.109.

seda fosse bem mais caro do que a pintura a fresco, uma vez que, em 1586, um frontal de damasco é avaliado em 800 reais, tanto quanto custavam então muitas pinturas de retábulos[396].

Mas na *visitação* de 1551 para a igreja de Caldelas explicita-se importante juízo de valor comparativo a propósito de pintura retabular e mural:

> "(...) *Mandara o prior e cabido* [da igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira] (...) ***e se quiserem fazer hum retauolo*** *com o sancto do orago no meio e outros dous hum de cada banda quais quiserem podeloam fazer* ***por ser mais honrrado e mais durauel e proueitoso*** *e* ***senão pintarão no outão da parede*** *o sancto do orago com outros dous que acompanhem todo ho outam com as ilhargas do altar ate pascoa primeira que vem sob pena de mil reaes pera as obras da see e fazendo o retauolo o faram ate outra visitação pena de mil reaes tudo isto em escolha de suas mercês fazerem hum ou outro* (...)".

Mais tarde, na *visitação* de 1576 para S. Paio de Guimarães dão-se razões para obliterar – por caiação – pinturas murais anteriores:

> "(...) *Emcomendamos ao Senhor Dom prior e mandamos ao cabido*[de Nossa Senhora da Oliveira] (...) *cayar as pinturas do corpo da Igreja* ***porque estão defloradas e velhas*** *so pena de quatrocentos res* (...)"[397].

Note-se que se o prazo para a realização da pintura mural no caso já referido de Caldelas é de uns meses, o da realização do retábulo é de um ano. O mesmo se passa com vários capítulos de visita para outras igrejas como acontece, por exemplo, na *visitação* de 1571 da igreja de S. Bento de Pedraído em que o prazo dado para a realização do retábulo é de dois anos, enquanto o prazo para a realização das pinturas murais é, uma vez mais, de uns meses ("*atee o natal"*):

> "(...) *O abbade* (...) *faraa hum retabolo pintado com o santo do oraguo e porque o altar que ora serue he grande para hum painel e pequeno para tres deixo em escolha do abbade que o faca como lhe parecer quer de hum painel quer de dous e pintara nelle as imagens em que mais tiuer deuacao sob* ***penna de mil reis o que cumpriraa em espaço de dous annos*** (...)" "(...)*Os fregueses cumprirão com* ***borrarem as pinturas que estão no altar de fora da parte esquerda e pintarão onde ellas estão a imagem de São Sebastião e com borrarem as que estão da parte direita e lhe pintarão a imagem de Santo***

[396] ADB, Visitas e Devassas, Lº 436.
[397] BTH, vol. XIV, nºs 1-2, p. 49.

Antonio ou outra em que tjuerem deuacão *e com taparem todo o adro de maneira que não entre o guado nelle e comporem a cansella no adro della e por não comprirem encorrerom em* ***pena de cem rs quada cousa atee o natal*** *sob a dita pena* (...)"[398].

Na verdade, não admira que se dê um prazo mais dilatado para a realização da pintura retabular do que para a pintura mural. De facto, quando ambos os tipos de pintura – mural e retabular – são ordenados por visitadores numa mesma igreja, o prazo para a realização de pintura mural é sistematicamente de uns meses apenas, enquanto o da realização de um retábulo é de, pelo menos, um ano e, quase sempre, de dois anos.

Como vimos, durante o século XV e na primeira metade do século XVI, preferiram-se encomendas de pintura mural que, ainda que fossem vastas, decorando-se toda uma capela-mor, por exemplo, optavam por extensas jornadas, tendo essa forma de fazer como contrapartida uma considerável simplificação da composição, do desenho e do tratamento pela cor, consolidando-se, assim, provavelmente, ao longo de várias décadas, uma prática do exercício da pintura a fresco que reduzia ao máximo o tempo necessário para a sua execução, ainda que com inevitáveis consequências do ponto de vista formal. A pintura retabular a óleo sobre madeira era forçosamente de execução muito mais lenta e, portanto, muito provavelmente, mais cara. E esta diferença de preços talvez seja a justificação para a diferença de montantes nas multas previstas em caso de não cumprimento das determinações resolvidas pelos visitadores. No exemplo de Caldelas já referido a multa pela não realização do retábulo era de 1000 reais, enquanto a multa pela não realização de cada pintura mural era de 100 reais. Em 1552, pretendendo-se a substituição do programa de pintura mural da capela-mor da igreja de S. João de Ponte por um retábulo, a multa prevista era ainda maior:

"(...) *mando aos senhores do cabydo que cumpram ha visytação passada farom ho retabolo como já lhe foy mandado o que cumpryrom ate outra vysytaçom sub pena de dez cruzados para as obras da se e a outra vysytaçom do anno de 1.552 que* ***mando senhores do cabydo ponhom hum Retabollo conforme a capella bem laurado com seu garda poo pytado com as ymagens que ora estam na parede*** *sopena de* ***dous mill rs*** *para as obras* (...)"[399].

[398] ADB, Visitas e Devassas, Lº 435, fol. 27 vº.
[399] BTH, vol. XII, nºs 1-4, p. 121-122.

A propósito desta questão, será, talvez, relevante considerar que o século XVI foi uma época de crescimento demográfico, sendo, assim, provável o aumento das rendas recebidas pelos abades das igrejas paroquiais e sendo também maior o número de fregueses a usar as igrejas paroquiais – e a fintar - quando obras ou outros enriquecimentos materiais eram considerados necessários e/ou ordenados pelos visitadores.

*

Embora o tema desta dissertação não seja a pintura retabular, a leitura das *Visitações* indica alguns aspectos interessantes relativamente à prática desta modalidade da pintura.

Frequentemente, o tempo concedido para a realização de um retábulo era de dois anos, um para a sua aquisição *em branco* e outro para a realização da pintura. Um exemplo desta prática documenta-se na visitação de 1559 da igreja de S. Romão de Rendufe:

"(...) *mando aos Senhores do cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *que ponhão hum Retabollo conforme a capella* (...) *e* ***este anno ho porão em bramquo*** *e* ***pera ho outro ho pintarão*** *sob pena de ij* [200] *rs para as obras da Se* (...)"[400].

Por outro lado, nem sempre o retábulo era bem sucedido. Assim, em 1559, em S. Cosmade, manda-se

"(…) *aos Senhores do cabido*[de Nossa Senhora da Oliveira] *que mandem com certar ho Retabollo* ***que os balaustres se tornem a pimtar a oleo que se despimtou e asi ho guarda po de bom azul*** (…)"[401].

Já 1553, em S. Milhão, os visitadores advertiam para a falta de qualidade de um pintor de Guimarães:

"(....) *O Cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *comprira a visitação passada e poram hum retabolo com seu guarda poo de Romano muito bom e sera de três painéis com balaustros ou pilares muito bom com seu banco e sobira ate fechar em cima no oliuel e pintarão o sancto do orago no meio e nas ilhargas outros sanctos que mais*

[400] BTH, vol. XII, nºs 1-4, p. 131.
[401] BTH, vol. XII, nºs 1-4, p. 131.

tiuerem em deuaçam ***o qual retauolo será feito por muito bom official por que dizem que hum de Guimarães não os faz bem nem conforme ao dinheiro que leua*** (...)"[402].

E, no entanto, o pintor que realizou o retábulo para S. Milhão era, justamente, de Guimarães, como se refere na visita de 1555:

"(...) *Mando ha ho cabydo* [de Nossa Senhora da Oliveira] *que cumprom com ho retabolo e ho ponhom como lhes mandey e pyntem ho altar comforme ha ujsytacom pasada e ponhom huma cortyna de lynho pyntada de quallquer cor que qujserem que cubra e guarde ho retabolo do poo a quall cortynha mandara dependurada em huma uara de fero estanhado que estara em cyma do paynell como se costuma ho que tudo comprjrom hate ha pascoa prjmeyra que uem so pena de quatro cruzados para has hobras da se e has penas em que emcorerem por nom porem o retabolo lhes qujto por me dizer ho conjguo dieguo mendez e ho capelom crytouam pyz que ho tynha Ja ho* ***pyntor em gujmarans*** *quasy pyntado e peco ha suas mercês que em ho dourar nom sejom escasos* (...)"[403].

Um exemplo sobrevivente de retábulo cuja encomenda o visitador do arcebispo havia ordenado é o que se conserva na igreja de Murça, incluindo três painéis; o central, com um *Calvário*, está ladeado por um *S. Francisco recebendo os estigmas* e por um *S. Martinho Bispo*. Em 1562, o visitador Pedro da Cunha ordenava ao cabido da colegiada de Guimarães que "(...) *ate out*^{a} *visitação q*[ue] *te*[m] *de termo cu*[m]*prã cõ o retabolo so pena de xx cruzados* (...)"[404]. Este retábulo veio a ser concluído em 1565 pelo pintor Pedro de França, sendo conhecidos os recibos que referem este pintor nos valores de 3000 reis e de 1500 reis[405]. Apesar deste retábulo se destinar à igreja matriz de S. Tiago[406], o painel central não figura o santo patrono. Porquê? Porque não se exigiu que se cumprisse a tradição decorrente das determinações de D. Diogo de Sousa, permitindo-se a escolha de um programa iconográfico de acordo com as preferências devocionais do cabido de Nossa Senhora da Oliveira? Ou terá sido o retábulo comprado

[402] BTH, vol. XII, p. 122.
[403] BTH, vol. XII, nºs 1-4, p. 126.
[404] BTH, vol. XII, p. 138.
[405] Sobre este retábulo vejam-se os estudos de Reinaldo dos Santos e de Vítor Serrão, por exemplo, SANTOS, Reinaldo dos, 1942 – *O Tríptico de Murça do pintor Pedro de França*, "Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes", 1ª Série, nº VIII, p. 74-78 e SERRÃO, Vítor, 1995 - *Tríptico de Santo Inácio de Antioquia*, " A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões", p. 209 e SERRÃO, Vítor, 1995 – *Pedro de França*, " A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões", p. 494.
[406] Esta igreja já não existe, sendo a igreja que actualmente serve como matriz da invocação de Santa Maria.

já realizado sem ter havido encomenda prévia segundo programa especificamente adequado para S. Tiago de Murça?

Os capítulos de visita de 1586 relativos às igrejas da terra de Guimarães e Montelongo[407] referem inúmeras encomendas de pintura retabular a serem assumidas pelos paroquianos, indicando-se preços:

Igreja	Retábulo	Preço	Fonte
S. Frausto	*retabolo em branquo de boa madeira* (fregueses)	oitocentos reis	ADB, Visitas e Devassas, Lº 436, fol.19
Santa Eulália de Pinheiros (ou Pentieiros?)	*retabolo em branquo no altar de S. Sebastião* (fregueses)	oitocentos reis	ADB, Visitas e Devassas, Lº 436, fol. 19
S. Martinho de Quinchães	*pintar o retabolo de boas tintas a óleo* (fregueses)	oitocentos reis	ADB, Visitas e Devassas, Lº 436, fol. 50vº
Santo Estêvão de Vinhós	*pintar o retabolo* (fregueses)	oitocentos reis	ADB, Visitas e Devassas, Lº 436, fol. 55
Santa Eulália de Gontim	*retabolos* (fregueses)	mil reis	ADB, Visitas e Devassas, Lº 436, fol. 65
S. Tiago de Sobradelo	*retabolos dos altares de fora* (fregueses)	mil reis	ADB, Visitas e Devassas, Lº 436, fol. 70
S. Bartolomeu de Vilacova	*pintar retabolo* (fregueses)	seiscentos reis	ADB, Visitas e Devassas, Lº 436, fol. 74vº
S. Miguel de Gonça	*pintem o retabolo* (fregueses)	*iiij* [400] *res*	ADB, Visitas e Devassas, Lº 436, fol. 77

[407] ADB, Visitas e Devassas, Lº 436.

Uma questão que se coloca é a do significado destes preços. Importa notar que estes valores são muito inferiores aos montantes referidos em contratos conhecidos para a primeira metade do século XVI[408] e mesmo inferiores aos valores constantes nos recibos relativos a Pedro de França já referidos. O custo total parece incluir duas despesas, a do retábulo *em branco* e a da sua pintura.

Será relevante comparar estes valores com o de outras obras referidas nas mesmas visitações, considerando exemplos de alguns montantes. Assim, por exemplo, em S. Pedro de Freitas, ordena-se a aquisição de um frontal de damasco por oitocentos reais. *Retelhar e percintar* a capela-mor da igreja de S. Cosme de Garfe deveria montar a trezentos reais e o mesmo preço se previa para o mesmo tipo de obra na nave; caiar o corpo desta igreja deveria custar duzentos reais. Os custos destas outras obras dão-nos, assim, uma ideia do valor relativo das encomendas de pintura retabular ordenadas nestas *visitações* de 1586.

[408] Sobre este assunto veja-se a reflexão e síntese a propósito dos vinte e cinco contratos conhecidos para a primeira metade do século XVI realizada por SERRÃO, Vítor, 1998 - *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Ed. Estampa, p. 137-145.

CAPÍTULO IV
ARTISTAS E OFICINAS

A documentação conhecida sobre pintores e sobre o exercício da pintura em Portugal na segunda metade do século XV e na primeira metade do século XVI, altura em que mais se recorreu à pintura mural, pouco nos esclarece sobre os artistas e o modo de funcionamento de oficinas de pintura.

Os contratos conhecidos destinados à realização de pinturas neste período são poucos: apenas um para o século XV[409] e cerca de vinte e cinco contratos para a primeira metade do século XVI, recentemente sintetizados por Vítor Serrão[410]. Ainda menos contratos de aprendizado se conservam; na verdade, nenhum para este período. Também recentemente Vítor Serrão sumariou o que se conhece sobre este tipo de contratos: 54 contratos entre as datas limite de 1553 e 1737, apenas 13 entre 1553 e 1600, incluindo alguns relativos a aprendizes portugueses mas celebrados com mestres de Sevilha[411].

No entanto estes contratos e outros tipos de documentação que referem pintores e a sua actividade revelam alguns aspectos importantes. Se considerarmos apenas as

[409] De 1460 data um contrato relativo à encomenda de dois retábulos para Santa Maria do Espinheiro e para Santa Clara de Évora, a realizar pelo pintor Álvaro Gonçalves, retábulos desaparecidos. Sobre este assunto vejam-se, por exemplo, PEREIRA, Gabriel, 1934 – *Estudos Diversos*, Coimbra, p. 109-112, CARVALHO, José Alberto Seabra de, 1995 – *A Pintura Quatrocentista* in História da Arte Portuguesa, Círculo de Leitores e Autores, s/l, p.473 e SERRÃO, Vítor, 2002 a – *Pintura e Vitral*, "História da Arte em Portugal – O Gótico", Lisboa, Presença, p. 277.
Relativamente ao século XV, ainda que não se referindo a documentação contratual, Vergílio Correia, entre outros, divulgou texto inserto na crónica dos frades capuchos relativo à pintura do retábulo-mor da igreja do convento da Carnota (Alenquer) realizada em 1450 por Francisco Anes de Leiria e pelo preço de 12000 reais brancos. Segundo a mesma crónica, "*O dito pintor pintou na parede o crucifixo da igreja e a Custodia do Corpo de Deos, e S. Gregorio e o Senhor com seus Maryrios, e o Crucifixo do Refeitorio*" (CORREIA, 1921, p. 11).

[410] SERRÃO, Vítor, 1998a - *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Ed. Estampa, p. 136-145.

[411] SERRÃO, Vítor, 2001 – *A Cripto-História da Arte – Análise de Obras de Arte Inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, p. 202-211.

duas mais importantes oficinas sedeadas em Lisboa e activas nas primeiras décadas de quinhentos, a propósito das quais se conhece abundante espólio documental, a do pintor régio Jorge Afonso e a do pintor flamengo Francisco Henriques, podemos ter ideia do número de colaboradores com que podem ter contado. Assim, a propósito da oficina do pintor régio Jorge Afonso sabemos que Gaspar Vaz era "*pintor creado do dito Jorge Afonso*"[412] e que com ele trabalharam não só Gaspar Vaz, mas também Pero Vaz e Garcia Fernandes[413]; Jorge Afonso era sogro de Gregório Lopes como se refere num documento de *encampação de um chão* que trazia emprazado por três vidas, sendo possível que este possa ter feito a sua formação com Jorge Afonso; este pintor régio alguma relação teve ainda com Vasco Fernandes que lhe serviu de testemunha nesse mesmo documento[414]. Quanto à oficina do pintor flamengo Francisco Henriques, "*o milhor official de pintura que naquelle tempo avia*"[415], e relativamente à grande empreitada da encomenda do rei D. Manuel I para a cadeia da Relação, sabemos que a sua *companhia* incluía, para além de Garcia Fernandes, André Gonçalves (depois transferido para a obra de S. Julião), Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo[416], "*bij ou biij^{o} oficiaaes que elle mandou vir de Frandes pera a dita obra*"[417] - que haveriam de morrer de peste, assim como o próprio mestre Francisco Henriques - e "*asy sete escrauos*"[418]. De resto, nas análises de obras das primeiras décadas de quinhentos sistematicamente se sublinha o carácter oficinal da produção pictórica retabular no Portugal nessa época[419].

Contratos da primeira metade do século XVI esclarecem-nos sobre a prática das parcerias como se verifica, por exemplo, no documento publicado por Vergílio Correia, relativo aos retábulos do mosteiro de Ferreirim, referindo-se obras que "(...) *cristovam de figueiredo e gracia fernandes seu parceiro fazem* (...)" e numa procuração, mais tardia, a propósito dos "(...) *Retavolos que elle* [Cristóvão de Figueiredo] *e ho dito*

[412] VITERBO, Sousa, 1905 – *Notícia de Alguns Pintores Portuguezes* in "História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa", Nova Série, 2ª classe – Sciencias Moraes e Politicas e Bellas Artes, Tomo X, Parte I, vol. LVII da collecção, Lisboa, Typographia da Academia, p. 66.
[413] Idem, p. 9 e 105.
[414] Idem, p. 66.
[415] Idem, p. 58.
[416] Idem, p. 58-62 e 86.
[417] Idem, p. 58.
[418] Idem, p. 58. O mesmo se refere no testemunho de Cristóvão de Figueiredo, idem, p. 62 e no do pintor Jorge Afonso, idem, p. 63.
[419] Para só citar alguma – pouca - bibliografia recente, vejam-se, por exemplo, RODRIGUES, Dalila, 1995 – *A pintura no período manuelino*, "História da Arte Portuguesa", s/l, Círculo de Leitores, vol. II, p. 198-240, SERRÃO, Vítor, 2002 - *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença, p. 79-80 ou DIAS, Pedro, 2003 - *Vicente Gil e Manuel Vicente Pintores da Coimbra Manuelina*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra.

Garcia frz e gregório lopez pimtor delRey tem pintados e pimtam e[m] *esta cidade* [de Lamego] *ao Imfamte e ao Snnõr bpo e a ouutras pesoas e pera o moesteiro de fereirim* (...)"[420]. A documentação revela a prática de os mestres realizarem debuxos para obras a serem realizadas por outros pintores, o que é referido no caso de Cristóvão de Figueiredo relativamente ao qual, no contrato respeitante ao retábulo para a igreja de Valdigem a realizar pelo pintor "(...) *bastiam afonso* (...)", se refere "(...) *E as ymage*[n]*s e cousas do dito retavolo que o dito bastiam aº ouuer de dar e debuxar a outrem, que o nam seja a ninhu*[m]*a pessoa senam de cristovam de figdo pimtor que faz as hobras do Imfamte nesta cidade* (...)"[421].

Qualquer uma destas práticas (trabalho oficinal, parcerias, debuxos por mestres para serem seguidos na execução das obras por colaboradores da oficina ou por outros artistas) está documentada igualmente fora das fronteiras portuguesas e, certamente, também, em Itália no século XV e no século XVI[422].

Considerando ainda outros tipos de documentação sobrevivente verificamos que pouco nos elucidam sobre a formação e funcionamento das oficinas de pintura mural. Na verdade, e para o período em consideração, se atentarmos, por exemplo, no *Regimento de Pintores* de Lisboa de 1572[423], muito tardio e, portanto, pouco esclarecedor sobre formas de organização do trabalho no século XV e na primeira metade do século XVI, a verdade é que pouco diz:

"(...) *E o que se ouuer de examinar de pintura de óleo traraa hua tauoa de quatro ou çinco palmos em quadra e am casa do juiz pintara a Imagem que lhe elle disser em modo que na dita tauoa aja maçenaria, paisagem e alguas menudençias para*

---

[420] Idem, p. 62, referindo-se à sua relação de trabalho em geral: "*Item Cristovam de Ffygueyredo pymtor do senhor cardeall* (...) *e ho soprycamte* [Garcia Fernandes] *sam compadres e amigos e companheyros nas obras que ffazem* (...)". Relativamente aos retábulos a realizar para Ferreirim, veja-se CORREIA, Vergílio, 1928 - *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade, p. 29-31 e 33.

[421] VITERBO, Sousa, 1905 – *Notícia de Alguns Pintores Portuguezes* in "História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa", Nova Série, 2ª classe – Sciencias Moraes e Politicas e Bellas Artes, Tomo X, Parte I, vol. LVII da collecção, Lisboa, Typographia da Academia, p. 156: "(...) *tem feito* [Cristóvão de Figueiredo] *a Vosa alteza muitos debuxos e mostras de trabalho* (...)" e CORREIA, Vergílio, 1928 - *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade, p. 32,.

[422] A propósito desta questão, sobejamente conhecida, bastará apenas lembrar alguns casos: a parceria de Masaccio e Masolino na Capela Brancacci, frescos depois concluídos por Filippino Lippi, a participação no *Baptismo de Cristo* de Verrocchio do seu aprendiz Leonardo da Vinci, a realização de debuxos por Rafael para execução pela sua oficina de pinturas a fresco (e estuques) decorando extensos corredores no Palácio do Vaticano.

[423] CORREIA, Vergílio, 1926 (Publicação e Prefaciação)– *Livro dos Regimentos dos Officiaes mecanicos DA MUI NOBRE E SEMPRE LEAL CIDADE DE LIXBOA* (1572), Imprensa da Universidade, Coimbra. Na Biblioteca Pública Municipal do Porto conserva-se um *Compromisso dos Pintores e Douradores* (Ms. 1561) mas que se refere a pintores douradores de talha e escultura.

que entudo se veia sua suffiçiençia. E o que assi for examinado pela sobredita maneira ficara examinado de todas as outras cousas aa pintura necessárias e ao ornamento della: (...)"

"*E o que de tempera ou fresco quiser usar fará em parede a fresco, e em pano ou tavoa, a tempera, figura ou lavor romano ou grotesco, querendo usar de tudo, e fazendo o sobredito ficará examinado de tôdas as coisas da dita pintura de tempera ou fresco inferiores.*"[424].

Como se verifica, não se conhece documentação que nos esclareça verdadeiramente sobre as práticas de organização de oficinas de pintura mural portuguesas. No entanto, é bem possível que todas as práticas já referidas e relativas à produção de pintura retabular (trabalho oficinal, parcerias, debuxos por mestres para serem seguidos por colaboradores da oficina ou mesmo por outros artistas na execução de pinturas) ocorressem também aquando da realização de pintura mural, tanto mais que é muito provável que oficinas de pintura retabular realizassem também pintura mural, como Ignace Vandevivere, José Alberto Seabra de Carvalho, Dalila Rodrigues, Catarina Vilaça de Sousa e Joaquim Inácio Caetano têm vindo a propor[425]. Na verdade, a prática da pintura parietal deveria requerer organização oficinal envolvendo, portanto, mais do que uma pessoa, dadas as necessidades de deslocações e, no caso do Norte, em que escasseiam maciços calcários (o que, provavelmente, determinou a supressão do *arricio* nesta zona, como já vimos), a frequente necessidade, também, de transporte de cal, para além da aplicação de reboco, preparação de pigmentos, montagem de andaimes que, certamente, reclamavam a presença, para além de um mestre, de colaboradores[426].

Toda a necessária investigação acerca de artistas e oficinas de pintura mural no Norte terá que assentar na análise interna das próprias pinturas murais aqui realizadas,

---

[424] CORREIA, Vergílio, 1926 (Publicação e Prefaciação)– *Livro dos Regimentos dos Officiaes mecanicos DA MUI NOBRE E SEMPRE LEAL CIDADE DE LIXBOA* (1572), Imprensa da Universidade, Coimbra, p. 212.

[425] CAETANO, Joaquim Inácio, 2006 b – *De la fragmentation du regard à l'identification des ensembles, ou le formalisme dans l'étude des peintures murales des Xvème et XVIème siècles au Nord de Portugal*, "Actas do ciclo de conferências «Out of the Stream: new perspectives in the study of Medieval and Early Modern mural paintings»"organizado por Luís Afonso na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (no prelo).

[426] Ao considerar as pinturas de Santa Laeocádia, Joaquim Inácio Caetano faz as seguintes considerações: "(...) *oficina, como preferimos chamar, porque, tratando-se de um trabalho que poderemos dizer de reprodução e adaptação de um modelo* (...), *é natural que o trabalho seja feito por uma equipa e não por um pintor como o entendemos hoje. Isto é confirmado pela análise de duas «giornate» contínuas no friso de grotescos do lado do Evangelho. Para um e outro lado da junta de separação dos rebocos, observam-se diferenças de cor, de firmeza de traço, que correspondem necessariamente a mãos diferentes.* (...)", cf. CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*. Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN, Porto, p. 215.

uma vez que não nos foi possível situar documentação escrita – contratual ou outra - que mais esclareça esta questão.

Deste modo, é na evidência material das próprias obras que teremos que procurar respostas para muitas das questões que se nos colocam: trata-se realmente de oficinas, ou seja, de um mestre e colaboradores? Quais as fontes de *cultura da imagem* de que se serviam? Acompanhavam as tendências de gosto do seu tempo manifestadas quer na pintura a óleo, quer noutras modalidades artísticas?

Apenas é possível identificar individualmente três ou quatro mestres, exactamente porque assinaram os seus nomes em pinturas que realizaram: "*Arnaus*" (1535: capela-mor de S. Paio de Midões, Barcelos), "*Moraes*" (1536: capela-mor de Santo Isidoro de Canaveses), Tristão Coelho (1555: capela-mor da capela de Santa Maria Madalena, Santa Valha, Chaves) e Francisco Fernandes (1590? 1596?: arco triunfal e nave da igreja de Veigas da paróquia de Quintanilha, Bragança).

No entanto, como já referimos, Joaquim Inácio Caetano, no seu trabalho *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI* (2001), propôs uma metodologia de análise da pintura mural portuguesa com base na consideração do desenho, tratamento da cor, tipo de barras decorativas e de motivos de padrão (muitas vezes executados usando estampilhas), o que não só lhe permitiu estabelecer relações entre obras realizadas em sítios diferentes, mas ainda fazer atribuições autorais e cronológicas. Na verdade, se a análise dos motivos decorativos foi o que primeiramente chamou a atenção de Joaquim Inácio Caetano para o facto de exactamente os mesmos motivos e com a mesma escala ocorrerem em mais do que uma pintura em locais diferentes, este investigador verificou também que as mesmas características de desenho e de execução dos temas figurativos ocorriam nessas pinturas. Esta metodologia foi um verdadeiro *break through*, tornando-se incontornável a partir de então. De facto, verifica-se que várias intervenções picturais em diferentes locais apresentam tantas características comuns relativamente aos motivos decorativos usados e sua execução, ao desenho e coloração, à caracterização *cénica* dos fundos de enquadramento das figurações e, até, aos tipos de caligrafia usados nas legendas, que é pertinente atribuí-las às mesmas oficinas. Em alguns casos é possível propor hipóteses de sequência das obras e tentar encontrar vectores de evolução para a produção de cada oficina.

Neste capítulo, apenas analisaremos a actividade de oficinas às quais é possível atribuir várias intervenções em diferentes locais, assim como as obras dos mestres conhecidos laborando a norte do Douro. A análise das restantes pinturas murais no

Norte (a maioria) será feita na respectiva ficha de catálogo, no Anexo I desta dissertação.

Parece mais conveniente abordar o trabalho de oficinas e mestres, tanto quanto possível, na sua sequência cronológica, o que nos indicará as tendências de gosto manifestadas nas obras e no decurso do longo período em consideração, desde meados do séc. XV até ao final do séc. XVI.

*

4.1. OFICINA ACTIVA NA CAPELA-MOR DE SANTIAGO DE VALADARES

A utilização do mesmo tipo de barras de enrolamentos, de pormenores decorativos e de detalhes de desenho levou Joaquim Inácio Caetano a crer que uma mesma equipa de pintores trabalhou na capela-mor da **igreja de S. Tiago de Valadares** (Baião), numa primeira intervenção na nave da igreja de **Santa Marinha de Vila Marim** (Vila Real), no arco triunfal da igreja de **S. João Baptista de Gatão** (Amarante), na primeira intervenção na nave da igreja de **S. Nicolau** (Marco de Canaveses), na primeira intervenção na nave da igreja de **Santa Maria de Covas do Barroso** (Montalegre) e numa primeira intervenção no arco triunfal da igreja de **S. Salvador de Arnoso** (Vila Nova de Famalicão)[427].

De entre este conjunto de pinturas atribuíveis a uma mesma oficina, o programa melhor e mais extensamente conservado, apesar de nunca ter sido objecto de restauro, é exactamente o da capela-mor da igreja de S. Tiago de Valadares, razão pela qual atentaremos mais longamente neste caso. Já nos referimos a estas pinturas em Valadares no Capítulo II, uma vez que foram encomendadas pelo abade *Juan Camelo*, ainda no século XV.

O programa de pintura mural na capela-mor de Valadares é extenso, subsistindo nas paredes laterais e fundeira atrás do retábulo-mor, não se sabendo se, originalmente, se prolongava por toda a capela. Trata-se de um programa tematicamente variado, certamente satisfazendo a vontade do encomendador, cujas opções iconográficas serão mais extensamente comentadas quer no Capítulo V, quer na respectiva ficha de catálogo, no Anexo I desta dissertação. O que nos importa agora aqui é caracterizar o *modo de fazer* e o gosto desta oficina.

[427] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, p. 16-25.

Nestas pinturas, embora o desenho seja esquemático e de intenção conceptual (e não com a pretensão de desenhar a partir *do natural*), cuida-se a expressão dos rostos contida, séria e algo melancólica. Os panejamentos são rígidos mas, quer nas vestes dos anjos, quer no manto de *S. Tiago* (?) procuram-se curvas interessantes indicativas do seu volume. O que é visível da imagem de *S. Tiago* é particularmente importante porque esta representação - que parece ser a menos afectada pela deposição de sais - revela cuidado tratamento do rosto, do bordão, do firmal contornado por pérolas que segura o manto junto ao pescoço, da fímbria do manto enriquecida com desenho a branco. Por vezes, utilizam-se tons mais claros e mais escuros, para evocar o volume. No entanto, se o volume é indicado por algum uso de efeitos (contidos) de claro-escuro, é-o, sobretudo, pelo desenho.

No tratamento dos pavimentos sob os santos, exploram-se várias soluções (losangos, *quadrados* contornados com várias composições de cor) mas não se procura nunca qualquer indicação de tratamento perspectivo.

Os diferentes temas e registos encontram-se geralmente separados por barras de enrolamentos, embora as figurações de *Santa Catarina* e *Santa Bárbara* pareçam ter sido encimadas por arcos abatidos de referência arquitectónica e pareça haver coluna (torsa?) separando *Santa Catarina* da *Pietá* (?).

Dada a deposição de sais, não é possível apreciar convenientemente os fundos que acompanham o *Inferno* e os restantes temas, embora seja possível que, a avaliar pelos fragmentos mais bem conservados, se tivesse optado, tal como na barra de anjos, por fundos com motivos de padrão executados à mão livre que, por vezes, lembram os usados no retábulo de S. Tiago do Museu de Aveiro[428], embora, acompanhando o *S. Tiago* (?) de Valadares, pareça usar-se um motivo floral com várias pétalas e pontilhado, semelhante ao que ocorre em outras pinturas atribuíveis a esta mesma oficina (*nave de Covas do Barroso I*, *arco triunfal de Gatão*, *nave de Vila Marim I*, por exemplo).

Este programa foi executado com grande cuidado no trabalho de pormenor, procurando-se um enriquecimento das suas qualidades formais pelo amplo recurso a motivos de padrão, ainda que simples e executados à mão livre.

[428] Esta semelhança foi-nos apontada por Joaquim Inácio Caetano numa das muitas conversas que temos tido sobre pintura mural. Convém esclarecer, no entanto, que este investigador não argumenta que estas pinturas tenham uma autoria comum.

As pinturas da *nave de Vila Marim I* (programa, tanto quanto é possível ver, figurando vários santos), assim como as da nave de *S. Nicolau I* (*Santo Antão*) e do *arco triunfal de S. Salvador de Arnoso I* (apenas são visíveis porções de pintura de padrão de quadrifólios e barra de enquadramento), só se conhecem fragmentariamente, uma vez que estão parcialmente recobertas por outras intervenções de pintura. As pinturas na *nave de Covas do Barroso I* (incluindo uma *Anunciação*) conservam-se mais extensamente mas, não tendo sido restauradas, têm fraca leitura dada a grande quantidade de deposição de sais. Já no arco triunfal da igreja de Gatão a pintura conservou-se amplamente figurando-se, do lado do Evangelho, uma *Virgem com o Menino, coroada por anjos* e, do lado da Epístola, *Santa Luzia*, *S. Sebastião* e *Santa Catarina de Alexandria*. Como já referimos, a forma particular das barras de enrolamentos, os pavimentos de losangos, os motivos decorativos angulosos utilizados, por exemplo, nos fundos (como acontece na barra dos anjos e no fundo do S. Paulo de Valadares), a forma de desenhar os cabelos dos santos, as vestes de decote redondo, caindo em pregas verticais, a solução que se encontra para a forma como as vestes se colocam sobre os pavimentos e o tipo de letra usado nas legendas são as características que permitem relacionar as pinturas de Valadares com essas outras (*nave da igreja de Santa Marinha de Vila Marim I*, arco triunfal da igreja de S. João Baptista de Gatão, *nave da igreja de S. Nicolau I*, *nave da igreja de Santa Maria de Covas do Barroso I* e *arco triunfal da igreja de S. Salvador de Arnoso I*).

Importa, neste momento, sublinhar alguns aspectos.

Parecem sentir-se nas pinturas de Valadares diferentes mãos que correspondem, possivelmente, a vários membros da oficina. Assim, o tratamento de figura é diferente nos diabos (mas isso poderá relacionar-se com o tema), nas *Santas Catarina* e *Bárbara* (bastante próximas entre si), no *S. Tiago* (?) e no *S. Paulo* (?).

Por outro lado, convém reflectir num certo *ar de parentesco* com o já referido retábulo de S. Tiago do Museu de Aveiro. De facto, tal como nas pinturas de Valadares aqui se figuram arcos abatidos, a única base de coluna visível no retábulo é da mesma tipologia da que ocorre entre a *Santa Catarina* e a *Pietá* (?) em Valadares, o bordão de *S. Tiago* no retábulo tem anéis redondos, tal como em Valadares, o desenho de figura é rígido, o mesmo se verificando nos panejamentos, e os motivos de padrão usados nas vestes do S. Tiago do retábulo têm desenho anguloso como anguloso é o motivo floral usado nos fundos dos anjos e *do S. Paulo* (?) de Valadares, ainda que não sendo iguais. No entanto, o retábulo afasta-se das pinturas murais na forma de tratar os pavimentos

(perspectivado no retábulo), na figuração dos pés descalços do santo no retábulo e na forma como se resolve a sua colocação sobre o pavimento. Os paralelos são, certamente, indiciadores de muitos aspectos de gosto comuns, ainda que não se possa argumentar com certeza que a referida pintura retabular e estas pinturas murais sejam da mesma oficina e não pretendamos propôr uma autoria comum.

De entre o conjunto de pinturas que actualmente conhecemos e que são atribuíveis a esta oficina, apenas as de Valadares foram realizadas para uma capela-mor, sabendo-se que foram resultado da encomenda do abade desta igreja, João Camelo. Todas as outras se encontram em naves ou arcos triunfais, nalguns casos tratando-se claramente de encomendas particulares (como em S. Nicolau de Canaveses) ou, dada a sua localização, sendo prováveis encomendas que o conjunto dos paroquianos deveria custear. Admitindo a possibilidade dos beneficiados nestas igrejas desempenharem algum papel na sugestão das oficinas a realizarem programas de pintura mural nas igrejas, talvez seja útil recordar que o padroado de Santa Maria de Covas do Barroso pertencia ao duque de Bragança, que a igreja de Gatão foi servida desde os inícios do século XVI por clérigos de elite[429] e que quer Santa Marinha de Vila Marim, quer S. Salvador de Arnoso eram igrejas do padroado do mosteiro beneditino de Pombeiro.

4.2. OFICINA ACTIVA EM *BRAVÃES I*[430]

As obras que se atribuem à actividade desta oficina são, como Joaquim Inácio Caetano tem proposto, as primeiras campanhas na capela-mor e nave/arco triunfal da igreja de **S. Salvador de Bravães**, na capela-mor de **Santa Marinha de Vila Marim**, na capela-mor e nave de **S. Mamede de Vila Verde**, na capela-mor de **S. Martinho de Penacova**, na nave de **S. Salvador de Freixo-de-Baixo**[431], no arco triunfal da igreja de

[429] Vide supra (capítulo II) e respectivas fichas no Anexo I desta dissertação.

[430] Esta oficina é a que Joaquim Inácio Caetano designa por *oficina do Marão II* e a que Luís Afonso designa por "*Mestre de 1510*". Pelas razões que expusemos no texto de introdução a este capítulo, e sempre que um mestre não tenha deixado menção do seu nome, preferimos, no entanto, a designação de oficina. Nesta ocasião, apenas não seguimos a designação de Joaquim Inácio Caetano –que no seu trabalho se justificava plenamente porque o *mote* para a sua argumentação tinha sido o estudo de uma série de pinturas murais no distrito de Vila Real, mas que eram relacionadas com outras fora dessa área - pelo facto desta oficina ter laborado abundantemente fora da zona do Marão.

[431] Cf. CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 b - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição , p. 26-35 Nas atribuições de obras a esta oficina diferimos de Joaquim Inácio Caetano nos seguintes aspectos: a avaliar pelas fotografias que se conservam no arquivo da DGEMN, parece-nos que houve duas intervenções em S. Salvador de Freixo de Baixo (e não apenas uma), sendo

S. Pedro de Sapiãos (destruídas)[432], na capela-mor e *arco triunfal de* ***Santo André de Telões I***[433], uma segunda intervenção na parede norte da nave de **S. Nicolau de Canaveses** e, talvez ainda, na nossa opinião, as pinturas que subsistem no absidíolo da Epístola da igreja de **Santa Maria de Pombeiro**. À actividade desta oficina Luís Afonso atribui também a realização das destruídas pinturas no arco triunfal da igreja de **S. Cristóvão de Lordelo**[434].

Do vasto *corpus* de obras atribuíveis a esta oficina e que se vêm conhecendo, as únicas datadas são as de *Bravães I* (1501[435]) e a dos santos beneditinos de Pombeiro (1530).

Muitas destas obras e suas opções programáticas foram já abordadas no Capítulo II, quando procurámos caracterizar o gosto de alguns encomendadores e, particularmente, o do abade de Pombeiro que encomendou os primeiros programas de pintura mural para as capelas-mor de Vila Marim, S. Mamede de Vila Verde e S. Martinho de Penacova, provavelmente D. João de Melo. Também as mais antigas pinturas conhecidas na capela-mor de Santo André de Telões foram referidas por terem sido, muito provavelmente, da encomenda do cabido da colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, assim como as existentes no absidíolo do lado da Epístola em Santa Maria de Pombeiro, da encomenda do abade D. António de Melo.

O que nos interessa neste momento é tentar definir as características do *modo de fazer* desta oficina.

---

apenas a primeira da responsabilidade desta oficina; por outro lado, este investigador não integra nesta oficina os *santos beneditinos* de Pombeiro.

[432] CAETANO, Joaquim Inácio, 2004 – *Uma Obra de Arte Redescoberta: os Frescos da Igreja Românica de Santa Leocádia*, "Aquae Flaviae", nº 32, Chaves, p. 75-76.

[433] Estas pinturas foram restauradas em Outubro de 2006 pela empresa *Esgrafito*, sob direcção de António José Duarte, durante uma campanha de obras de conservação e restauro coordenada pela DREMNN(N). Cf. CAETANO, Joaquim Inácio Caetano, 2007 – *As Pinturas murais na Igreja de Santo André de Telões, Amarante. Novas achegas para a compreensão da actividade oficinal nos séculos XV e XVI*, "Património - Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1ª Série (no prelo; artigo que nos foi gentilmente cedido pelo autor, a quem agradecemos).

[434] AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo II, p. 407-411, embora não o faça no sub-capítulo dedicado a esta oficina (*Mestre de 1510*), no volume I desta tese.

[435] Como já referimos, a data que aí se pode ler, acompanhando o *Martírio de S. Sebastião I*, é 1501. Luís Afonso propôs, no entanto, que pudesse ter havido má interpretação de restauro e que essa data pudesse antes ser 1510. Parece haver hipótese de esclarecimento desta questão, segundo Joaquim Inácio Caetano, analisando-se, com recurso a lupa de grande potência, se de facto há restos de pigmento na zona que Luís Afonso supõe indicar um "x" e não um "i", tal como agora é possível ler. O esclarecimento desta questão é para nós relevante não só no que se refere ao estabelecimento da cronologia mas porque assim se poderá esclarecer também a responsabilidade pela encomenda do primeiro programa de pintura na capela-mor, como já tratámos no Capítulo II.

Em todas as pinturas referidas é de notar, no que se refere à pintura figurativa, um desenho um tanto abstracto e de intenção conceptual - o que se pretende representar é a *ideia* do santo que se devia figurar e não qual pudesse ter sido a sua aparência visível -, o que se reflecte no tratamento de rostos, mãos, panejamentos e no tratamento dos fundos. Assim, a representação *de figura* é feita com grande contenção mas acentuando valores simbólicos, conseguindo-se um efeito de elegância solene. Supomos que este entendimento do trabalho pictórico explica o facto do tratamento das anatomias – particularmente, das mãos - e dos panejamentos ser feito de forma indicativa e sumária. No entanto, sistematicamente, é prestada importância ao tratamento do olhar dos santos representados que, muitas vezes, interpelam directamente o espectador, o que é particularmente notório na representação de S. Bernardo na *capela-mor de Vila Marim I*.

Neste conjunto de pinturas devemos também salientar a busca de soluções, ainda que simples, de enquadramento cénico evocador da profundidade do espaço, recorrendo-se frequentemente a uma sucessão de planos: um primeiro plano com as figurações sacras, um segundo plano com um muro (ou muralha, como em Vila Marim, talvez evocando a Jerusalém Celeste) ou outro enquadramento arquitectónico (como na *Nossa Senhora com o Menino* de Bravães) e um terceiro plano com árvores, ou seja, apontamentos de paisagem.

Nos trabalhos atribuíveis a esta oficina recorre-se sistematicamente ao uso de barras de enquadramento com enrolamentos de um tipo particular, assim como é frequente o recurso a *painéis decorativos* com *quadrifólios* (de dois tipos diferentes que correspondem provavelmente a diferentes fases de evolução no trabalho desta oficina). Por outro lado, repetidamente, os rodapés usam o motivo dos *paralelepípedos perspectivados*[436].

Vários aspectos destas obras parecem indicativos de grande vontade - e capacidade - de actualização formal: o uso do motivo dos *paralelepípedos perspectivados* nos rodapés, um motivo também presente na azulejaria coeva[437]; o uso de enrolamentos nas barras de enquadramento, tal como em xilogravuras florentinas dos

[436] Na *capela-mor de S. Salvador de Bravães I*, talvez a primeira pintura conhecida desta oficina, não se usaram *paralelepípedos perspectivados* no rodapé mas sim o mesmo motivo de *quadrifólios* a que se recorreu também em *painéis* de intenção decorativa.
[437] O motivo dos *paralelepípedos perspectivados* encontra-se documentado na azulejaria coeva existente em Portugal, como se poderá verificar nos azulejos com o número de inventário 113 do Museu do Azulejo.

fins do séc. XV[438] (ainda que não sendo exactamente iguais); o recurso a barras com laçarias (como em S. Martinho de Penacova), motivo tão característico do gosto *manuelino*; a ocorrência de barras decorativas com folhagem e pequenos animais ou evocando cenas de caça (presentes na *capela-mor de Vila Marim I* e em S. Martinho de Penacova), tal como em alguma iluminura das primeiras décadas do século XVI. Acompanhando as figurações sacras recorre-se, por vezes, a enquadramentos evocando elementos arquitectónicos ao gosto *manuelino* (arco conopial abatido, colunas com bases de secção poligonal, presentes, por exemplo, em Bravães e em Penacova, e janelas cruzetadas, como na *Nossa Senhora com o Menino* de Bravães), manifestando completo acerto com o gosto arquitectónico coevo. Ainda nesta linha de pensamento, esta oficina parece ter estado muito atenta à produção de gravados da sua época. De facto, existe grande semelhança entre a *Nossa Senhora com o Menino* da nave de *Bravães I* e a gravura com *Adoração da Virgem* publicada no *Regimento contra a Pestenença*, 1496 (?), uma publicação, como se vê, pouco anterior à realização da pintura. Segundo Artur Anselmo, "*o desenho que inspirou o artista é comum ao modelo de uma gravura publicada na mesma época em Lubeck (Spiegel der Leien, impresso em 1496 por Mateus Brandis), segundo revelou Mário da Costa Roque*[439]. (...) *Valentim Fernandes republicá-la-ia em 1516, na «Noua Gramatices Marie Matris Dei Virginis ars», de Estêvão Cavaleiro, obra dedicada à Virgem Maria*"[440].

Na verdade, como já referimos em artigo anterior, as proximidades desta pintura de Bravães são ainda maiores com uma outra gravura com *Nossa Senhora e o Menino* que foi usada nas *Constituições Sinodais* de D. Frei Baltasar Limpo para a diocese do Porto (1541), ou seja, numa obra impressa em data muito mais tardia do que as pinturas de *Bravães I*. Esta gravura tem em comum com a *Nossa Senhora com o Menino* de Bravães o facto de conjugar o enquadramento de Nossa Senhora por um arco conopial abatido com a figuração de Nossa Senhora com longa cabeleira anelada e a utilização de uma auréola flamejante para lhe rodear todo o corpo[441]. Embora tenhamos tentado investigar a história da utilização desta gravura não tivemos sucesso.

---

438 Cf., por exemplo, representação de Santa Doroteia in *KRISTELLER, Paul, 1996 - Gravures sur Bois. Illustrations de la Renaissance Florentine, Paris, L'Aventurine, p. 63.* Agradecemos a Joaquim Inácio Caetano a apresentação – e empréstimo – desta obra.

439 ROQUE, Mário da Costa, 1979 – *As pestes medievais europeias e o «Regimento proueytoso contra ha pestenença»*, p. 398-399.

440 ANSELMO, Artur, 1981 - *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda p. 368.

441 Sobre os conceitos de nimbo, auréola e glória veja-se, por exemplo, MARTINS, Fausto Sanches, 2003 – *Aspectos Polémicos dos Painéis de S. Vicente: Ritual e Iconografia*, "Revista da Faculdade de Letras –

A este propósito, permita-se-nos uma pequena digressão. Vale a pena referir esta proximidade entre a pintura de Bravães e esta gravura uma vez que é conhecida a reutilização de gravados em publicações sucessivas, às vezes repetidos na sua forma original e, noutras vezes, alterados pelo acrescento de pormenores, de texturas ou de novas molduras de enquadramento, como amplamente verificámos no estudo de grande número de edições quinhentistas da Bíblia. Assim, por exemplo, a gravura dedicada a Salomão que ocorre numa edição de Veneza de 1511 (fol. 256) é reutilizada, mas acrescentando-se-lhe texturas, numa edição de Paris de 1516 ("(...) *Jacobum Sacon. Expensis notabilis viri Antonij Koberger Nuremburgensil* (...)", fol. 149). Por sua vez, esta gravura, enriquecida com as texturas referidas, volta a ser usada em várias edições parisienses sucessivas, por exemplo na *Bíblia*..., *Lugduni, Ex officina Guilelmi Boulle*,1537, fol. 134 e na *Bíblia*..., *Lugduni, Apud Hugonem & haereder Aemonis à Porta*, 1544); a partir de meados do século XVI estas – e muitas outras - gravuras repetidamente usadas em edições bíblicas da primeira metade de Quinhentos dão lugar a novos conjuntos de gravados já de gosto maneirista.

Neste momento, talvez valha a pena referir uma das nossas tentativas de investigação que não surtiu os resultados que esperávamos: estudámos as edições quatrocentistas e quinhentistas da Bíblia da rica colecção da Biblioteca Pública Municipal do Porto, tentando apurar se as suas gravuras de ilustração poderiam ter sido fonte de inspiração para a realização de programas de pintura mural, tendo chegado à conclusão de que não devem ter sido procuradas para esse fim. Uma vez que este estudo não veio enriquecer substancialmente a nossa compreensão da pintura mural portuguesa, não vale a pena expor longamente as nossas reflexões sobre as gravuras de ilustração bíblica. No entanto, talvez seja útil a outros investigadores referir que os livros do Antigo Testamento são muito mais profusamente ilustrados do que os do Novo. Durante a primeira metade do século XVI, relativamente aos textos do Novo Testamento, na página de abertura de cada Evangelho, geralmente, usa-se uma gravura relativa ao respectivo Evangelista e, no restante texto, aparece mais uma ou outra ilustração alusiva a um dos seus passos, por exemplo, um gravado com camponês semeando, aludindo à *Parábola do Semeador*. A mesma parcimónia ilustrativa se verifica nos restantes livros do Novo Testamento, com uma gravura ou outra, por exemplo, a *Conversão de S. Paulo* acompanhando as suas Epístolas. Ora a pintura

---

Ciências e Técnicas do Património", Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1ª Série, vol. 2, p. 271-278.

mural portuguesa conhecida raramente versa temas do Antigo Testamento e, relativamente ao Novo, os temas preferidos são os da Anunciação, da Visitação, da Infância e da Paixão de Cristo numa variedade temática que não tem paralelo nas gravuras de ilustração bíblica desta época. No entanto, recursos evocativos da profundidade do espaço em muitas destas gravuras também ocorrem na pintura e, particularmente, na pintura mural.

Assim, voltando ao nosso comentário a propósito do *modus faciendi* desta oficina, e como já tivemos ocasião de referir noutra ocasião, certos detalhes de tratamento dos solos característicos desta oficina de pintura mural que trabalhou em Bravães – os solos *lisos*, ou melhor, de cor uniforme, mas com tufos de ervas e seixos dispersos, para indicar a profundidade do espaço – são também recursos correntes na gravura de ilustração bíblica das primeiras décadas do século XVI[442], assim como são correntes na pintura a óleo portuguesa[443] - e estrangeira[444]. Outro aspecto recorrente nas pinturas desta oficina é a utilização, nos apontamentos de paisagem que servem de fundos, do tratamento muito gráfico de silhuetas de árvores, às vezes com pássaros de perfil, o que acontece, por exemplo, na *Nossa Senhora com o Menino* de *Bravães I*, na *capela-mor de Vila Marim I*, no S. Martinho de Penacova e nos *santos beneditinos* de Pombeiro. Tal como já argumentámos em trabalho anterior, esse recurso não é exclusivo da pintura mural portuguesa, ocorrendo também, por exemplo, na pintura mural italiana do século XV e estando este tipo de árvores de tratamento *linear* e com pássaros de perfil presente na *Criação dos Animais* de Vasco Fernandes para o retábulo-mor da Sé de Lamego.

Um outro aspecto da *praxis* desta oficina, revelador da sua actualização formal, é o recurso na *Nossa Senhora com o Menino* de *Bravães I* a barras de enquadramento lateral com motivos de vasos com flores que fazem lembrar motivos *lombardos*, ao gosto italiano.

Como já argumentámos no Capítulo II desta dissertação parece-nos haver vários elementos indicativos de evolução no trabalho desta oficina, indiciados pela forma

---

[442] Tal acontece em muitas gravuras ilustrando Bíblias como, por exemplo, *Biblia*, Venetiis, 1511; *Biblia cum concordatijs veteris et noui testamenti et sacrorum...*, Lugduni, 1516; *Biblia* , Lugduni, 1546. Todas as Bíblias do século XVI que estudámos, incluindo as que aqui referimos, pertencem à colecção da Biblioteca Pública Municipal do Porto.

[443] Um exemplo, aliás mais tardio, de entre a produção de pintura portuguesa a óleo sobre madeira, é a *Pietá* da Sé de Lamego (Museu de Lamego, Inv. 20; data atribuída: segunda metade do séc. XVI).

[444] BESSA, Paula, 2003 d– *D. Diogo de Sousa e a pintura mural na capela-mor da igreja de S. Salvador de Bravães*. "Património - Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1ª Série, vol.2, p. 765-766.

como, nas encomendas atribuíveis à responsabilidade do abade de Pombeiro D. João de Melo, se tratou a figuração do seu brasão. Assim, neste grupo de pinturas, estamos convencidos de que a primeira terá sido a da *capela-mor de Vila Marim I*, seguida da da *capela-mor de S. Mamede de Vila Verde I* e da da capela-mor de S. Martinho de Penacova. Se na primeira, o brasão aparecia discretamente colocado *aos pés* de S. Bento, nestas duas últimas aparece no topo dos programas de pintura, ostentosamente enquadrado por seres híbridos ao modo de tenentes heráldicos e inserto em barra de *rinceaux*. Por outro lado, como já argumentámos, se em Vila Marim e em S. Mamede de Vila Verde o orago continua a ser enquadrado por S. Bento e S. Bernardo, na tradição do que as *Constituições Sinodais* de D. Luís Pires determinavam, o mesmo já não acontece em S. Martinho de Penacova. Devemos salientar que o enquadramento do brasão nestas duas pinturas de Vila Verde e Penacova é também evidenciador de grande precocidade no gosto e na execução, uma vez que os seres híbridos segurando coroa de louros estão documentados na iluminura portuguesa na base do enquadramento do frontispício do «Livro IV de Além Douro» (Álvaro Pires, 1513) ou noutros casos mais tardios ainda ou, no caso da decoração escultórica, no friso da capela do cruzeiro do Convento de Tomar (1535).

Acompanhando estas diferenças de tratamento do brasão que constam nestas pinturas, ocorrem também diferenças na forma de tratar os motivos dos *quadrifólios* (sendo os de Vila Verde e Penacova diferentes dos usados em *Bravães I* e na *capela-mor de Vila Marim I*) e parece acentuar-se o uso da cor e de efeitos de claro-escuro para acentuar os volumes, o que se torna ainda mais evidente quer no que resta do *Santo André* em Telões, quer na pintura de santos beneditinos no absidíolo do lado da Epístola da igreja de Santa Maria de Pombeiro.

4.3. OFICINA ACTIVA EM SANTIAGO ADEGANHA

Em 1999, Lúcia Cardoso Rosas chamava a atenção para a similitude de barras com laçaria presentes na **Capela do Divino Senhor da Fraga de Castro Vicente**, num fragmento na nave de **Santa Eufémia de Duas Igrejas** e numa das intervenções na capela-mor de **Nossa Senhora da Fresta de Trancoso**[445]. Por sua vez, em 2001,

[445] ROSAS, Lúcia Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI*, "Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal", Porto, p.36.

Joaquim Inácio Caetano propõe a atribuição ao labor duma mesma oficina destas pinturas em Nossa Senhora da Fresta, de uma das intervenções no arco triunfal da igreja de **Santiago de Adeganha** e a primeira das intervenções na parede norte da nave da igreja de **S. Pedro de Marialva**[446], com base nos paralelos dos motivos (entre eles os de laçarias de gosto mudéjar) usados em barras de enquadramento[447].

Se todas estas pinturas foram efectivamente resultado de intervenções de uma mesma oficina de pintura mural, trata-se de um caso pouco frequente de oficina trabalhando a norte e a sul do Douro.

As pinturas de Marialva e de Trancoso não serão objecto de estudo mais pormenorizado, uma vez que se encontram fora do âmbito regional do estudo que agora apresentamos. Sobre as pinturas de Santiago de Adeganha publicámos já dois trabalhos[448] e estas, tais como o fragmento na nave de Duas Igrejas e o *Martírio de S. Sebastião* da capela do Salvador de Castro Vicente, serão objecto de análise mais detalhada nas respectivas fichas no Anexo I desta dissertação.

O programa na igreja de S. Tiago de Adeganha em que ocorrem os mesmos motivos decorativos também presentes nas outras pinturas murais referidas é o que se encontra no arco triunfal e na nave. Nele se figuram, do lado do Evangelho, *S. Longinos e Stephaton*, *S. Francisco*, *Missa de S. Gregório* e padrão decorativo sob esta representação imitando ponto de cozedura de couro[449] e, do lado da Epístola, fragmento de um *Martírio de S. Sebastião* e, sob esta representação, padrão decorativo idêntico ao que foi pintado sob a *Missa de S. Gregório*; na parede da nave do lado da Epístola figurou-se ainda um *S. Bartolomeu*.

Este programa evidencia um acentuado gosto pelo recurso a padrões decorativos de laçarias, de imitação de brocados e de *grilhagens* de motivos geométricos. Estes

---

[446] Cf. FRAZÃO, Irene, 2001 – *Intervenção na Pintura a Fresco da Igreja de São Pedro de Marialva*, "Património – estudos", nº 1, Lisboa, IPPAR, p. 151-152 e AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 438-443.

[447] Cf. CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 b - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição , p. 76. As mesmas atribuições são corroboradas por AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 438-443 e 767 -774.

[448] BESSA, Paula, 2004a– *Pintura Mural na Igreja de Santiago de Adeganha*, "Monumentos", Lisboa, DGEMN, nº 20, p. 169-173 e BESSA, Paula, 2006 b -*Pintura Mural na Igreja de Santiago de Adeganha*, "Actas do 2º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação, Porto, Outubro de 2005", Porto, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, vol. II, p. 441-460.

[449] PEREIRA, Franklin, 2004 – *As pinturas a fresco e a sua relação com os couros de arte*, "Monumentos", Lisboa, DGEMN, nº 20, p. 173-175.

motivos foram muito característicos do gosto do fim do século XV e, entre nós, das artes ao modo *manuelino*, ocorrendo em vários suportes.

Traçando paralelos entre os aspectos de gosto que se manifestam neste conjunto de pinturas murais e noutros *media*, será oportuno lembrar que, por exemplo, os motivos de laçaria, foram utilizados na azulejaria[450] e nas artes da madeira[451]. As *grilhagens* de motivos geometrizantes e de gosto ao modo do gótico final tanto ocorrem nos lavores da pedra, como nas *reixas* de ferro[452]. Muitos destes motivos decorativos foram também usados pelas artes do couro[453]. O fascínio pelos motivos de laçaria não foi exclusivo dos reinos ibéricos, ocorrendo também, por exemplo, na pintura mural italiana de Pinturicchio[454], estando também presentes no frontal do altar da *Disputa* de Rafael na *Stanza della Segnatura* e tendo sido tratados em séries de gravuras da Academia de Leonardo da Vinci (c. 1506) e de Dürer (c. 1506-7)[455].

Estes motivos de carácter decorativo estão presentes nas barras e nos fundos de enquadramento das figurações das pinturas murais que referimos. Por exemplo, motivos de padrão imitando pontos de cozedura nos trabalhos do couro[456] estão presentes quer em Adeganha, quer em Marialva.

---

[450] A propósito da influência dos textéis e da azulejaria nos padrões decorativos usados em pintura mural veja-se RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, "A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII", Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 44.
Ainda a este propósito, aproveitamos para assinalar que um dos mais comuns padrões decorativos usados nos rodapés, pelo menos até ao fim dos anos trinta de quinhentos, o dos *paralelepípedos perspectivados* ocorre também na azulejaria coeva; cf. Museu Nacional do Azulejo, nº de inventário 113. Este tipo de padrão ocorre também na pintura mural além fronteiras, numa outra escala, em barras decorativas usadas, por exemplo, na Capela do Cardeal Branda Castiglione (San Clemente, Roma; Masolino e sua oficina, antes de 1431). Alguns dos padrões decorativos usados na pintura da Capela de Nossa Senhora da Glória (Sé de Braga) podem também ser relacionados com padrões da azulejaria coeva.

[451] Tectos de alfarge, reverso da porta da Sé do Funchal, por exemplo.

[452] Exemplo: grades encomendadas para a capela-mor da Sé de Braga pelo arcebispo D. Diogo de Sousa. Estas grades, como já tive ocasião de comentar, combinam grilhagens ao gosto do gótico final com motivos de grotesco.

[453] PEREIRA, Franklin, 2004 – *As pinturas a fresco e a sua relação com os couros de arte*, "Monumentos", Lisboa, DGEMN, nº 20, p. 173-175.

[454] Cf. barras decorativas da Sala dei Santi/Appartamento Borgia/Vaticano/Roma (1492-94), Livraria Piccolomini (Duomo de Siena, 1502-8). É, no entanto, possível que o gosto deste pintor por motivos de laçaria lhe tenha vindo do contacto com prelados de origem ibérica, uma vez que foi o pintor favorito do Papa Alexandre VI, Borgia. De qualquer forma, não convém esquecer que Pinturicchio foi um dos precoces conhecedores das pinturas murais da *Domus Áurea* – nas quais, aliás, assinou o seu nome-, tendo desenvolvido a linguagem dos grotescos. E, no entanto, recorre, também, ocasionalmente, às laçarias.

[455] GRUBER, Alain (ed.), 1994 – *The History of Decorative Arts – The Renaissance and Mannerism in Europe*, New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers, p. 26-27.

[456] PEREIRA, Franklin, 2004 – *As pinturas a fresco e a sua relação com os couros de arte*, "Monumentos", Lisboa, DGEMN, nº 20, p. 173-175.

Nas pinturas de Adeganha desta oficina o desenho de figura é rígido e não se demonstra interesse pela evocação da profundidade do espaço. Os fundos resolvem-se simplesmente pelo recurso a padrões decorativos.

Nas obras referidas atribuíveis a esta oficina o tratamento *de figura* parece ter tido evolução: se em Adeganha o desenho é duro e se estima pouco a evocação do volume, quer pelo desenho, quer pelo tratamento da cor, o mesmo não se verifica no *Martírio de S. Sebastião* de Marialva, manifestando-se nesta pintura maior interesse em sugerir o volume[457].

4. 4. OFICINA ACTIVA EM S. PEDRO DE VARAIS, SANTIAGO DE BEMBRIVE E S. PEDRO DE XURENZÁS

O que conhecemos dos programas de pintura mural na igreja de S. Pedro de Varais (Vile)[458] inclui parte do que se realizou na parede fundeira da capela-mor (apenas barras decorativas nas *margens* do programa, uma vez que na sua zona central se criou bom retábulo pétreo que substituiu a pintura) e um amplo programa no arco triunfal. Infelizmente, a pintura chegou até nós com grandes perdas cromáticas que, evidentemente, o restauro recente não pôde anular. O pouco que se conserva na capela-mor parece ser obra da mesma oficina que laborou no arco triunfal, aparentemente com as mesmas opções de paleta cromática e com o mesmo gosto por molduras de enquadramento de recorte rectilíneo, mas tal não passa de hipótese, uma vez que a pintura remanescente na capela-mor é muito pouca, para além das dificuldades de avaliação inerentes ao estado de conservação em que se encontra.

No entanto, convém recordar que nessa pintura na capela-mor ocorre um motivo de enquadramento realizado à mão livre (meios arcos de volta inteira com motivo cruciforme/floral no topo dos segmentos curvos) que também está presente na capela de Nossa Senhora do Loreto na sé de Braga e que é semelhante a um que ocorre no enquadramento do *S. Roque no Bosque* em Santa Maria Madalena de Chaviães, este em forma mais simplificada, como já tivemos oportunidade de argumentar noutra

[457] AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 438-443.
[458] Igreja que, segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa, era do padroado do mosteiro de S. Salvador da Torre e de padroeiros leigos.

ocasião[459]. Não pretendemos, no entanto, atribuir estas pinturas a uma mesma oficina, uma vez que as características da pintura figurativa, tanto quanto se pode avaliar, na capela de Nossa Senhora do Loreto e em Chaviães, por exemplo, são diferentes. As suas opções de gosto ou estilísticas ao modo *manuelino* parecem-nos indicativas de uma época de feitura que supomos corresponder aos anos vinte ou trinta de Quinhentos.

Muito importante foi o estabelecimento de paralelos entre as pinturas no arco triunfal de Varais e as existentes nos arcos triunfais de Santiago de Bembrive (Vigo) e de S. Pedro de Xurenzás (Boborás, Ourense) por Joaquim Inácio Caetano[460]. Na verdade, e segundo este autor, ocorre um mesmo motivo de laçaria em barras de enquadramento, realizado com recurso a estampilha, sob o *Martírio de S. Sebastião* – e, também, nas jambas do arco triunfal de Varais -, num fragmento de pintura em Bembrive e acompanhando o *Martírio de S. Sebastião* em Xurenzás, o que é poderoso argumento em favor de autoria de uma mesma oficina destes três programas de pintura mural[461].

Trata-se, portanto, de oficina laborando no Alto Minho e na Galiza.

4.5. OFICINA ACTIVA NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DE GUADALUPE [462]

Em Setembro de 1997, Augusto Costa, José Nunes e Pilar Pinto Hespanhol, num primeiro estudo preparatório para as intervenções de conservação e restauro a serem coordenadas pela DREMNN(N) na igreja de Santa Leocádia de Montenegro, apontavam

[459] BESSA, Paula, 2003 b – *Pintura Mural na Igreja de Santa Maria Madalena de Chaviães*, "Boletim Cultural da Câmara Municipal de Melgaço", nº2, Agosto de 2003, Melgaço, Câmara Municipal de Melgaço, p. 20.

[460] CAETANO, Joaquim Inácio Caetano, 2007 – *As Pinturas murais na Igreja de Santo André de Telões, Amarante. Novas achegas para a compreensão da actividade oficinal nos séculos XV e XVI*, "Património - Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1ª Série (no prelo), artigo gentilmente cedido pelo autor a quem muito agradecemos.

[461] Curiosamente, uma barra de enquadramento decorada com triângulos realizados à mão livre está presente quer em Chaviães, quer sob a *Nossa Senhora do Rosário* em Xurenzás.

[462] Joaquim Inácio Caetano designa esta oficina como *oficina III do Marão* e Luís Afonso propõe a designação "*Mestre AM.DRA*". As designações são pouco importantes. Preferimos a referência a uma das obras da oficina, neste caso a única explicitamente datada. Não nos agrada, no entanto, a designação de "Mestre AM.DRA", entre outros motivos, porque não nos ocorre a lembrança do uso de "AM. DRA" como abreviaturas de nomes na documentação dos fins do século XV e do século XVI.

já "*semelhanças decorativas e estilísticas com outras pinturas existentes em Trás-os-Montes, como Outeiro Seco (Chaves), São Julião de Montenegro* (...)"[463].

A esta oficina Joaquim Inácio Caetano atribui as pinturas da *nave de* ***Santa Leocádia*** *I* (Chaves) e da capela-mor da mesma igreja, da *nave de* ***Vila Marim*** *II* (Vila Real), da capela-mor de **Nossa Senhora de Guadalupe** no lugar de Ponte (Mouçós, Vila Real), da **Capela de S. Brás**, anexa à igreja de S. Dinis de Vila Real, da *nave de* ***Folhadela*** *II* (Vila Real) e da capela-mor desta igreja (II), da capela-mor de **S. Miguel de Tresminas** (Vila Pouca de Aguiar), da nave de **Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco** (Chaves), do arco triunfal de **Cimo de Vila Castanheir**a (Chaves)[464].

A este *corpus* acrescentamos a pintura visível na capela-mor de **S. Julião de Montenegro** (Chaves), tal como os autores já referidos propuseram em 1997, na qual se usam peanhas fingidas de tipologia idêntica à das que ocorrem na capela-mor de Santa Leocádia e em Outeiro Seco, assim como no rodapé de S. Julião de Montenegro se utiliza um motivo de grilhagem presente em barra na capela-mor de Santa Leocádia e na nave de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco, por exemplo. Os mesmos paralelos podem traçar-se em relação a um fragmento de pintura na parede da capela-mor do lado do Evangelho em S. Julião, recorrendo-se a colunas decoradas com folhagem semelhantes às existentes quer em Nossa Senhora de Guadalupe, quer na Capela de S. Brás.

São características comuns a estas pinturas o uso recorrente nos rodapés do motivo dos *paralelepípedos perspectivados* (e, na capela-mor de Santa Leocádia de um outro padrão também usado na azulejaria coeva), o gosto por barras de enquadramento usando motivos de grilhagem (um deles utilizado em Santa Leocádia, em S. Julião e em Outeiro Seco está também presente nos embutidos do *Studiolo* de Urbino), de laçaria, recorrendo-se muito frequentemente a padrões de brocado.

O desenho de figura é muitas vezes hábil, jogando com ilusões de óptica para reforçar a monumentalidade ou dar a ilusão de altura como, por exemplo, nos *S. Pedro* e *S. Paulo* das capelas-mor de Santa Leocádia e de Folhadela.

---

[463] COSTA, Augusto, NUNES, José e HESPANHOL, Pilar Pinto, 1997 – *Igreja de Santa Leocádia – Diagnóstico do Estado de Conservação de Pinturas Murais* in "Monumentos", nº 7, Lisboa, DGEMN, p. 112.

[464] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 b - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 36-48, 66-68 e 69- 73 e CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*, "Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação", Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN, Porto, p. 211-233.

Esta oficina revela bom domínio do uso da cor, usando com sofisticação o branco para tratar pormenores (a pelagem do porco que acompanha *Santo Antão* na nave de Folhadela, por exemplo) e dar efeitos de luz que pudessem reforçar o modelado. A composição das cenas figurativas é, por vezes, complexa, incluindo muitas personagens em interacção, embora muitas vezes essas composições se baseiem em gravuras como acontece na *Prisão de Cristo* na *nave de Vila Marim II*, ou em várias das cenas figuradas nas paredes laterais da capela-mor de Santa Leocádia.

Muitos destes aspectos, que vimos comentando, revelam a atenção dada por esta oficina ao gosto do seu tempo: motivos de azulejaria, dos textéis, dos lavores escultóricos em pedra e no ferro, conhecimento e uso de gravuras de origem alemã relativamente recentes, dos fins do séc. XV (e inícios de XVI?), motivos de *rinceaux* quiçá de origem italiana e adoptados pela iluminura manuelina. Esta oficina revela, assim, um gosto que hoje consideraríamos eclético, concebendo enquadramentos que frequentemente são ao gosto *manuelino*, procurando inspiração em gravuras alemãs e manifestando apreço por motivos de *rinceaux* e de grotesco precocemente desenvolvidos em Itália, ecletismo que, aliás, caracteriza a arte desta época.

De entre o vasto conjunto de pinturas atribuíveis a esta oficina, as únicas datadas são as de Nossa Senhora de Guadalupe (1529), embora, como já vimos no Capítulo II, haja bons motivos para pensar que as da capela-mor de Santa Leocádia tenham sido realizadas c. 1511-13.

Joaquim Inácio Caetano crê que o *Baptismo de Cristo* (datado de 1535)[465] se deve a esta oficina e, mais recentemente, Luís Afonso[466] pensa que essa pintura, *S. Cristovão* e o *Pentecostes* de Outeiro Seco também terão sido realizados pela mesma equipa de pintores que realizou outros temas na nave desta igreja (*Última Ceia*, *Santo António, Massacre dos Inocentes*, *Crucifixão*, *Lamentação sobre Cristo Morto*, *Ressurreição*, *Deposição no Túmulo, Transfiguração*[467]*, S. Mauro,* e *S. João Baptista*

[465] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 b - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição e CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*, "Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação", Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN, Porto, p. 211-233.

[466] AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 530-537.

[467] Cf. AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 530-537. Luís Afonso interpreta esta pintura como tratando o tema da *Oração no Horto*. No entanto, quando se figura a *Agonia de Jesus no Horto*, os apóstolos que o acompanharam são representados adormecidos. Ora, neste *painel* de Outeiro Seco, os dois apóstolos que

indicando o Cordeiro de Deus a dois discípulos [468]), atribuindo a todas elas a mesma cronologia, ou seja, a que aparece cronografada no *Baptismo*, 1535. Esta questão merece uma pequena digressão, uma vez que se nos colocam dúvidas que gostaríamos de expor.

Não nos parece absolutamente certo que o *Baptismo de Cristo* seja obra desta oficina, uma vez que não existem paralelos exactos para a barra de enquadramento de grilhagem usada no enquadramento do *Baptismo* e nessas outras figurações na nave desta igreja ou noutras pinturas atribuíveis a esta oficina. No entanto, considerando as fotografias antigas existentes no Arquivo da DGEMN, verifica-se que parece haver muitíssimos paralelos no tratamento *de figura* entre o *Baptismo* e a *Deposição*, sendo que esta pintura é indubitavelmente resultado do labor desta oficina (veja-se a barra de grilhagem no túmulo, por exemplo). Dizemos parece haver uma vez que as duas pinturas referidas foram restauradas, destacadas e os repintes que apresentam fagilizam a análise comparativa que podemos presentemente fazer.

Temos mais dúvidas de que o *Pentecostes* seja obra desta equipa de pintura mural. O desenho e a modelação dos rostos dos Apóstolos lembram, de facto, o desenho e modelação dos rostos nas pinturas de Nossa Senhora de Guadalupe e *na nave de Vila Marim II*. Contudo, a forma de enquadramento do *Pentecostes*, fingindo-se a existência de uma arquitectura de planta centrada, neste caso a de uma capela de planta semi-circular de gosto renascentista (pilastras decoradas com motivo de folhagem, arco de volta inteira, cornija, meia cúpula concheada), é bem diferente das opções de enquadramento usadas quer nas restantes pinturas atribuídas a esta oficina, quer no *Baptismo*, este enquadrado por barra de *grilhagem* de gosto gótico. Se o *Pentecostes* tiver sido realizado por esta oficina, esta pintura representa uma marcada alteração no seu gosto, adoptando formas muito mais claramente influenciadas pela arte do Renascimento.

Por outro lado, no que diz respeito à cronologia destas pinturas, não nos parece que todos estes programas da nave de Outeiro Seco tenham sido realizados numa só campanha. Na verdade, houve mais do que uma intervenção desta oficina na nave desta

---

subsistiram estão acordados, um de pé e o outro caído para trás com as mãos erguidas, em gesto de espanto, o que nos parece indicativo de uma *Transfiguração*. Por outro lado, no topo desta representação aparecem Deus-Pai e o Espírito Santo acompanhados de legenda na qual apenas se pode ler "(...) *me' dilect*(...)", ou seja, parte de "Hic est filius meus dilectus, in quo mihi bene complácui: ipsum audíte.", de acordo com o Evangelho de S. Mateus, numa leitura que se fazia no segundo domingo da Quaresma; só o *Baptismo* e a *Transfiguração* se fazem acompanhar pela voz de Deus dizendo "Hic est filius meus dilectus". Assim, não resta dúvida de que se trata de uma *Transfiguração*.

[468] Cf. ibidem. Luís Afonso identifica esta cena como *S. João Baptista em Betânia*.

igreja como se comprova pelo facto de a *Última Ceia* (parede lateral do lado do Evangelho) se sobrepor a friso de *rinceaux/grotescos* também realizado, anteriormente, por esta equipa de pintura mural. Para além disto, as pinturas anteriores à *Última Ceia* e que incluem *Santo António* e o *Massacre dos Inocentes* são muitíssimo semelhantes às da capela-mor de Santa Leocádia (c. 1511-13), sendo o desenho e a modelação da *Matança* de Outeiro Seco mais rudes do que os da de Santa Leocádia, tudo parecendo indicar que estas pinturas nos dois locais terão cronologia próxima. Já, por exemplo, se compararmos a *Lamentação sobre Cristo Morto* de Santa Leocádia e a *Deposição no Túmulo* de Nossa Senhora da Azinheira, o desenho e a modelação na pintura de Outeiro Seco são muito mais sofisticados do que na *Lamentação* de Santa Leocádia. Parece-nos, portanto, que uma datação única, *tout court*, para todas as pinturas atribuíveis a esta oficina na nave desta igreja é frágil. Se o *Baptismo* (datado de 1535) tiver sido obra desta oficina é possível que todo o programa realizado na parede sul, assim como a *Última Ceia* na parede norte datem de 1535.

As pinturas da capela-mor de Santa Leocádia, de Nossa Senhora de Guadalupe e da Capela de S. Brás foram já comentadas no Capítulo II, e as restantes obras atribuíveis a esta oficina serão objecto de análise nas respectivas fichas no Anexo I desta dissertação, razão pela qual nos dispensamos agora de longas considerações sobre essas obras desta oficina. Convirá, no entanto, fazer alguns reparos.

Um dos aspectos a salientar será a possibilidade desta oficina ter realizado pintura retabular a óleo sobre madeira e pintura mural. Em apoio da hipótese formulada por Joaquim Inácio Caetano de uma autoria comum para estas pinturas murais e para o chamado *retábulo de S. Simão* ou de *S. Salvador* no Museu de Aveiro e que usam um mesmo motivo de padrão de adamascado[469], valerá a pena lembrar que, quando se realizaram estudos laboratoriais preparatórios da intervenção de conservação e restauro a proceder nesta igreja de Santa Leocádia, "*se detectou a presença de resina, que deve ter sido usada como verniz protector*"[470]. Ora, a pintura a fresco, mesmo com acabamentos a seco, como repetidamente parece acontecer na pintura mural portuguesa, e como foi o caso de Santa Leocádia, uma vez que "*os pigmentos e aglutinantes foram*

[469] CAETANO, Joaquim Inácio, 2006 b – *De la fragmentation du regard à l'identification des ensembles, ou le formalisme dans l'étude des peintures murales des Xvème et XVIème siècles au Nord de Portugal*, "Actas do ciclo de conferências «Out of the Stream: new perspectives in the study of Medieval and Early Modern mural paintings»" (no prelo), organizado por Luís Afonso na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

[470] COSTA, Augusto, NUNES, José e HESPANHOL, Pilar Pinto, 1997 – *Igreja de Santa Leocádia – Diagnóstico do Estado de Conservação de Pinturas Murais*, "Monumentos", nº 7, Lisboa, DGEMN, p. 110.

analisados por microanálise de qualitativo inorgânico, que serviu para identificar pigmentos e o aglutinante gema de ovo (...)"[471], não carece de um verniz como acabamento final. Este modo de proceder parece, assim, indicativo de um modo de fazer próprio de oficina trabalhando também em pintura a óleo. Por outro lado, devemos recordar que a mãe de D. Fernando de Meneses Coutinho, o encomendador do programa de pintura mural da capela-mor da igreja de Santa Leocádia de Montenegro, era D. Isabel da Silva, irmã do bispo-conde de Coimbra, D. Jorge de Almeida (bispo entre 1481 e 1543). Ora, o brasão de armas de D. Jorge de Almeida (ainda que, provavelmente, repintado) ocorre no reverso de um dos volantes do retábulo de *S. Salvador*[472]. D. Jorge foi, aliás, responsável por grande número de encomendas de grande qualidade para a Sé de Coimbra (o magnífico retábulo-mor de Olivier de Gand e Jean d'Ypres[473], pias baptismais, paramentaria, alcatifas do Levante e de Rodes, alfaias[474], *Porta Especiosa*, revestimentos azulejares). A ligação entre tio e sobrinho será aliás intensa, uma vez que exercerão, juntamente com D. Diogo da Silva, bispo de Ceuta, o cargo de inquisidores-mor do reino, para o qual foram nomeados por bula de Paulo III de 1536 e que exercerão até 1541[475].

Em relação a estes trabalhos não parece restar dúvida quanto ao seu carácter oficinal. Em Santa Leocádia não só é evidente a execução dos *rinceaux/grotescos* no topo da parede do lado do Evangelho por duas mãos diferentes[476] mas, também, diferentes *mãos* poderão ter realizado os próprios programas figurativos, havendo diferenças de desenho e de modelação entre os que se desenvolvem nas paredes laterais e os S. Pedro e S. Paulo na parede testeira da capela-mor. Por outro lado, nesta igreja, embora as mesmas estampilhas tenham sido usadas na capela-mor e nas pinturas da nave realizadas por esta oficina (*Missa de S. Gregório* e *Santa Marta*, por exemplo) a pintura figurativa na nave não tem a mesma sofisticação da da capela-mor, pelo que poderá ter sido executada por colaborador do mestre.

---

[471] Ibidem.
[472] DIAS, Pedro, 2003 – *Vicente Gil e Manuel Vicente Pintores da Coimbra Manuelina*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, p. 31.
[473] GARCIA, Prudêncio Quintino, 1923 – *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, p. 55, 57 e 227.
[474] ALMEIDA, Fortunato de, 1971 - *História da Igreja em Portugal*, 2ª ed. (dirig. por Damião Peres), Porto, Portucalense Editora, vol. I, p. 503-504, citando Álvares Nogueira.
[475] Ibidem.
[476] CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*, "Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação", Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN, Porto, p. 215.

Se o programa da capela-mor de Santa Leocádia manifestava um "*absoluto vanguardismo do programa artístico adoptado*"[477], muitas dessas soluções se repetirão e, mais do que isso, se desenvolverão noutros programas. Assim, paralelamente ao recurso a gravuras alemãs dos fins do século XV, não só glosadas nos seus aspectos figurativos mas também em motivos de enquadramento (colunas, por exemplo), continuam a desenvolver-se extensamente os motivos de *rinceaux* e de grotesco, como acontece em Nossa Senhora de Guadalupe e em S. Miguel de Tresminas.

Em Santa Leocádia, como já referimos, usaram-se gravuras de Michael Wolgemut, como António José Duarte e Joaquim Inácio Caetano revelaram[478]. Estas gravuras incluíam-se no *Der Schatzbehalter* de Stephan Fridolin e publicado em 1491 por Anton Koberger. Também as colunas que ladeiam as cenas figurativas derivam das que se usam lateralmente na gravura da *Apresentação*, embora os capitéis na pintura mural pareçam mais claramente influenciados por motivos coríntios. Na *nave de Vila Marim II*, mais uma vez se usou gravura de Michael Wolgemut na *Prisão de Jesus*[479]. Como já argumentámos, muitos dos detalhes dos antecessores de Jesus figurados na *Árvore de Jessé* de Nossa Senhora de Guadalupe poderão ter sido influenciados por gravuras da *Crónica de Nuremberga*[480].

O gosto pelos motivos de *rinceaux* em Santa Leocádia (c. 1511-13), dá lugar a motivos de *grotesco* ou de gosto italianizante cada vez mais acentuado quer em Guadalupe (1529), quer em Tresminas.

Valerá a pena reflectir sobre os encomendadores destas pinturas, ou seja, os das capelas-mor das igrejas já referidas: D. Fernando de Meneses Coutinho, D. Pedro de Castro, o herdeiro de João Teixeira de Macedo, o abade de S. Julião de Montenegro, o

---

[477] SERRÃO, Vítor, 2001b – *O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego*, "Propaganda e Poder – Congresso Peninsular de História da Arte – 5 a 8 de Maio de 1999", Lisboa, Ed. Colibri, p. 262.

[478] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 b - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p. 70-72. Veja-se também SANTOS, Joana Costa, 2005 – *Modelos Germânicos num Templo Transmontano. As Pinturas Quinhentistas da Igreja de Santa Leocádia de Chaves*, dissertação de Mestrado em História Medieval e do Renascimento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado.

[479] CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*, "Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação", Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN, Porto, p. 230.

[480] Aspecto apresentado por nós desde o nosso artigo BESSA, Paula, 2003 c – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*, "Cadernos do Noroeste", Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Série História 3, vol. 20 (1-2), p. 85 e mais extensamente tratado em BESSA, Paula, 2006 a – *Pintura Mural na Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe*, "Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. IV, p.193-215.

abade de Tresminas, o capelão de Santiago de Folhadela. Em relação a todos eles convém lembrar que todos auferiam nestas igrejas de importantes rendimentos (e noutros benefícios que detinham, como, por exemplo, no caso de D. Fernando Coutinho). Vejamos os seus casos.

De D. Fernando falámos já longamente no Capítulo II, razão pela qual não valerão a pena mais comentários. Mas, ainda assim, recorde-se a extensão dos bens desta igreja que se evidencia no já referido "*Tombo e apeguação dos casaes da quomenda de ssanta lloquaia*"[481] realizado em 11 de Setembro de 1525.

D. Pedro de Castro, capelão do marquês de Vila Real, licenciado e protonotário apostólico[482], possuía certamente rendimentos vastos que lhe permitiram, como as *Memórias de Vila Real* do século XVIII recordavam, vasta actividade de instituição de capelas, estando ainda ligado à criação da Misericórdia e da sua igreja nesta vila (cuja arquitectura, tanto quanto se pode avaliar, uma vez que foi sendo muito intervencionada ao longo do tempo, manifesta, aliás, semelhanças com a de Nossa Senhora de Guadalupe).

O herdeiro de João Teixeira de Macedo que encomendou as pinturas da Capela de S. Brás beneficiava da instituição desta capela (com os bens de que estava dotada) como morgadio em 1472, concedido por D. Afonso V, em favor deste seu antecessor que havia sido contador das rendas do rei em Trás-os-Montes e que o havia acompanhado na batalha de Toro, como a sua inscrição funerária faz questão de lembrar.

A igreja de S. Julião de Montenegro devia ser muito ricamente dotada, uma vez que, em 23 de Junho de 1515, foram aplicados 82 ducados de ouro anuais das suas rendas para a criação de *comendas novas* da Ordem de Cristo[483]. Nesta data era ainda abade e reitor de S. Julião de Montenegro Francisco Rodrigues (que morreria em 1517[484]).

Muito mais importantes ainda deviam ser os rendimentos da igreja de S. Miguel de Tresminas, uma vez que em 26 de Junho de 1515 foram aplicados 315 ducados de ouro anuais das suas rendas para a criação das *comendas novas* da Ordem de Cristo. Era então seu abade e reitor Diogo de Melo, ausente Além-mar, e seu capelão Pero

[481] ADB, RG, Lº 6, fol. 26-61.
[482] ADB, RG, Lº 323, fol. 88 vº.
[483] SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Militarium Ordinum Analecta, nº 6, p. 294.
[484] ADB, RG, Lº 332, fol. 156.

Gonçalves[485]. Por outro lado, e reforçando a nossa suposição a propósito dos avultados rendimentos desta igreja, segundo a cópia do *Censual* de D. Diogo de Sousa existente no Arquivo Municipal de Guimarães, cópia de cerca de 1520, sendo então seu abade João de Melo, esta igreja pagava ao arcebispo mil e duzentos reais, enquanto a maioria das paroquiais da colação do arcebispo em terra de Panóias pagavam cem reais e, entre as anexas às da sua colação, S. Jorge de Riba de Pinhão, por exemplo, pagava vinte reais.

Segundo a investigação desenvolvida por Isabel Morgado, a anexação de rendimentos anuais de igrejas paroquiais para a criação das comendas novas da Ordem de Cristo deveria dizer respeito a igrejas da apresentação do rei[486]. Curiosamente, segundo o *Censual de D. Diogo de Sousa*, quer S. Julião de Montenegro, quer S. Miguel de Tresminas eram da colação do arcebispo. Talvez isto explique a recusa do abade Francisco Henriques em estar presente e aceitar esta anexação, por ventura abusiva.

Durante o arcebispado de D. Diogo de Sousa (1505-1532), a igreja de Vila Nova (S. Tiago de Folhadela) era da câmara do arcebispo. Uma vez que as pinturas da capela-mor não apresentam brasão arcebispal, supomos que devem ter sido encomendadas pelo clérigo da altura. Ora, como se tratava de igreja da câmara do arcebispo, este não apresentava nela um abade ou reitor mas sim um capelão. Vejamos a documentação que se refere a estes capelães de Folhadela:

"*Aos vinte e huum dias do dito mês e era* [Fevereiro de 1506] *o dito senhor arcebispo cofirmou em capellam perpetuo aa sua presemtaçam e da sua egreja de Braaga Jn sollido na* ***egreja de Sanctiago de Villa Nova camera que he do dito sennor sita no termo de Villa Real*** *a* ***Lujs Goncaluez*** *clérigo de mjssa que per ello achou subfiçiente a qual capellanij era vaga* ***per morte de Pedro Affomso*** *ultimo capellam que della foy e lha assignou por seu trabalho e* ***estipêndio mjl e trezentos reis em cada huum anno e mais o que se oferecer ao pee do altar*** *da dita egreja. Testemunhas que estauam presentes Jorge d'Aguiar caualeiro da casa del Rey nosso senhor e o doctor Joham de Coymbra prouisor do dito sennor arcebispo e eu Dº Martinz que esto escrepuy*."[487].

"*Ao primeiro do mês de Fevereiro (?) do anno de mjll vºs xxvii annos em Bragua confirmou o senhor arcebispo* ***Duarte M***[end]***jz*** *clérigo de missa deste*

[485] SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Militarium Ordinum Analecta, nº 6, p. 294.
[486] Idem, p. 287.
[487] ADB, RG, Lº 332, fol- 9vº e 10.

arcebispado em capelão da sua câmara de Sanctiago de Vjlanova da terra de Vyla Riall com ***três mill reis em dia de S. Pedro per anno per as rendas dela e mais o pee do altar*** *a quale estaua vaga* ***per morte de Lujs Gonçallves*** *vltimo capelão della* (...) [Acrescenta-se:] ***e aos xx de Junho de mjll vºs xxbiijº*** (...) ***mais dous mjll reis e dito pagamento fose cimqo mjll cad'ano*** (...)"[488].

Note-se que os pagamentos de *Duarte M*[end]*iz* eram verdadeiramente excepcionais. Assim, em 1527, aquando da sua apresentação e confirmação nesta igreja, o salário que lhe foi atribuído era mais do dobro do que este arcebispo havia pago ao capelão anterior, tornando-se ainda mais avultado a partir de 1528, para atingir a soma de cinco mil reais. Em primeiro lugar notamos a coincidência da data de confirmação de *Duarte M*[end]*iz* e da atribuição que lhe é feita deste salário excepcional em 1527 e da subida deste salário para cinco mil reais em 1528 com o período em que a oficina que executou o programa da *capela-mor de Folhadela II* laborou no aro de Vila Real (em 1529, em Nossa Senhora de Guadalupe). Tudo parece indicar que a intervenção destes pintores em Folhadela terá ocorrido no período durante o qual foi seu capelão este *Duarte M*[end]*iz*. Terá este tratamento excepcional deste capelão pelo arcebispo D. Diogo de Sousa tido por motivação, para além da provável vontade de proteger Duarte Mendes, a intenção do arcebispo de assim contribuir para o ajudar a custear os programas de enriquecimento decorativo da capela-mor, incluindo o amplo programa de pintura mural que se deve ter realizado por esta altura?

Resumindo: em todos estes casos, esta oficina trabalhou para abades e clérigos beneficiando de amplos rendimentos.

Quanto à pintura realizada por esta oficina nas naves/arcos triunfais de igrejas paroquiais, é de supor que tenha sido paga pelos paroquianos. Havendo vários casos em que esta oficina trabalhou na capela-mor e na nave das mesmas igrejas (em Santa Leocádia, como já vimos, e também em Folhadela, por exemplo), isso poderá sugerir que a escolha da equipa de pintura mural possa ter sido feita pelos clérigos e aconselhada aos paroquianos para a realização dos programas cujo pagamento era da sua responsabilidade.

[488] ADB, RG, Lº 332, fol.304 vº.

Finalmente, notamos que todas estas pinturas murais se localizam numa área abrangendo as antigas terras de Chaves, Panóias, Frieira e Barroso, correspondendo a uma parte limitada do actual distrito de Vila Real[489].

4.6. OFICINA ACTIVA EM LARINHO E SARZEDA

Os paralelos entre a pintura que subsiste da antiga capela de Santa Luzia de Larinho (Torre de Moncorvo) e pintura na capela-mor da igreja de Santa Luzia de Sarzeda (Sernancelhe) foram apresentados por Joaquim Inácio Caetano[490]. Trata-se, portanto, de mais um caso de oficina operando a norte e a sul do Douro.

Não comentaremos as pinturas de Sarzeda, uma vez que estão fora do âmbito geográfico deste trabalho, pinturas às quais foram já dedicados vários estudos.[491]

Em Santa Luzia de Larinho subsiste uma parte da parede fundeira da antiga capela desta invocação. Recentemente construiu-se nova capela, demolindo-se a anterior; no entanto, foi conservada parte da parede fundeira do edifício antigo com a figuração do orago. Trata-se, portanto, de um caso antropologicamente significativo: o *espaço* sacralizado - pela imagem - mostrou-se, ainda no século XX, resistente.

Do que se conserva desta pintura subsiste uma representação de *Santa Luzia*, enquadrada por barra com motivo floral de meias corolas e ambientada por outras largas barras com uma decoração de ramagens muito peculiar que também ocorre em Sarzeda. Tanto quanto é possível avaliar, em Larinho, o desenho é elegante e seguem-se formas de indicação da profundidade do espaço que já víramos na oficina de Bravães I: sucessão de planos, vendo-se um muro atrás de Santa Luzia. Os particularismos da figuração de vestuário da santa (camisa branca de decote redondo, rente ao pescoço, vestido de decote quadrado e manto colocado sobre um ombro mas deixando a descoberto o outro ombro) são semelhantes aos que ocorrem nas pinturas de 1536 em

[489] Como explicar uma autoria comum para estas pinturas e para o retábulo de S. Salvador no Museu de Aveiro, uma obra provavelmente da encomenda de D. Jorge de Almeida, bispo-conde de Coimbra? Onde estaria sedeada esta oficina? Eis um problema que carece de investigação.

[490] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 b - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, p.75-76.

[491] Cf., por exemplo, o primeiro e o mais recente estudos sobre estas pinturas CORREIA, Alberto e SILVA, Celso Tavares da, 1981 – *Os "Frescos" da Matriz da Sarzeda*, "Beira Alta", nº 40 – 2, Viseu, p. 329-339 e AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 680-684.

Santo Isidoro de Canaveses, razão que nos leva a supor que esta pintura de Larinho será de cronologia semelhante, ou seja, de cerca da segunda metade dos anos trinta do século XVI[492].

4.7. OFICINA ACTIVA NA CAPELA-MOR DE SANTA CRISTINA DE SERZEDELO OU DO "*MESTRE DELIRANTE DE GUIMARÃES*"

Foram Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra de Carvalho quem aproximou um conjunto de pinturas a óleo sobre madeira existente no Museu de Alberto Sampaio (*Tríptico da Lamentação*, proveniente da Capela de S. Brás do claustro da igreja de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, *Virgem do Leite entre S. Bento e S. Jerónimo* e *S. Miguel e Santa Margarida*, provenientes da igreja de S. Miguel do Castelo de Guimarães) da pintura a fresco *Degolação de S. João Baptista* (destacada da sala do Capítulo do convento de **S. Francisco de Guimarães**, e que se conserva também neste Museu), propondo a designação de *Mestre Delirante de Guimarães* para o autor (desconhecido) de todas estas obras[493]. Na mesma ocasião, Dalila Rodrigues propunha que a *Anunciação* que havia sido destacada de sobre a fresta da igreja de **Santa Cristina de Serzedelo** fosse atribuída ao mesmo mestre:

"*A ser assim* [pintores executando retábulos e pintura a fresco], *seria interessante poder comparar o seu desempenho na pintura de retábulo (sobre madeira?) e na empreitada fresquista, como sucede no caso do anónimo pintor activo em Guimarães, autor do núcleo de pinturas sobre madeira existente no Museu de Alberto Sampaio e, muito provavelmente, da Virgem da Rosa do Museu Nacional de Machado de Castro – obras até agora incluídas no horizonte cronológico do séc. XV. De acordo com a recente investigação, as características do processo criativo deste pintor e o uso de um formulário muito particularizado permitem incluir ainda no seu ciclo de actividade os frescos Degolação de S. João Baptista, destacado da sala capitular do convento de S. Francisco de Guimarães, e a Anunciação da igreja de Serzedelo (Guimarães), pintura destacada, para um suporte de tela, da parede fundeira*

[492] Como quando estabelecemos este tipo de paralelos de gosto, tem ocorrido sermos mal interpretados, supondo-se que estamos a fazer uma atribuição autoral, esclarecemos que de modo nenhum julgamos que esta Santa Luzia de Larinho possa ser obra de mestre Moraes.

[493] VANDEVIVERE, Ignace e CARVALHO, José Alberto Seabra, 1996 – *O Mestre Delirante de Guimarães*, "A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII", Lisboa, IPM, p. 16-39.

da capela-mor, onde se encontrava originalmente sobre a fresta entaipada. Os dois frescos revelam um pintor que, entre outros aspectos, recorre a uma acentuada monumentalização e teatralização das figuras e a um grande aparato decorativo dos cenários, procurando romper com a imagem do fundo como uma superfície inerte."[494].

Mais tarde, Catarina Vilaça de Sousa, considerando a *Anunciação* como parte integrante do primeiro programa de pintura mural da capela-mor da igreja de Serzedelo, estende a atribuição ao *Mestre Delirante de Guimarães* de todo este programa e às pinturas da *nave I* e da *capela funerária II* desta igreja e que com ela se relacionam e, ainda, às desaparecidas pinturas da igreja de Joane[495]. Joaquim Inácio Caetano partilha o mesmo ponto de vista como se evidencia no seu recente trabalho "*Notícia sobre Pintura Mural em Telões*"[496].

Assim, o *corpus* de pinturas murais atribuíveis a esta oficina inclui a *Degolação de S. João Baptista*, as pinturas já referidas na igreja de Serzedelo, a pintura no arco triunfal de **Santo André de Telões** (II) e as destruídas pinturas na igreja de **Joane**. Mais uma vez, a evidência interna das obras em consideração aponta para um caso de oficina realizando pintura retabular a óleo sobre madeira e pintura mural.

Na verdade, e considerando as propostas de atribuição destas pinturas a uma mesma oficina, verifica-se que não só há semelhança entre o motivo de adamascado no *drape d'honneur* atrás de Herodes na *Degolação* e os motivos de adamascado que ocorrem no *Tríptico da Lamentação* e na *Virgem do Leite* mas também, para além dos outros argumentos aduzidos por Ignace Vandevivere, José Alberto Seabra Carvalho e Dalila Rodrigues, e apesar de não se encontar "*um grande aparato decorativo dos cenários, procurando romper com a imagem do fundo como uma superfície inerte*"[497] nas pinturas de Serzedelo o que, no entanto, ocorre na *Natividade* de Telões, em todas elas se manifesta o gosto por poses animadas e por torções de cabeça, tal como no conjunto de pinturas sobre madeira atribuídas ao *Mestre Delirante* de Guimarães. É

[494] RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, "A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII", Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 58-59.
[495] SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI*, "Revista de Guimarães", vol. 111, p. 234.
[496] Este trabalho foi-me gentilmente cedido pelo autor ainda antes da sua publicação, o que muito agradecemos.
[497] RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, "A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII", Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 59.

impressionante a semelhança no tratamento do rosto e das vestes entre o S. João do *Tríptico da Lamentação* e o S. Martinho de Serzedelo[498].

Uma vez que nenhuma das pinturas murais atribuíveis a esta oficina inclui menção da sua data, coloca-se a questão da cronologia destas obras. No caso das pinturas de Serzedelo, ao segundo programa da nave realizado por esta oficina sucedeu-se outro com evidentes semelhanças com o realizado na capela-mor e no arco triunfal do lado do Evangelho na igreja de Santa Maria de Corvite. Num capítulo de visita a esta última igreja, datado de 1548, o visitador decide mandar "(...) *aos* ***fregueses*** *que* ***pintem o altar de São Bastião de remano*** *sob pena de dozentos reaes pêra as obras da see*."[499]. Nas visitações seguintes que se conservam[500] não se volta a mandar realizar mais nenhum programa de pintura. Parece, assim, que, em 1548, toda a restante pintura em Corvite já existiria. Ou seja, deve tratar-se de oficina que interveio nesta igreja nos anos quarenta de Quinhentos. Como as pinturas da oficina que vimos comentando em Serzedelo deverão ser anteriores a essas pinturas em Corvite, elas deverão corresponder, talvez, aos anos vinte/trinta de quinhentos o que as suas características estilísticas parecem confirmar. Na verdade, nestes programas de pintura mural em Serzedelo a exuberância das composições de *grotescos/rinceaux* indica alguma maturidade não só no gosto por este tipo de decoração mas também na capacidade de invenção e de execução desse tipo de motivos que esta oficina evidencia, o que parece indicar uma datação não anterior aos anos vinte. É certo que na capela-mor de Santa Leocádia há excelentes composições deste tipo de c. 1511-13 mas apenas nos topos das paredes. A exuberância, o amor pela variação de motivos que encontramos em Serzedelo faz lembrar mais a largueza das composições de Nossa Senhora de Guadalupe, já de 1529.

Consideremos, então, o *modus faciendi* desta oficina no que diz respeito aos programas de pintura mural, particularmente evidenciado nas pinturas de Serzedelo, as melhor e mais extensamente conservadas.

Tanto quanto o estado de conservação destas pinturas permite avaliar, o desenho apresenta certos requintes. Estimam-se, como já assinalámos, as torções das cabeças, evocando movimento, evidentes quer no *S. Martinho*, quer no Arcanjo Gabriel e na Nossa Senhora da *Anunciação*. A vontade de indicar movimento pelo desenho é

[498] Cf. fotografias acompanhando o estudo de VANDEVIVERE, Ignace e CARVALHO, José Alberto Seabra, 1996 – *O Mestre Delirante de Guimarães*, "A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII", Lisboa, IPM, particularmente na p.25, fig. 8.
[499] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 2 vº.
[500] ADB, Visitas e Devassas, Livro 435 (de 1571) e ADB, Visitas e Devassas, Livro 436 (de 1586).

particularmente assinalável na representação de S. Martinho: o cavalo levanta a pata, indicando a marcha, o santo vira a cabeça e o corpo para trás e divide o manto como se, após ter visto o mendigo, e com a montada em movimento, se tivesse que voltar para trás para cumprir o seu desejo de caridade. No S. Martinho cuidam-se também pormenores de caracterização *ao moderno*: o garbo do cavalo expresso na curva elegante da cabeça e no cuidado da crina, a riqueza das vestes de S. Martinho, quer a do chapéu com pluma galante, quer a do manto com ampla gola e forro de pele. O volume é indicado por alguns efeitos de claro-escuro.

No tratamento das cenas figurativas em Serzedelo, e ao contrário do que acontece noutras pinturas atribuíveis a esta oficina, e tanto quanto é possível avaliar, no *S. Martinho*, pretende-se que o episódio da vida do santo que foi representado domine o campo de representação, remetendo pormenores de caracterização cénica para um papel secundário. O mesmo parece acontecer na representação de Santa Cristina. Na *Anunciação*, havendo uma longa tradição de inclusão de indicações cénicas e de grande valor simbólico (o vaso com açucenas, a estante em que a Virgem pousara o livro pelo qual orava)[501], isso é menos nítido.

Utilizam-se barras de enquadramento com enrolamentos. No tardoz do arco triunfal aparece barra com carácter diferente e que será usada também no enquadramento da *Santa Catarina de Alexandria* na nave e enquadrando *painéis* de *grotescos*.

Em Serzedelo, esta oficina usa largas e exuberantes composições de *grotescos/rinceaux* enquadrando as áreas em que desenvolve figurações. Nessas composições evidencia grande gosto pela variedade de motivos, grande capacidade inventiva e muita qualidade de execução.

Entre os encomendadores que contrataram esta oficina contam-se o convento de S. Francisco de Guimarães, talvez a igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira (aqui existia o *Tríptico da Lamentação* na Capela de S. Brás do claustro desta igreja[502], o que talvez tenha propiciado a indicação desta oficina para a realização da pintura no arco

[501] Sobre este assunto veja-se, por exemplo, o trabalho recente de CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, 2004 – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*, tese de doutoramento no ramo de conhecimento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, 2 vols., policopiado.

[502] A Capela de S. Brás serviu como capela funerária albergando os túmulos do almoxarife Álvaro Gonçalves de Freitas e de sua mulher Dona Beringela Gil. É por isso possível que o tríptico da *Lamentação* fosse encomenda particular e não da colegiada. Esta capela de S. Brás possuiu, aliás, vasto programa de pintura mural descrito por Alfredo Guimarães em trabalho publicado em 1942.

triunfal de Santo André de Telões, igreja do padroado desta colegiada), para além dos abades de Serzedelo e de Joane.

A proximidade em relação a Guimarães poderá explicar o labor desta oficina em Serzedelo, numa altura em que deveria ser seu abade Gonçalo Fernandes. Este abade havia sido confirmado nesta igreja pelo arcebispo D. Diogo de Sousa a 19 de Dezembro de 1512 e ainda era vivo em 1537, altura em que teve que apresentar os seus títulos ao arcebispo-Infante D. Henrique, o que deverá corresponder à cronologia das pinturas na capela-mor desta igreja. A sua apresentação neste benefício fez-se por renúncia do seu então abade e cónego da sé de Braga, João Gonçalves. É possível que este abade Gonçalo Fernandes fosse parente de um anterior abade desta igreja e cónego da Sé de Braga, Diogo Fernandes[503]. De qualquer forma, esta igreja constituía certamente um benefício de interessantes rendimentos, de forma a merecer a confirmação pelo papa, em Roma, de Diogo Fernandes que, mais tarde, viria a ser cónego da sé de Braga. A actividade desta oficina parece, assim, estar ligada a uma rede social de uma certa elite eclesiástica ligada a Guimarães e a Braga.

4.8. OFICINA ACTIVA EM DUAS IGREJAS E MALHADAS

Já em 1999, Lúcia Cardoso Rosas chamava a atenção para a presença de um mesmo motivo decorativo na nave da igreja de Nossa Senhora da Expectação de Malhadas e na capela-mor de Santa Eufémia de Duas Igrejas, propondo para estas pinturas uma mesma autoria[504]. Trata-se de um motivo muito particular de círculos secantes com uma flor no centro; a cor dominante é o amarelo sendo as zonas em que os círculos se intersectam pintadas de vermelho. Quer em Duas Igrejas, quer em Malhadas, considerável extensão de pintura decorativa com este padrão serve de enquadramento a pintura figurativa. Em Malhadas, este motivo decorativo coloca-se lateralmente a um *Julgamento Final* realizado na parede da nave do lado do Evangelho. Em Duas Igrejas o motivo decorativo referido é utilizado nas paredes laterais da capela-mor,

[503] Diogo Fernandes foi privilegiado em 6 de Agosto de 1484 por breve apostólico do papa Inocêncio VIII para se poder promover a ordens sacras sucessivas e, em 12 de Agosto do mesmo ano, recebeu o benefício, em Roma, desta igreja de Santa Cristina de Serzedelo. Este abade só veio a receber ordens sacras sucessivas, como o papa lhe permitira, em Braga e dois anos depois de ser provido nesta igreja de Santa Cristina de Serzedelo, em 1486 (cf. ADB, RG, Lº 321, fols. 5vº e 6).

[504] ROSAS, Lúcia Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI* in "Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal", Porto, p. 39.

acompanhando, do lado da Epístola, uma *Expulsão de Adão e Eva do Paraíso* e, do lado do Evangelho, uma *Natividade*. No entanto, acompanhando este último tema encontra-se também ampla extensão de *rinceaux* com desenho a vermelho mas com uso dominante do ocre. Por outro lado, sobre o *Julgamento Final* de Malhadas parece correr barra com *grotescos* em *grisaille* sobre fundo vermelho.

Todos estes programas do *Julgamento Final* de Malhadas e da *Natividade* e *Expulsão do Paraíso* de Duas Igrejas são tratados com largueza, estendendo-se ao longo do comprimento das paredes que lhes servem de suporte. Em Duas Igrejas, o programa da *Natividade* inclui até o *Anúncio da Natividade aos Pastores* e a sua chegada ao Presépio para a Adoração. Esta oficina mostra-se, assim, muito à vontade na execução de extensos programas.

O desenho não parece ter sempre as mesmas características o que deve ser indicativo do carácter oficinal da obra. Por exemplo, em Duas Igrejas, no apostolado, as características de desenho e modelação parecem ser muito constantes. Já na *Natividade*, o desenho e modelação do Presépio com Nossa Senhora, S. José, o Menino, o burro e a vaca comendo mansamente juntos da mesma manjedoura, parecem ter mais qualidade do que os pastores. O desenho dos nus de Adão e Eva na *Expulsão* é muito fruste.

O volume é indicado quer pelo desenho quer no tratamento pela cor; por vezes, por exemplo no manto de Nossa Senhora na *Natividade* de Duas Igrejas, usa-se o branco para indicar o volume dos panejamentos mais próximos do espectador.

Na concepção da composição da *Natividade* e da *Expulsão* de Duas Igrejas o que parece marcante é servir a lógica da narrativa, mais do que qualquer estruturação geométrica.

Na *Natividade*, para indicar a profundidade da vasta paisagem que se procura evocar, colocam-se de onde a onde faixas horizontais de vermelho, branco e/ou azul, entre as quais se figuram cães, ovelhas, pedras, vendo-se, num último plano, um afloramento rochoso formando um arco que permite entrever, ao longe (porque se reduziu a escala da figuração), a silhueta de um cavaleiro. Procura-se tratar o Presépio de forma perspectivada.

Também nesta igreja, cada uma das figurações dos Apóstolos e santos tem enquadramento de referência arquitectónica: colunas em *torsade*, arcos abatidos, juntas entre os silhares *calafetadas*, tudo bem ao gosto do modo *manuelino*, ainda bem vivo em certas regiões depois de findo o reinado de D. Manuel.

Estas pinturas não estão datadas; as suas características de desenho e modelação, assim como a preferência, no tratamento das vestes femininas, por camisas brancas de decote redondo sob vestidos de decote quadrado, levam-nos a supor que possam datar dos anos trinta do século XVI.

4.9. MESTRE ARNAUS

Conhecemos este pintor justamente porque assinou as pinturas na capela-mor da igreja de S. Paio de Midões: "ARNAVS.F./1535", provavelmente, *Arnaus. Fecit.*, uma vez que fez questão de latinizar o seu nome. Um dos raros casos na pintura mural conhecida no norte – e no país - em que um pintor assina e data a sua obra.

Quem seria este mestre Arnaus?

Luís Reis-Santos, num artigo publicado no "Primeiro de Janeiro" de 1936[505], na sequência da publicação nesse mesmo ano e no mesmo jornal do artigo de Manuel Monteiro a propósito dos frescos de Midões[506], revela uma petição ao rei do pintor "*Manoel Arnao m*[orad]*or em braga*" que havia pintado e dourado "*o retabulo da Igreja mor de Villa de Conde*", solicitando que este mandasse "(...) *aos officiais do regime*[n]*to da dicta villa que sem mais dilação fação entregar e pagar ao Sup.te tudo o q*[ue] *p*[er] *os officiaes do año passado lhe he mãdado dar p^a^ comprim.to e real effecto do dito pagamento* (...)". Interrogava-se, então, Luís Reis-Santos sobre se seria este o pintor que realizara os frescos de Midões de 1535. No entanto, não é possível comparar as pinturas murais de Midões com o retábulo de Vila do Conde que já não existe[507] para poder avaliar se se trataria da arte do mesmo mestre.

Eugénio de Andrea de Cunha e Freitas, num estudo sobre o políptico de Santo Estêvão de Valença[508] cuja execução havia sido primeiramente contratada em 1571 com o pintor *Manoel Arnao*[509], exprime a seguinte convicção: "*Reis Santos sugere a*

[505] E re-editado mais tarde em REIS-SANTOS, Luís, 1943 - *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, Ed. do Autor, p. 55-58.
[506] MONTEIRO, Manuel, 1936 – *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Pintor - II* in "O Primeiro de Janeiro" de 19 de Fevereiro de 1936, Porto, O Primeiro de Janeiro, p. 1.
[507] A propósito do património desta igreja, veja-se, por exemplo, a obra recente VVAA, 2002 – *"... a igreja nova que hora mamdamos fazer..."-500 Anos da Igreja Matriz de Vila do Conde*, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde.
[508] FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, 1952 – *O Políptico de Santo Estêvão de Valença. Subsídios para a História da Arte em Portugal no Século XVI*, s/l, Tertúlia das Cinco e Meia.
[509] Manoel Arnao não chegou a realizar este políptico, sendo celebrado novo contrato, em 1572, com o pintor do portuense Francisco Correia.

identificação deste Manoel Arnao com um Arnaus, fresquista da igreja de Midões em 1535. Não posso concordar com essa identificação, porquanto sei que «Manuel Arnao, pintor» casou na igreja de S. Nicolau de Mesão Frio, a 27-10-1595, com Isabel de Paiva. Por muito velho que fosse à data do casamento, custa a admitir que já exercesse a sua profissão – e como artista consumado – 60 anos antes". Este autor estudará também a documentação relativa à execução e pagamento do retábulo de Vila do Conde[510].

Também Russell Cortez reflectirá sobre Arnaus, Manoel Arnao e Manuel Arnao Leitão[511]. Segundo este autor Arnaus poderia ter sido o Manoel Arnao que executou o retábulo de Vila do Conde e que foi contratado para a execução do políptico de Valença que não chegou a realizar. De facto, as assinaturas constantes nos documentos de Vila do Conde (que publica[512]) e de Valença (publicada por Eugénio Andrea da Cunha Freitas no estudo já referido[513]) devem ser da mesma mão. Manuel Arnao de Leitão seria um outro pintor e com uma caligrafia diferente como se evidencia na assinatura que Russell Cortez publica[514] e por comparação com as anteriormente referidas.

Vítor Serrão, no entanto, considerando que o nome "ARNAVS" nas pinturas de Midões seria um nome próprio e não um apelido, como em Manuel Arnao - tal como o nome "Velascus" inserto no *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra de Vasco Fernandes foi latinização de "Vasco" -, é de opinião que a documentação relativa a *Manoel Arnao* referida por Luís Reis Santos, Eugénio Andrea de Cunha Freitas e Russell Cortez diz respeito a um pintor apenas, umas vezes referido documentalmente como Manuel Arnao e, noutras ocasiões, como Manuel Arnao Leitão, pintor já amplamente documentado por Russell Cortez e que Vítor Serrão mais documenta (até 1608) e cuja obra remanescente estuda. Vítor Serrão caracteriza Manuel Arnao de Leitão: "*representante eficaz dos dogmas catequéticos da Contra-Maniera tridentina, e de estirpe nobre, era um mestre pintor que atingiu renome e «liberalidade» aquando da sua estadia na cidade de Orense, especializando-se aí tanto em realizações pias de cavalete como em obras de dourado, estofado e encarnação de marcenaria esculpida, obras essas cujo requinte de*

[510] FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, 1954 – *Artistas de Braga na Matriz de Vila do Conde (Séc. XVI)*, Separata de "Bracara Augusta", Braga.

[511] CORTEZ, Fernando Russell, 1959 – *Arnaus. Manuel Arnao. Manuel Arnao Leytão. Pintores Quinhentistas do Norte de Portugal*, "Boletim Cultural. Câmara Municipal do Porto", Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. XXII, fasc. 3-4, p. 473-495.
[512] Idem, p. 482.
[513] FREITAS, ob. cit., p. 4.
[514] CORTEZ, ob. cit., p. 482.

acabamento justificou serem, com frequência, recomendadas como modelo a seguir por outros artistas, tanto portugueses como galegos"[515]. Ou seja, tratar-se-ia de um pintor mais tardio e com outra linguagem artística, bem diversa da do mestre "ARNAVS" de Midões.

Por outro lado, a simples consideração do nome deste artista, "ARNAVS", levanta imediatamente questões relacionadas com a sua nacionalidade. Em 1936, Manuel Monteiro chamava a atenção para o facto de haver pintores homónimos quer no século XV, quer no XVI, tanto em França como na Catalunha[516]. Por outro lado, Vergílio Correia, ao considerar os colaboradores de Vasco Fernandes no retábulo-mor da Sé de Lamego, refere o facto de se encontrar o nome "*Arnao*" "com frequência em documentos do fim do século XV e começos do século XVI, individualizando expatriados da Baixa Europa ocidental, vidreiros, escultores de pedra e madeira, bombardeiros, etc.", referindo que "*Arnao de Carvalho* [um dos colaboradores de Vasco Fernandes] *é, segundo os contratos* (...) *um flamengo nativo* (...)"[517]. Na primeira metade do séc. XVI, não era, de facto, invulgar encontrar artistas estrangeiros, de várias nacionalidades, a trabalhar em Portugal, como está amplamente documentado e estudado para todas as artes e, em particular, também, no Norte do país, de que são exemplos o grande número de mestres de pedraria biscainhos, mas também escultores, com aliás, Manuel Monteiro referia em 1936, ao considerar duas imagens de pedra de ançã existentes na igreja, próxima de Midões, de S. Tiago do Couto (Barcelos), assinadas por "*MARIODANES, ALEMÃ*"[518].

Ou seja, até agora, a sorte não bafejou a investigação com novos dados documentais que permitam melhor esclarecer quem foi o mestre "ARNAVS" que realizou os frescos de Midões.

Mais útil será atentar na análise das pinturas que pelas suas características se pode supor terem sido realizadas por este mestre e sua oficina, fundamentando-se essas atribuições, o que, aliás, já tem sido feito, quer por outros autores, quer por nós[519].

---

[515] SERRÃO, Vítor, 1998a - *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Ed. Estampa, p. 207; sobre este pintor vejam-se p. 207-258.
[516] MONTEIRO, Manuel, 1536 – *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Pintor - I* in "O Primeiro de Janeiro" de 15 de Fevereiro de 1936, Porto, "O Primeiro de Janeiro", p. 1.
[517] CORREIA, Vergílio, 1924 – *Vasco Fernandes, Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, Coimbra, Imprensa da Universidade, p. 84.
[518] MONTEIRO, Manuel, 1536 – *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Escultor*, "O Primeiro de Janeiro" de 12 de Fevereiro de 1936, Porto, O Primeiro de Janeiro, p. 1 e 9.
[519] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, pp. 49-57 e 69.

Esse conjunto de pinturas inclui, para além das de **S. Paio de Midões**, o que resta das pinturas na capela-mor de **Fontarcada** (Póvoa de Lanhoso)[520], o que resta da pintura no arco entaipado da nave e, na nossa opinião, no absidíolo do lado do Evangelho de **Santa Maria de Pombeiro**, a pintura na *capela-mor de **S. Mamede de Vila Verde** II*[521], a da *capela-mor de **Vila Marim** II*, o *S. Bartolomeu* no arco triunfal e uma das intervenções na capela-mor de **Folhadela** (III) e a pintura na capela-mor de **Nossa Senhora do Vale** (Paredes)[522]. Obra de colaborador (por que se usa uma moldura com variação de palmetas que também ocorre noutros locais) poderá ser a intervenção do *Pentecostes* e da *Nossa Senhora com o Menino coroada por anjos* no arco triunfal da igreja de **S. Salvador de Arnoso**[523].

Deste vasto *corpus* de obras atribuíveis a este mestre, apenas estão assinadas as pinturas de Midões, e datadas as de Midões (1535) e as da *capela-mor de Vila Marim II* (1549).

Vejamos, então, tanto quanto é possível, qual o carácter do trabalho desta oficina dirigida por mestre Arnaus. Consideraremos apenas algumas destas obras que nos parecem mais reveladoras do carácter deste artista, até porque já nos referimos longamente, no Capítulo II, às encomendas que supomos da responsabilidade do abade de Pombeiro D. António de Melo e que cremos terem sido executadas por mestre Arnaus, quer para a igreja desse mosteiro, quer para igrejas do seu padroado.

SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI*, "Revista de Guimarães", vol. 111, p. 219-273, especialmente, 243-247.
BESSA, Paula, 2005 - *O Mosteiro de Pombeiro e as suas Encomendas de Pintura Mural*, "Actas do VII Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte" (no prelo).

[520] CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 – *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Aparição, Lisboa, pp. 49-57 e 69.

[521] CAETANO, Joaquim Inácio, 2006 a – *Pinturas Murais nas Igrejas de S. Mamede de Vila Verde e de S. Pedro de Abragão*, "Actas do 2º Seminário – A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação", Porto, Outubro de 2005", Porto, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, vol. I, p. 271-273 e AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 839-847.

[522] Idem, p. 210-213. Luís Afonso aventa ainda a hipótese de que uma das intervenções em Santa Maria de **Ermelo** (Arcos de Valdevez) possa ter sido executada por colaborador de mestre Arnaus, uma vez que sobre a fresta os motivos decorativos são absolutamente iguais a motivos usados por este mestre mas a pintura *de figura* tem características muito diferentes (Idem, p. 275-281). Este autor pensa ainda que a pintura em arcossólio na igreja de **Santa Leocádia de Geraz do Lima**, pelas suas características de desenho e de modelação possa dever-se a mestre Arnaus (Idem, p. 354-357).

[523] Idem, p.67-74.

Nas pinturas de Midões o que é visível na parede fundeira[524] parece indicar que as figurações de *S. Paio*, de *Nossa Senhora com o Menino coroada por anjos* e de *Santa Margarida* estão integradas, tanto quanto é possível ver e avaliar, em enquadramento arquitectónico fingido. Na verdade, sobre a representação de Nossa Senhora parece ter-se figurado uma abóbada de combados (?) que se apoia lateralmente sobre pilares com colunas adossadas que servem, também, para separar a representação de Santa Maria das figurações de *S. Paio* e de *Santa Margarida*. No entanto, como interpretar o enquadramento do santo (?) no registo alto do lado do Evangelho[525]? Trata-se de sugerir uma estrutura retabular ou uma arquitectura fingida? Teremos que esperar por restauro competente destas pinturas para poder avaliar este programa na sua inteireza. De qualquer forma, como sempre nas pinturas atribuíveis a este autor, aqui se revela grande criatividade e capacidade inventiva recorrendo-se, neste caso de Midões, aos motivos arquitectónicos fingidos (pilares com colunas adossadas e abóbada de combados (?)). Nos santos do registo principal, encontramos excelente tratamento de rostos, quer pelo desenho, quer pelo uso da cor com a qual se evoca o volume, assim como cuidado tratamento das vestes, *ao moderno*. No rodapé usa-se o motivo dos *paralelepípedos perspectivados* e, sobre ele, duas molduras, uma de laçaria e outra ao modo de *ameias escalonadas* que ocorrerá repetidamente noutras pinturas desta oficina (Fontarcada, *capela-mor de Vila Marim II*, arco entaipado da nave de Santa Maria de Pombeiro, por exemplo).

Outras pinturas, ainda que não assinadas, como já vimos, pelas suas características de desenho e cor, pelos particularismos do tratamento de rostos e mãos e/ou pelo uso das mesmas barras decorativas são atribuíveis a mestre "ARNAVS". Note-se que apenas conhecemos a cronologia dos frescos de Midões e dos da *capela-mor de Vila Marim II*, razão pela qual a ordem por que consideraremos as obras é aleatória e não cronológica. No entanto, talvez se possa propôr uma sequência para algumas obras: uma vez que Vila Marim era igreja do padroado de Pombeiro, sendo o programa aí atribuível a mestre Arnaus de 1549, é possível que estas pinturas se tenham seguido à sua intervenção em Pombeiro (no absidíolo do lado do Evangelho e no arco entaipado da nave) e na *capela-mor de S. Mamede de Vila Verde II*, igreja muito

[524] Estas pinturas nunca foram restauradas, encontrando-se, ainda, parcialmente recobertas por rebocos posteriores e, estando o tardoz do retábulo de talha quase encostado à parede, o que mal deixa ver a figuração central.
[525] Parece ser enquadrado por molduras rectilíneas, o que parece indicativo da evocação de uma estrutura retabular.

próxima desse mosteiro. O segundo programa da *capela-mor de Santa Maria de Ermelo II* tem aspectos muito semelhantes ao da pintura mural que subsiste no arco entaipado da nave de Pombeiro, razão pela qual a sua cronologia talvez não seja muito diferente. É possível que as pinturas da *capela-mor de Vila Marim II* tenham interessado encomendadores do aro de Vila Real, aí vindo este mestre a trabalhar em Santiago de Folhadela.

Note-se, portanto, que as obras que atribuímos a este mestre, certamente uma pequena parte da sua produção, revelam considerável mobilidade deste artista. Por outro lado, o período de laboração em consideração é razoavelmente extenso pois entre as suas obras datadas de Midões (1535) e de Vila Marim (1549) medeiam 14 anos de actividade.

Na capela-mor de Fontarcada, o programa de pintura mural é revelador de uma grande capacidade do pintor de se adaptar às estruturas arquitectónicas. Na verdade, o topo da capela-mor de Fontarcada oferecia grandes dificuldades à realização de um programa figurativo uma vez que era animado por estreitas arcadas cegas no nível térreo, e por arcadas cegas mais largas e frestas com enquadramento semelhante no nível superior. Ou se tirava partido desta estrutura arquitectónica ou teria que se entaipar tudo para obter uma superfície lisa adequada à execução de um amplo programa figurativo *a fresco*.

Demonstrando grande capacidade para lidar com os constrangimentos criados pelas estruturas arquitectónicas aqui presentes, o pintor resolveu aproveitá-las, criando um magno programa, aproveitando as arcadas cegas estreitas do nível térreo da capela-mor como enquadramento da representação de um vasto número de imagens de vulto fingidas de santos. Assim, observando os vestígios do que resta desse programa, em cada arcada, sobre um padrão decorativo, foi pintada uma peanha fingida sobre a qual se representou a imagem de cada santo com legenda de talhe curvilíneo, de acordo com a curvatura das arcadas cegas e identificando o santo representado. Ou seja, neste nível, a arquitectura passava a estar animada – e transfigurada – por um vasto programa em *trompe l'oeil* de imagens de vulto – fingidas – de santos. Tratou-se, assim, de substituir uma leitura arquitectonicamente expressiva mas de granito nu, pelo desfrutar da nova proposta pictórica de uma vasta, rica e colorida colecção de imagens de santos. No nível superior da capela-mor, as arcadas eram mais largas, de acordo com o recorte das frestas. De duas dessas arcadas foram destacados os *painéis* que se encontram no IPCR e no Museu de Alberto Sampaio (*S. Bento e S. Bernardo*).

Já falámos com alguma largueza dos programas realizados em Santa Maria de Pombeiro e nas igrejas do padroado deste mosteiro, razão pela qual nos escusamos agora de comentários longos.

Valerá, no entanto, a pena recordar que na igreja de Santa Maria de Pombeiro, em data desconhecida, foi realizado amplo programa de pintura mural para o absidíolo do lado do Evangelho. No que subsiste desse programa - fragmentos mais ou menos extensos de ambos os lados da fresta oriental - representam-se vários devotos e milagrados de S. Brás assim como, os animais ferozes que, segundo a *Legenda Aurea*, o acompanhavam, pacificamente, na gruta em que o Santo se acolhia.

No arco entaipado da nave, do lado da Epístola, o tratamento das asas de um anjo que aí subsistem é muito semelhante a idênticos detalhes em Midões e em Nossa Senhora do Vale, assim como o uso de motivos decorativos é comum a outros que ocorrem quer em Midões, quer em silhares descontextualizados existentes em Vila Marim. Estes elementos permitem pensar que se deveu a mestre Arnaus esta intervenção no arco entaipado da nave do lado da Epístola de Pombeiro. Motivos idênticos aos usados neste arco ocorrem ainda no segundo programa na capela-mor de Ermelo.

Do programa em *trompe l'oeil* para a *capela-mor de Vila Marim II*, sugerindo a existência de duas salas anexas à capela-mor e que na verdade não existiam, já falámos longamente no Capítulo II, a propósito das encomendas do abade de Pombeiro D. António de Melo. Aqui se evidenciam as mesmas excelentes qualidades de desenho e da capacidade de modelar com a cor, até talvez mais desenvolvidas do que em Midões. No rodapé há inovações que veremos, quiçá, desenvolvidas no de Folhadela: no fragmento que subsiste, sobre um fundo azul, recorta-se a silhueta de um galgo, preso pela trela e em posição expectante; usa-se verticalmente a moldura de *ameias escalonadas* que já víramos em Midões e na pintura decorativa animando as arcadas e fresta na capela-mor de Fontarcada, por exemplo. Sobre o rodapé, uma fiada de peanhas finge suportar o campo dedicado às representações sacras que estariam aí figuradas (e que já não existem). Sobre as portas em *trompe l'oeil* nas paredes laterais, composições de fitas, bem ao gosto manuelino, e sobre elas, as composições de *rinceaux* sobre fundo vermelho são semelhantes à que se coloca no topo da parede fundeira sobre o registo de figurações sacras. Neste último caso, há seres híbridos ladeando uma coroa de louros no centro da qual se representa o brasão do abade D. António de Melo e legendas com a data da obra, "ERA D[E]" "1549". Estes seres híbridos são muito semelhantes aos que

ocorrem num desenho de Hans Holbein, um projecto para a decoração da fachada de uma casa, de cerca de 1520[526]: terão circulado pela Europa gravuras que tenham servido de inspiração comum a Holbein e mestre Arnaus? Terão sido produzidos gravados com base nos desenhos de Holbein? Alain Gruber chama a atenção para o facto da "*facilidade com que os frisos de rinceaux, que são próximos de gravuras produzidas como modelos para o trabalho dos metais ou outros «media» de dimensões reduzidas, foram adaptados à escala monumental da fachada*"[527], ao comentar o referido projecto de Holbein. Se mestre Arnaus teve acesso a esses gravados, o mesmo se poderia dizer relativamente ao uso de tais motivos nestas suas pinturas murais.

Pouco resta do programa de pintura de mestre Arnaus executado na capela-mor da igreja de S. Tiago de Folhadela. No entanto, no rodapé desta campanha de pintura mural na capela-mor representou-se movimentada cena com cães, em *grisaille* sobre fundo vermelho, composição, aliás, semelhante à do rodapé do projecto para a decoração de fachada de Hans Holbein, já referido. Alain Gruber comenta esta figuração integrando-a na "*narrativa realista da tradição germânica*" e refere o relato de um viajante do fim do século XVI segundo o qual os cães que passavam na rua não podiam conter-se sem ladrar aos cães pintados na parede[528]. Uma das barras que corre, aparentemente sobre o rodapé, é igual a outra utilizada em S. Paio de Midões, no rodapé de Vila Marim (programa de 1549) e ocorre também em Santa Maria de Pombeiro (arco desentaipado da nave). No arco triunfal, do lado do Evangelho, e ainda do labor deste mestre, existe representação de *S. Bartolomeu* cujo diabo acorrentado se agarra à moldura de enquadramento, evidenciando as habituais características e qualidades de desenho, de colorista e de criador de efeitos de *trompe l'oeil* que já conhecemos de outras obras.

Acumula-se, assim evidência de que este pintor, sempre grande no desenho, na modelação e no uso da cor, sistematicamente se interessa por desenvolver novas soluções programáticas manifestando uma acentuada capacidade inventiva no sentido de manipular e, por vezes, mesmo, de transfigurar as arquitecturas que lhe servem de suporte.

---

[526] Trata-se de um desenho a pena, tinta castanha, aguarela e gouache azul da Colecção de Edmond de Rothschild, Paris, publicado em GRUBER, Alain (ed.), 1994 – *The History of Decorative Arts – The Renaissance and Mannerism in Europe*, New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers, p. 114.
[527] Ibidem.
[528] Ibidem.

O gosto que se evidencia nestas pinturas, do ponto de vista das classificações estilísticas do presente, é eclético: por exemplo, em Vila Marim o recorte e decoração dos portais fingidos, o tipo de lavores das portas e a composição decorativa com fitas coadunam-se com o modo *manuelino* (apesar da data tardia) mas os *rinceaux*, os seres híbridos segurando a coroa de louros rodeando o brasão, o recorte das peanhas fingidas são de gosto italianizante (ainda que já amplamente adoptado noutras paragens europeias como o referido projecto de Holbein bem demonstra).

4.10. MESTRE MORAES/1536

São conhecidas várias referências documentais a pintores com este nome[529]. A única que nos parece verdadeiramente interessante é a revelada por Artur de Magalhães Basto: "*No dito dya* [6 de Junho de 1537] *deram os sobreditos p. mandado do dito sõr* [bispo] *do dinheiro da dita obra* [da Sé] *do pintor de Cimo de Vila bastiã de moraes novecentos e oitenta rs. e*[m] *cumprimento do paguo do ouro e mãos que pos no fazer da Imagem de nosa Snra. do Retaublo da see e por verdade asynou aqui ...* (falta a assinatura)"[530]. O documento é intrigante uma vez que se refere este *Bastiam de Moraes* como sendo um pintor mas parece indicar-se a execução da pintura de uma imagem de vulto, se é que não se tratou mesmo de uma obra de imaginária e sua coloração e douramento. Nesta época, não era invulgar um pintor corresponder a encomendas que em muito ultrapassavam a pintura retabular e a fresco[531] que, no entanto, a avaliar pelos *Regimentos* conhecidos, eram as actividades centrais da formação do pintor e aquelas

[529] António de Morais (referido documentalmente em 1565 e 1567; cf. CORREIA, Vergilio, - *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, p. 67).
Baltasar de Morais (referido documentalmente como vivendo am Évora em 1536; ESPANCA, Túlio, 1947 – *Notas sobre pintores em Évora nos Séculos XVI e XVII*, "A Cidade de Évora", nº 13-14).
Um pintor Baltasar de Morais está também documentado como morador em Setúbal em 22 de Junho de 1522, tendo denunciado à Inquisição um boticário; em 10 de Agosto do mesmo ano ele próprio seria denunciado à Inquisição por um mercador; Cristóvão de Morais, com actividade conhecida entre 1551 e 1571, o autor do retrato de D. Sebastião no Convento das Descalzas Reales de Madrid. Cf. PAMPLONA, Fernando de, 1987 – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, vol. I (2ª ed.), p. 163-165.

[530] BASTO, Artur de Magalhães, s/d – *Apontamentos para um Dicionário de Artistas e Artífices que Trabalharam no Porto do Século XV ao Século XVIII*, Porto, Publicações da Câmara Municipal do Porto – Gabinete de História da Cidade, p. 426.

[531] O que é bem evidente na documentação que se conhece a propósito de, por exemplo, Jorge Afonso, pintor régio de D. Manuel e, depois, de D. João III. Cf. por exemplo, RODRIGUES, Dalila, 1995 – *A pintura no período manuelino*, "História da Arte Portuguesa", s/l, Círculo de Leitores, vol. II, p. 206 e SERRÃO, Vítor, 2002 - *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença , p. 85.

em que seria examinado. Artur de Magalhães Basto não refere a proveniência deste documento e não nos foi possível mais apurar sobre este pintor. No entanto, é de notar a sua residência no Porto[532] mais ou menos pela mesma altura em que se realizou o programa de pintura mural de Santo Isidoro, e o facto de ter qualidade que justificasse uma encomenda do bispo, tanto mais que se tratava de retábulo (mor?) da Sé e de imagem da padroeira. A possibilidade de que *Bastiam de Moraes* possa ser o pintor de Santo Isidoro é aliciante mas não pretendemos apresentá-la como mais do que isso, uma hipótese.

Vejamos então quais as características das pinturas de Santo Isidoro, a única obra atribuível a este mestre e sua oficina. O que é intrigante. Talvez os anos vindouros nos presenteiem com mais alguma descoberta de obra deste mestre e sua oficina.

O que resta deste programa na capela-mor de Santo Isidoro de Canaveses (o que se localizava atrás de retábulo de talha) está assinado ("MORAES") e datado (1536), aparecendo ambas as menções em *tabulae ansatae* (motivo também usado nas janelas da igreja de S. João da Foz, encomenda de D. Miguel da Silva e executada pelo seu arquitecto Francesco da Cremona). Não se conservou o rodapé (nem a pintura que provavelmente existiu no topo da parede fundeira); apenas subiste na parte mais baixa da pintura uma espécie de friso fingido com molduras rectilíneas e entre elas fina decoração de carácter vegetalista e que se deveria colocar sobre o rodapé, servindo de suporte (fingido) ao registo em que se inclui a pintura figurativa.

Certamente o encomendador determinou quais os santos a figurar: *S. Miguel pesando as almas e derrotando o dragão*, *Nossa Senhora com o Menino*, o orago, *Santo Isidoro* (ao centro da parede fundeira, como já se determinava nas *Constituições Sinodais* da arquidiocese de Braga de D. Diogo de Sousa de cerca de 1506, diocese na qual esta igreja se integrava, sendo, aliás do padroado do arcebispo), *Santa Catarina de Alexandria* e *Santiago*. O desenho é de grande qualidade, o que se manifesta de forma muito homogénea em todas as figurações e mesmo na pintura decorativa. Ainda que, numa atitude porventura já maneirista, haja *licença* no tratamento das anatomias, priveligiando-se poses expressivas nas quais *a graça excede a medida*[533], em detrimento do rigor naturalista no tratamento das formas dos corpos.

[532] O Porto é relativamente próximo de Santo Isidoro; no entanto, não se deve esquecer que, nesta época, o padroado desta igreja era do arcebispo de Braga.
[533] Usamos estas expressões uma vez que Giorgio Vasari apontava entre as características da «*maneira perfeita*» a «*licença na regra*» e a «*graça excedendo a medida*».

Nos enquadramentos destas figurações usam-se molduras rectilíneas e barras verticais que, alternadamente, ou têm motivos de *rinceaux* ou de *pendurados* de armaria. No entanto, na parede fundeira, revelando vontade de intervenção no suporte arquitectónico de que se serve, e como bom cenarista que é, este pintor procura dar coesão a um programa de santos *avulsos* (certamente determinado pelo encomendador), fingindo a existência de um vasto janelão, aberto a uma paisagem com arvoredo, deixando ver os santos, atrás dos quais se alinha um muro, e, no plano mais recuado, as copas das árvores com cheia folhagem, tratada de um modo um tanto *impressionista*. Na verdade, este vasto janelão intervalado por duas colunas (que separam os vários santos: de inspiração dórica? toscana?) dava a ilusão não só de se abrir à paisagem mas ainda de iluminar a capela-mor, uma vez que o farto recurso a um fundo em que domina o branco do reboco era bem menos escuro do que o cinzento do aparelho de cuidados silhares de granito. Parece que mestre Moraes procura seguir - à letra - a ideia albertiana de pintura como janela que deixa ver a história, só que, aqui, o que foi pedido ao pintor não era propriamente que *contasse* uma história mas antes que realizasse figurações várias de santos.

Como se vê, muito nesta obra tem como referente a pintura ao modo italiano: as barras verticais com *pendurados* de armaria, os elementos arquitectónicos fingidos, o *S. Miguel pesando as almas e derrotando o dragão*, muito semelhante a um de Bartolomeu Vivarini como já tivemos ocasião de propôr, a ideia da pintura como janela que deixa ver a história que nos parece ter inspirado a concepção da composição para a parede fundeira. Como teve Moraes conhecimento desta pintura de Vivarini? Através de gravuras? Ou recorreu a gravuras que foram elas próprias influência para o pintor quatrocentista italiano? E, no entanto, todos estes *italianismos* não são os da *vanguarda* italiana do seu tempo[534]. Na verdade, e como Joaquim Inácio Caetano descobriu, os *pendurados* de armaria são muito semelhantes a uns que corriam em barras de enquadramento de gravuras da edição florentina da "*Aritmética*" de Calandri de 1491[535]. No entanto, e no contexto português, a fonte de inspiração poderia ter sido a gravura datada de 1534 e também usada no frontispício das *Constituições Sinodais* do arcebispo Infante D. Henrique para a arquidiocese de Braga. Bartolomeo Vivarini (c. 1432- c.

[534] Lembremo-nos, por exemplo, de que entre 1525 e 1528, Jacopo Pontormo realiza o programa decorativo para a capela de Ludovico Capponi na igreja de Santa Felicitá de Florença; entre 1523 e 1524 Giovanni Battista di Jacopo, *«il Rosso» fiorentino* pinta *Moisés e as filhas de Jetro*.

[535] KRISTELLER, Paul, 1996 – *Gravures sur Bois. Illustrations de la Renaissance Florentine*, Paris, L'Aventurine, p. 48. Agradecemos reconhecidamente a Joaquim Inácio Caetano a cedência desta obra que recentemente adquiriu no decurso de uma estadia em Varsóvia.

1499) foi pintor da *escola* veneziana, sendo influenciado por Mantegna numa fase tardia do seu trabalho (a partir de 1460), tal como seu sobrinho, Alvise Vivarini, formado por Bartolomeo, haveria de seguir Giovanni Bellini[536]. Ou seja, em 1536, Moraes deseja fazer pintura ao modo italiano, sendo, no entanto, influenciado por formulações teóricas e por gravados dos finais do século anterior. Estes aspectos levam-nos a pensar que, se a sua vontade era a de fazer arte *de romano*, as fontes de cultura da imagem a que pôde recorrer tinham já algumas décadas de existência.

*

Mas se Moraes foi o *Bastiam de Moraes* que aparece documentado em 1537 como residindo no Porto e trabalhando para a sé desta cidade por determinação do seu bispo, será relevante lembrarmos que em 1527 se havia iniciado a acção mecenática de D. Miguel da Silva na Foz do Douro com a construção da igreja de S. João (que se havia de prolongar durante cerca de vinte anos) e à qual se seguiriam outras arquitecturas e obras de sinalização e de enobrecimento da barra, todas dirigidas e acompanhadas pelo seu arquitecto Francesco de Cremona[537]. Será o gosto que se manifesta nos frescos de Santo Isidoro consequência do impacto e influência de D. Miguel da Silva no meio portuense? Terá o Moraes fresquista tido acesso a gravuras – e tratados - trazidos de Itália por D. Miguel ou na posse do seu arquitecto? Talvez esta influência explicasse a boa formação num gosto italiano que o pintor de Santo Isidoro manifesta mas que, no entanto, já não era o da *vanguarda* transalpina dos anos trinta. E, mais uma vez, terminámos notando a coincidência da presença de *tabulae ansatae* nas pinturas murais que comentámos e na forma adoptada para as janelas da igreja de S. João da Foz.

4.11. OFICINA ACTIVA NA IGREJA DE SANTA MARIA DE CORVITE

As obras conhecidas e atribuíveis a esta oficina activa em Corvite e que usa como motivo de enquadramento largas barras com motivos vegetalistas a amarelo/ocres sobre

[536] Veja-se, por exemplo, OSBORNE, Harold (ed.), 1993 – *The Oxford Companion to Art*, Oxford, Oxford University Press, p. 1198.

[537] A acção mecenática de D. Miguel da Silva na Foz do Douro foi dada a conhecer e valorizada nos estudos pioneiros de Rafael Moreira e mais largamente divulgada por este mesmo autor em MOREIRA, Rafael, 1995 – *Arquitectura: Renascimento e Classicismo* in "História da Arte Portuguesa", Lisboa, Círculo de Leitores, vol. II, p. 332-338. Este tema foi tratado também, por exemplo, por BARROCA, Mário Jorge, 2001 – *As Fortificações do Litoral Portuense*, Lisboa, Edições Inapa, p.17-55.

branco (ou, com menor frequência, noutras combinações de cor), são as que subsistem no *arco triunfal e nave de* ***Serzedelo*** *III* (*S. Miguel*, *S. Sebastião*, *Nossa Senhora com o Menino* e *Santo com S. Brás*), no *arco triunfal de* ***S. Pedro de Sanfins de Ferreira*** *II*, no *arco triunfal de* ***Telões*** *II* e as pinturas destruídas do altar-mor de **S. João de Calvos**[538].

A utilização sistemática das barras de enquadramento com o referido motivo levou Catarina Vilaça de Sousa a propor a designação de *Mestre das Volutas*, ou, como preferiríamos, *oficina das Volutas* para esta equipa de pintura mural[539].

A propósito deste pintor; Vítor Serrão propõe o seguinte: "*De Pedro de França, pintor assalariado da Colegiada de Guimarães, autor das tábuas maneiristas da matriz de Murça (1564-66) e que trabalhou a fresco em Vila Real, podem ser os resíduos fresquistas da igreja de São Pedro de Sanfins de Ferreira, onde um interessante São Brás (c. 1550) recorda o estilo afectado dos painéis de Murça. Entretanto, as similitudes com outras campanhas de frescos mais ou menos coevas em S. João de Calvos, Santa Cristina de Serzedelo e Santa Maria de Corvite (terras dos arredores de Guimarães) onde existem frescos apontados por Joquim Inácio Caetano como de um misterioso Mestre das Volutas, podem abrir uma pista de identificação para esse artista nortenho activo nos anos centrais de Quinhentos*"[540]. Não nos é, no entanto, possível contribuir para um melhor esclarecimento desta proposta.

A referência em capítulo de visita de 1548 às pinturas de Corvite (tudo indica que já realizadas, à excepção do frontal do altar sob a representação do *Martírio de S. Sebastião*, como já vimos), indicia que, provavelmente, esta oficina trabalhou nos anos quarenta e cinquenta de quinhentos.

Consideremos, então as características das pinturas atribuíveis a esta oficina, especialmente as que melhor se conservam, ou seja, as de Santa Maria de Corvite e de Santa Cristina de Serzedelo.

Tanto quanto é possível avaliar no actual estado de conservação das pinturas de Corvite (que aguardam restauro), o tratamento de figura evidencia, frequentemente, cuidadoso desenho, tratamento de rostos e da sua expressão, assim como eficaz tratamento de volumes, sugeridos quer pelo desenho, quer pela utilização da cor. Estas

---

[538] SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI*, "Revista de Guimarães", vol. 111, p. 219-273.
[539] Ibidem.
[540] SERRÃO, Vítor, 2004 – *O Maneirismo e a 'Nobre Arte do Fresco' em Portugal: os focos de Lisboa, Braga, Coimbra, Évora e Vila Viçosa*, comunicação apresentada ao Simpósio Internacional O Largo Tempo do Renascimento. Arte Propaganda e Poder, Maio de 2004 (policopiado, gentilmente cedido pelo autor), p. 16.

capacidades de desenho e de tratamento de volumes são, talvez mais evidentes no *S. Brás* (mas não na personagem que o acompanha), na *Nossa Senhora com o Menino* e na *Santa Catarina e Santa Bárbara*. Na verdade, na pintura de figura sente-se, no entanto, provável disparidade de *mãos* com diferentes qualidades e características (comparem-se, por exemplo a *Santa Catarina e Santa Bárbara* com o archeiro do *Martírio de S. Sebastião*), possivelmente indicativa de trabalho com carácter oficinal.

No *painel* central da parede fundeira da capela-mor no qual se representa uma *Nossa Senhora com o Menino ladeada e coroada por anjos*, no entanto, há que notar grandes semelhanças nas formas das asas e das vestes dos anjos (particularmente a maneira de tratar as mangas) com as do S. Gabriel da *Anunciação* do *Tríptico da Lamentação* do *Mestre Delirante de Guimarães*. E, no entanto, as pinturas na igreja de Corvite são, certamente, obra de outra oficina, usando diferentes recursos e com diferente gosto, também do ponto de vista da pintura decorativa, como se verifica nas largas barras de enquadramento de *volutas*. Como explicar tais semelhanças? Um colaborador do *Mestre Delirante* que migrou para - ou constituiu - outra oficina operando na mesma região, continuando a fazer anjos como aprendera com esse mestre? Influência do próprio *Tríptico da Lamentação*?

Em algumas destas pinturas evidencia-se, talvez, uma forma de usar a cor pouco frequente: trata-se de usar brancos para indicar panejamentos salientes, sugerindo-se o quanto são iluminados e reflectem a luz.

Na maioria dos casos e tanto quanto é possível avaliar no estado de conservação actual das pinturas, o tratamento de fundos é simples. No pavimento de ladrilhos sob a *Nossa Senhora com o Menino*, tenta-se um tratamento em perspectiva, assim como nas colunas que enquadram esta representação. Cuidam-se ainda os detalhes do seu trono, o *drape d'honneur* e o tapete sob os seus pés.

As cenas figurativas são sistematicamente enquadradas por barras de enrolamentos, por vezes associadas a outros elementos (sugestão de moldura rectilínea na *Santa Catarina e Santa Bárbara*; sugestão de moldura arqueada no topo no *Martírio de S. Sebastião*; sugestão de molduras arqueadas no topo ou de nichos no *S. Brás*, na *Nossa Senhora com o Menino* e no *Santo Antão*) e por largas barras de decoração vegetalista (em tons de amarelo/ocres sobre branco ou a cinzentos e branco sobre vermelho), de grande qualidade de execução, as barras de *volutas*, para usar a designação proposta por Catarina Vilaça de Sousa. As colunas que enquadram a *Nossa*

Senhora com o Menino, aparentemente, têm bases e fustes de secção poligonal ao modo *manuelino*. Nos rodapés recorre-se aos *paralelepípedos perspectivados*.

Apesar de em Serzedelo se continuar a recorrer aos motivos vegetalistas (*volutas*) usados em largas barras sobre os temas figurativos, privilegiando-se os amarelos/ocres sobre branco, tal como em Corvite, vários indícios parecem indicar rumos de evolução no gosto desta oficina e, talvez, que estas pinturas no arco triunfal e nave de Serzedelo possam ser mais tardias que as de Corvite.

Assim, no tratamento *de figura* manifesta-se preferência por poses sinuosas indicativas de um gosto de sinal maneirista. No corpo de Nossa Senhora evidencia-se, também, tendência para o seu tratamento como *figura-ânfora*, o que é indicativo de tendência para o mesmo paradigma de gosto.

Actualmente, parece haver um certo contraste cromático entre as pinturas desta oficina que se colocam do lado do Evangelho e do lado da Epístola na nave/arco triunfal de Serzedelo, talvez por nas primeiras poder ter havido maior perda cromática. No *S. Miguel* e no *S. Sebastião* parecem mais dominantes os amarelos/ocres, embora no *S. Miguel* se tivesse feito amplo uso de vermelhos e azuis. No lado da Epístola, na *Nossa Senhora com o Menino* a paleta é mais carregada como, aliás, o exigia o tema e de acordo com a simbologia das cores. De facto, o ideal era o uso do azul rico em todas as vestes de Nossa Senhora, embora o vermelho fosse cor adequada para o efeito (aliás, como branco); aqui, o manto é azul e o vestido vermelho. No *painel* que inclui o *S. Brás* a paleta é ainda mais variada e igualmente carregada.

No entanto, mesmo no tratamento de figura, muitos são os sinais de continuidade com as características da pintura desta oficina que se haviam manifestado em Corvite: desenho cuidado dos rostos e dos corpos, recurso a efeitos de claro-escuro usando-se o branco para marcar as dobras das vestes e indicando, assim, as zonas mais iluminadas. Também no tratamento dos fundos se sente continuidade em relação ao *modus faciendi* em Corvite: tanto quanto é possível avaliar no estado em que se encontram as pinturas, os santos figurados dominam o campo de representação, sendo dada pouca atenção aos fundos. Aliás, à excepção do que acontece na figuração dos santos na parede da nave do lado da Epístola, não parece sequer ter-se tido a preocupação de indicar níveis de pavimento nem no *S. Miguel* nem na *Nossa Senhora com o Menino*. No entanto, atrás da *Nossa Senhora com o Menino*, figurou-se um pano de armar debruado com enrolamentos. Parece haver trabalho de fundo atrás do santo figurado ao lado do *S. Brás* mas, no estado em que se encontra a pintura, não é possível

avaliá-lo. Não parece haver trabalho de fundos nem no *S. Miguel* nem no *Martírio de S. Sebastião* mas, como nestas pinturas houve grande perda cromática, isso não quer dizer que não possa ter existido.

Ou seja, o trabalho em Corvite deve ter decorrido nos anos quarenta mas é perfeitamente possível que a laboração desta oficina se tenha prolongado pelos anos cinquenta. Em Serzedelo parece acentuar-se o gosto pelas poses sinuosas indicativas de um gosto já de sinal maneirista, como já argumentámos, pelo que não repugna pensar que a cronologia destas pinturas de Serzedelo possa ser posterior às de Santa Maria de Corvite.

Reflectindo sobre a possível clientela desta oficina, convém lembrar que, desde os fins do século XV e nas primeiras décadas do século XVI, era abade das igrejas de Santa Maria de Corvite e de S. João de Calvos[541] o arcediago de Olivença, o que explica que se tenham encomendado programas de pintura mural nestas duas igrejas a uma mesma equipa de pintura mural.

Sobre Corvite, igreja documentada desde 1220[542], dispomos de abundante informação documental. Assim, o *Livro dos Registos do arcebispo D. Jorge da Costa* (1489)[543] revela-nos alguns factos importantes relativos a esta igreja paroquial ocorridos durante os arcebispados de D. Fernando da Guerra e de D. Luís Pires, referindo-se a sua anexação a igreja do arcediago de Olivença. Em 1489 era abade desta igreja *Bertholameu Carneiro*, cónego de Braga, que havia sido confirmado por D. Luís Pires em 1469, a propósito do qual já apresentamos alguns dados biográficos no Capítulo II desta dissertação.

Durante o arcebispado de D. Diogo de Sousa, Santa Maria de Corvite continuava a ser igreja paroquial anexa a Santa Cristina de Longos: "(...) *Corujte Samta Maria a Santa Crjstinha de Longuos de terra do chantrado*(...)"[544].

Assim, desde o arcebispado de D. Luís Pires foram sendo abades de Santa Cristina de Longos – e de Corvite - os sucessivos arcediagos de Olivença. Ainda em

[541] BTH, vol.VI – nº 3, p. 126 : "(...) *caluos. S.* [espaço em branco, ou seja, não se refere o orago] *a lordelo desta terra* [«*Terra Dantre ambalas aves Vnidas imperpetuu*[m]»] (...)" e "(...) *lordelo sã tjaguo anexo em Vjda ao arçeDiagaDo doljuença segundo parece per letras De Pero feo* (...)".
[542] COSTA, Avelino de Jesus, 1997 e 2000 - *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*, 2ª ed., Braga, Ed. da Irmandade de S. Bento da Porta Aberta, vol. I, p. 133, 238 e 356 e idem, vol. II, p. 235, 294 e 482.
[543] ADB, RG, Lº 321, fol. 14.
[544] PIMENTA, 1949, p. 134.

1537[545], o arcediago teve que apresentar os seus títulos ao arcebispo de Braga como se depreende pelos "*Titolos do arcediaguo d'Olivença despensado*" apresentados a D. Henrique que, no entanto, nunca referem o seu nome:

"(...) *Item. Mostrou hum titolo do dito arcediagado d'Oliuenca em que ho arçebispo dom Jorge declara que ho arcebispo dom Luis seu anteçesor criara de nouo este arcediagado d'Olivemça e lhe anexara Jn perpetuum ha jgreja de Santa Cristina de Longos com suas anexas e asy as Jgrejas de Santa Maria de Lijoo e São Tiago de Lordelo com suas aneja São João de Calvos e que elle arcebispo aproua e retifica ho feyto per seu antecesor com comsmtimento do seu cabido a qual retifycacão foy feita em Braga aos bj de Junho de mill e quatrocentos nouenta e dous per elle e pello cabido asynado a saber por qynze denidades e conegos*"[546].

Vale a pena apresentar os dados biográficos deste arcediago de Olivença que apresentou títulos em 1537 para se poder avaliar a situação de privilégio de que gozou. Chamo a atenção, em particular, para o facto de ter recebido dispensa (por que razão? por *defeito de nascimento*, quer dizer, ilegitimidade?) dada pelo Papa para poder ter vários tipos de benefício, incluindo igreja catedral:

Datas	Títulos	Informação vária
16/1/1512	*Dispensação* dirigida ao bispo do Porto. Processo derrimido pelo bispo do Porto a 16/1/1512	Para tomar todas as ordens e ter benefício com cura ou sem cura ainda que fosse conesia e dignidade e igreja catedral ou colegiada
19/2/1513	Ordens Menores	Dadas pelo Bispo de Titopoli; em Braga
6/4/1527	Ordens de Epístola	Dadas pelo bispo Dumense; em Braga
1523	Provisão no arcediagado de Olivença	Papa Clemente VII; em Roma (note-se que a provisão nesta importante conesia se fez ainda antes de ter recebido ordens de Evangelho e não se incluem nos seus títulos subsequentes ordens de missa)
27/5/1535	Ordens de Evangelho	Dadas pelo bispo Dumense; em Braga

[545] Recorde-se que, desde 1512, o arcediagado de Olivença havia passado a fazer parte do bispado de Ceuta (e a antiga comarca de Valença a fazer parte do arcebispado de Braga), por acordo entre D. Diogo de Sousa e D. Fr. Henrique, com o consentimento do rei D. Manuel I e ratificado, em 1513, pelo papa Leão X pela bula *Inter curas multíplices*.
[546] ADB, RG, Lº 323, fol. 164.

Na cópia tardia do *Censual* de D. Diogo existente no Arquivo Municipal de Guimarães e na rubrica referente à "*Terra Do chantrado IntitulaDas e Vnidas ad vitã Da colação do arcebispo*" constam as seguintes notas que talvez nos possam elucidar sobre a identidade deste arcediago de Olivença: "*Samta cristjnha de longuos ao arçediagado De oljuença E posto que Dizem imperpetuum pollo Arçebispo Don Iorge Da costa Despois a possuyo pero feo*[547] *como anexa en vida autorjtate apostoljca.*
Esta foj tomada p^{a} *as comem* [sic: tratar-se-á de comendas? De que Ordem?] *E lordelo E por Isso as naõ pos o arcediaguo Manuel Da Cunha en nenhuum filho.*"[548].

4.12. MESTRE TRISTÃO COELHO/1555

A única pintura mural conhecida deste mestre é a da capela-mor de Santa Maria Madalena em Santa Valha/Chaves e que este pintor assinou e datou.

Vítor Serrão, no seu recente trabalho *O Maneirismo e a 'Nobre Arte do Fresco' em Portugal: os focos de Lisboa, Braga, Coimbra, Évora e Vila Viçosa*[549], coloca a hipótese pertinente de que se trate de um pintor cuja presença está documentada em Coimbra, uma vez que baptizou duas filhas na igreja de S. Tiago dessa cidade em 1550 e 1552, como Prudêncio Quintino Garcia havia revelado em 1923[550].

Nas paredes laterais da capela-mor figuraram-se S. Críaco e Santo Amaro, segundo as legendas nos informam, porque, na verdade, as figurações não correspondem à iconografia *canónica* dos santos que se diz representarem; estes santos aparecem enquadrados por molduras rectilíneas. A parede fundeira é inteiramente reservada a um programa dedicado ao orago da capela, Santa Maria Madalena, figurando-se a *Penitência de Santa Maria Madalena na gruta de Saint Beaume* (aqui meditando frente a um crucifixo), *Santa Maria Madalena com o vaso de perfume* e um

[547] Trata-se do nome Pedro Feio como se depreende de nota inserta nesta cópia tardia do *Censual* de D. Diogo existente no Arquivo de Guimarães. De facto, quando se refere a igreja de Lordelo, diz-se: "lordelo sam tjaguo anexo en Vjda ao arçediagado Doljuenca segundo parece per letras de Pero feo" (BTH, 1949, p. 126).
[548] BTH, 1949, p. 121.
[549] SERRÃO, Vítor, 2004 – *O Maneirismo e a 'Nobre Arte do Fresco' em Portugal: os focos de Lisboa, Braga, Coimbra, Évora e Vila Viçosa*, comunicação apresentada ao Simpósio Internacional O Largo Tempo do Renascimento. Arte Propaganda e Poder, Maio de 2004 (policopiado, gentilmente cedido pelo autor), p. 20-21.
[550] GARCIA, Prudêncio Quintino, 1923 – *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Imprensa da Universidade, Coimbra, p. 112 e 113.

Êxtase ou *Elevação de Santa Maria Madalena*, sendo estas figurações enquadradas por elementos arquitectónicos fingidos que incluem pilastras (entre as quais se ambienta cada uma das referidas figurações) suportando frontão triangular decorado com finos *rinceaux* envolvendo brasão com as cinco chagas de Cristo. Sobre o frontão fingido deste vasto programa corre legenda que mal se entrevê, por lhe estar sobreposto reboco posterior. Sobre as figurações desenvolve-se outra legenda que identifica os santos representados nas paredes laterais, aos quais se pede que "orem por nós" e que nos informa sobre a reforma desta capela ordenada pelo seu capelão, António Luís: "SÃ CIRIC[O] O[RA] [PR]O NOBIS EST (...) CAPELA: SE REFORMOv – 1555 – (...)SENdO CAPELAÕ Aº LVIS COMS – 1555 – (...)(...) ES (...) IO (...)Sº AMARO ORA PRO NO[BIS] (...)". Por baixo das figurações corre nova legenda: "COM. SATISFACoES de PNITEMC qU (...)(...) O COAL Aº LVIS: CAPELAÕ IAz: AqVI (...) (...) DE NOVO PITOVSE NA ERA (...) 555 E PIMTOVA TRISTAÕ COREA (...) CHAVES". Depreende-se, portanto, que o capelão António Luís, em gesto de penitência, mandou reformar esta capela, aí se mandando sepultar e que, em 1555, recebeu novo programa de pintura mural executado pelo pintor Tristão Correia.

Invulgares escolhas devocionais: S. Ciríaco (santo diácono e exorcista, invocado contra as possessões diabólicas, a epilepsia e as tentações diabólicas à hora da morte; festa a 8 de Agosto), Santa Maria Madalena, a pecadora arrependida, Santo Amaro (um dos primeiros santos beneditinos mas invocado também pelos coxos e contra os ataques de gota). Opções reveladoras do perfil do encomendador? Estas devoções raramente se exprimem na pintura mural do Norte (e do país) e não ocorrem nas gravuras das edições quinhentistas ibéricas do *Flos Sanctorum*[551]. A raridade destas escolhas devocionais é, talvez, razão que explica as dificuldades – e irregularidades - evidenciadas pelo pintor na representação de S. Ciríaco e de Santo Amaro. De facto, na representação de S. Ciríaco, onde estão o diabo encadeado ou o dragão e a princesa, filha de Diocleciano, por ele exorcizada? No Santo Amaro, porque se fez questão de figurar um tau nas suas vestes? E porque aparece associado a uma nau? Já relativamente a Santa Maria Madalena, o pintor está mais à vontade, permitindo-se, até, representar - ou porque isso lhe tenha sido pedido -, para além da santa com o vaso de perfume, de acordo com o Evangelho de S. Lucas, duas outras cenas que referem passos da sua lenda. No entanto,

[551] ALMEIDA, Fr. António-José de, 2005 – *Imagens de Papel. O Flos Sanctorum em linguagem português, de 1513, e as edições quinhentistas do de Fr. Diogo do Rosário OP – A problemática da sua ilustração xilográfica*, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, policopiado.

estas escolhas são raras na pintura portuguesa que sobreviveu e conhecemos desta época, sendo muito mais vulgar, na pintura sobre madeira, a cena do *Noli me tangere*. E talvez este à vontade relativamente à iconografia de Santa Maria Madalena seja argumento em favor da hipótese de Vítor Serrão de que este pintor seja o referido na documentação coimbrã em 1550 e 1552: é que entre as tábuas remanescentes do políptico de Celas, se conta justamente uma com um *Êxtase* ou *Elevação de Santa Maria Madalena*[552].

No programa dedicado a Santa Maria Madalena, opta-se por poses expressivas e contorcionadas, evidenciando um gosto já de sinal maneirista. O mesmo se sente no Santo Amaro; no entanto, a forma de tratar o S. Ciríaco é diferente: apenas a forma como se resolve a colocação das vestes sobre o solo (a mesma, de resto, que se segue em idêntico detalhe na *Santa Maria Madalena com o vaso de perfume*) parece seguir os receituários comuns entre nós na pintura a óleo sobre madeira e de cronologia similar e lembramo-nos, relativamente a este aspecto, da *Santa Bárbara* de 1550 e de autor desconhecido existente no Museu Nacional de Arte Antiga[553].

4.13. MESTRE FRANCISCO FERNANDES/1590?1596?

No arco triunfal e parede adjacente da nave, do lado do Evangelho, da igreja de Veigas, Quintanilha, Bragança, realizou-se amplo programa de pintura mural na última década de Quinhentos. Na verdade, na barra divisória entre os dois registos na parede da nave do lado do Evangelho aparece uma data parcialmente mutilada: 1590? ou 1596?

Esse programa inclui legenda na barra que divide os dois registos no arco triunfal do lado da Epístola, na qual se escreveram, depois de "*S. LAzARO*", identificando uma das figurações do registo baixo, as abreviaturas "*fR.co frz*": uma vez que não se trata do nome de nenhum dos santos representados, deverá tratar-se-á do nome do pintor, Francisco Fernandes. Este pintor não é referido na vastíssima documentação estudada por Luís Alexandre Rodrigues no Arquivo Distrital de

[552] Sobre este retábulo veja-se, por exemplo, o estudo recente de DIAS, Pedro, 2003 – *Vicente Gil e Manuel Vicente Pintores da Coimbra Manuelina*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, p. 37- 41.
[553] Número de inventário 77 PINT.

Bragança[554]. Mais não podemos acrescentar ao conhecimento deste pintor, até porque este é o único caso de pintura mural que, de momento, lhe podemos atribuir.

O programa aqui realizado, tanto quanto podemos apreciar actualmente, inclui, na parede da nave do lado da Epístola, um Santo Antão e um anjo segurando escudo com as chagas de Cristo, e, no arco triunfal, um santo e um santo bispo, *S. Miguel pesando as almas*, *S. Genésio de* Roma (ou *S. Gelásio*, cuja lenda foi decalcada da de S. Genésio de Roma), *S. Bartolomeu*, *S. Lázaro e Santo André*.

Francisco Fernandes usa uma paleta pouco variada e o seu desenho é pouco hábil no tratamento das anatomias. No entanto, este pintor presta atenção ao tratamento de detalhes de vestuário como se evidencia no adamascado da capa do santo bispo no arco triunfal do lado do Evangelho ou nos pormenores *ao moderno* das vestes de gosto cortesão de S. Genésio de Roma. Na verdade, o *modus faciendi* deste pintor indicia um artista provincial, bem menos hábil do que o que realizou a *Virgem do Leite* na parede fundeira desta igreja, programa que deverá ser anterior.

[554] RODRIGUES, Luís Alexandre, 2001 – *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 3 vols., Bragança, policopiado.

CAPÍTULO V

PROGRAMAS E TEMAS NA PINTURA MURAL DO NORTE NOS SÉCULOS XV E XVI

Como temos visto a quase totalidade das pinturas murais que se conservam na região a norte do Douro encontra-se ou em igrejas ou em casas religiosas, a esmagadora maioria em igrejas paroquiais.

Nas igrejas e capelas existia – e existe - grande diferenciação funcional e simbólica entre os seus vários espaços: capela-mor, capelas, capelas funerárias, arco triunfal, nave(s), por exemplo. Será oportuno recordar comentários a este propósito de Lúcia Cardoso Rosas:

"(...) *Os altares de fora, as capelas funerárias ou simplesmente os arcossólios que abrigam um túmulo, as capelas individuais e familiares que vão sendo fundadas no interior das igrejas e dotadas de altares, pinturas e alfaias litúrgicas, o espaço que se arranja e se soleniza para melhor enfatizar o lugar da pia baptismal, fazem da nave da igreja um espaço que abriga uma série de micro-lugares destinados a diversas devoções* (...). *O arranjo do local onde estava a pia de baptizar é merecedor de especial atenção, demonstrando que a nave é um espaço atomizado em micro-espaços que se nobilitam por diversíssimas razões* (...)"[555].

Por outro lado, vimos já que, nas igrejas, o encargo da manutenção, cuidado e

[555] ROSAS, Lúcia, 2005 – *A Investigação em História da Arte e a sua Aplicação nas Acções de Recuperação e de Reabilitação do Património. Materiais de Construção e Ritmos Construtivos nas Igrejas Paroquiais (Séculos XV-XVI)*, "Actas do 2º Seminário – A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação", Porto, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (no prelo), p. 4 e 8.

dotação das capelas-mor e o do corpo das igrejas paroquiais era, geralmente, assumido, respectivamente, por um lado, ou por quem detinha o padroado ou pelo seu abade ou reitor, e, por outro lado, pelos fregueses. Pareceria, por isso, provável que as opções iconográficas para cada um desses espaços pudessem ser diferentes. Na verdade, a consideração das pinturas murais conhecidas dos sécs. XV e XVI, quando existem nesses diferentes locais de uma igreja, parecem mostrar diferentes escolhas no que se refere aos programas iconográficos. São essas as razões porque os consideraremos separadamente.

*

Os programas de pintura mural realizados para as capelas-mor nem sempre terão subsistido na sua inteireza. Frequentes vezes o que aí se conserva é apenas o que se colocava atrás do retábulo-mor de talha e não sabemos se os programas se estenderiam também pela totalidade das paredes laterais. Por uma questão de consistência comparativa, começaremos por considerar os programas para as paredes fundeiras das capela-mor.

Como já vimos, as *Constituições Sinodais* de D. Diogo de Sousa para a diocese do Porto (1496; em vigor até 1541) e, mais tarde, as *Constituições* para o arcebispado de Braga, também de D. Diogo de Sousa (1506; em vigor até 1538), determinavam que existisse na capela-mor imagem de vulto ou pintura relativa ao orago da igreja ao meio do altar:

> "(...) *Como os abbades e p*[ri]*ores e abbades han de teer ymage*[n]*s de seus santos em os altares mayores.*
>
> *Item veendo como as ymage*[n]*s som aprouadas p*[er] *dereito e quãta edificaçam e deuaçam causam Nõ soomente aos ynorantes mas aos sabedores e letrados. ysto meesmo como seja cousa justa q*[ue] *cada santo em seu logar e ygreja preceda aos outros Ordenamos e mandamos que assy nos mosteiros de sam beento e de sancto agostinho como nas outras ygrejas parrochiaaes os dom abbades e p*[ri]*ores ponham as ymage*[n]*s de seus santos no meo do altar. As quaaes sejam assy pintadas em retauollos ou escolpidas em pedra e paao que respondã aas rendas da ygreja donde esteuerem. E quem isto nam cõprir da qui atee dia de pascoa de resurreiçam o auemos por condenado em tres cruzados douro se for moesteiro cõventual e seendo parrochial em huu*[m] *p*[er]*a as*

obras da nossa see e nosso meirinho (...)"[556].

Pinturas murais anteriores a estas *Constituições*, como as de Valadares (Baião, último quartel do séc. XV?) ou, segundo cremos, o primeiro programa na capela-mor de Adeganha (Torre de Moncorvo, inícios do século XVI?) não o fazem. Em Valadares, o orago talvez esteja aí figurado mas sem ter a posição central que D. Diogo viria a determinar. Já em Adeganha, o primeiro programa de pintura teve carácter apenas decorativo, talvez porque houvesse imagem de vulto do orago, sendo necessário, mais tarde, realizar uma outra pintura mural que se sobrepõe à primeira com a figuração de S. Tiago.

No entanto, após estas *Constituições*, verifica-se que, ao centro das paredes fundeiras das capelas-mor, se fará sistematicamente a representação do santo patrono da igreja, em programas mais ou menos simples, consoante se representa apenas o orago, esse santo acompanhado por outros ou se opta por programas mais complexos ainda. Assim, as determinações de D. Diogo de Sousa quer para a diocese Porto, quer para a arquidiocese de Braga, parecem ter sido efectivamente seguidas, constituindo-se como tradição, cumprida muito depois da sua morte, o que o longo período do seu arcebispado (1505-1532) e a sua vontade e eficácia de controle da arquidiocese[557] devem ter favorecido. O que se ia mandando fazer aquando das *Visitações* deve ter desempenhado importante papel neste aspecto. Vejamos, então, vários exemplos de capítulos de *visita provendo no temporal* para tentarmos apurar o que nessas ocasiões era ordenado pelos visitadores em relação à realização de programas de pintura mural.

As *Visitações* de 1550, 1555 e 1556 relativas às capelas de S. Pedro de Aboim e Santo André de Codeçoso[558] testemunham a determinação de que se pintassem os oragos nas testeiras das capelas-mor; verifica-se, também, a resistência ao cumprimento destas determinações, apesar das penas previstas; de facto, em 1550 ordenam-se as pinturas dos oragos, o que, em 1556, ainda continuava por cumprir:

"*Visitação de Sampaio daboim por Andre fr^{a}/1550* (...) *e quamto ao temporal mamdara ho dito cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *comcertar acapela da dita igreja das paredes mais aleuamtada do que hora he tres palmos e armada e forrada de*

[556] *Constituiçõees qve fez ho senhor Dom Diogo de Sovsa B*[is]*po do Porto, Porto, na oficina de Rodrigo Alvares*, 1497, fol. 4 e 4 v^{o}, absolutamente idênticas, neste aspecto, às da responsabilidade do mesmo prelado para Braga, c. 1506. Voltamos a transcrever aqui este extracto para comodidade do leitor.

[557] De que são testemunho a realização de Sínodo, a publicação de *Constituições Sinodais*, a realização de *Censual* e os cuidadosos *Livros de Confirmações*, por exemplo.

[558] Estas, então, capelas eram anexas à igreja de Santo André de Telões, do padroado da igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães.

madeira e de demtro rebocada e apinzelada de cal com seu altar mocisso ***pimtada afrontaria do outão com aimagem do orago*** (...)"[559].

"*Vysytacom de santo andre de tolões heste ano presente de mill e qujnhentos e L e cynquo anos* (...) *e mamdo ahocura que notefique ha seus freygueses que nom hacudom haho cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *nem ha seus rendeyros nem ha outra nenhuma pesoa com nenhuns dyzymos nem premjcyas hate nom serem certos como he pagua a pena em que encorerom o que comprirom so pena descomjnhom e de todos ho pagarem de suas casas e pasado ho dito termo e nom compryndo com as obras hacyma dytas hey por posto socresto hate comprirem e hate ha prymeyra vysytacom* ***mamdarom pyntar has hymmagems dos horaguos em cada huma delas*** [capelas de Santo André de Codeçoso e de S. Pedro de Aboim, anexas à igreja de Santo André de Telões](...)"[560].

"*Vysytacom de santo andre de codesoso e de sam pedro daboym hanexas ha tolões q fez ho doutor bertolameu fernandez uysitador do senhor arcebyspo de bragua heste año presente de mjll e qujnhentos e L e seys años* (...) ***mamdarom*** [ao cabido de Nossa Senhora da Oliveira] ***pyntar has hymagems dos horaguos das ditas capelas*** [anexas à igreja de Telões](...)"[561].

Determinações no sentido de que se pintassem os oragos estão também documentadas em 1548 para Santa Cristina de Agrela:

"(...) *Mamdo Ao abade que* ***mamde pimtar a jmagem de Santa Cristinha no outao do altar*** *ou mande colar e comcertar a que hay estaa de pedra se tiuer comcerto o que cumprira ate a primeira visitacao sob penna de seiscentos reaes pera as obras da see* (...)"[562].

Mais tarde, na *visita* de 1571 a esta igreja de Santa Cristina de Agrela, anexa à comenda de S. João de Castelão, decide-se:

"(...) *O comendador cumprira com* ***pintar o altar como lhe foy mandado*** *e por não cumprir emcorreo nas penas da visitação cumpriraa sob pena de quatrocentos reaes e com o frontal de chamalote de cores per quatrocentos reaes e com as constituicoens per cinquoenta reaes e hum bacio pera os olleo per cinqoenta reaes e*

[559] BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 116; nesta citação e nas seguintes os sublinhados são da nossa responsabilidade.
[560] BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 125.
[561] BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 127.
[562] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 9.

com o ljuro opontado com a missa do oraguo com seu credo atee Natal sob reaes 50 (...)"[563].

Em 1548, em Santa Eulália de Gontim ordenava-se a pintura da testeira e também a do altar, fazendo os visitadores exigências quanto ao gosto das pinturas a realizar:

"(...) *Mamdo ao abade que cumpra a visitação passada, scilicet,* ***mande limpar e renouar a pimtura do outão do altarmoor e mamdara pimtar de bom romano*** *o que cumprira ate outra visitação sob penna de oytocentos reaes pera as obras da see* (...)"[564].

Também em 1548, se mandam realizar pinturas, segundo supomos, na parede fundeira e nas paredes laterais (*ilhargas*) da capela-mor da igreja de Santa Eulália de Revelhe ("*Santa ouia de Revelhe da presemtacão del rey*"), não se especificando nem os temas nem o gosto das pinturas a realizar:

"(...) *Mamdo ao abade que* ***mamde pimtar a ylhargua da capella asy como a outra*** *sob penna de dozentos reaes* (...)"[565].

Em 1548, em S. Lourenço de Calvos, para além da pintura do orago acompanhado por outras duas imagens que não se especificam, ordena-se também a do altar e a dos degraus conducentes ao altar; também neste mesmo ano se tomam decisões similares para S. Mamede de Cepães; em ambos casos se insiste na pintura *de bom romão*:

"(...) *Mamdo ao abade* [de S. Lourenço de Calvos] *que cumpra as uisytacões passadas, scilicet, que* ***mamde pimtar o altar e o escabelo de bom romão e asy a jmagem de São Lourenço com outras duas cada hua de sua parte*** *e mande telhar e cimtar a capela de tres em tres cales e asy mamde por huas toalhas framcesas no altar que pemda meã vara de cada bamda o que cumprira ate a prymejra visitacão sob penna de mil reaes pera as obras da see* (...)"[566].

"(...) *Mamdo aos padres* [de S. Mamede de Cepães] *que cumprão a uisitacão passada, scilicet, que* ***mamdem renouar a pimtura do outão da capela que cheguem com ela ao olivel*** *e* ***asy forarão o altar de macho e femea e o pimtarão de bom romano***

[563] ADB, Visitas e Devassas, Lº 435, fol. 21 vº.
[564] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 12 vº.
[565] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 15.
[566] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 27.

sob penna de oytocentos reaes pera as obras da see o que cumprirão ate a outra visytacão (...)"[567].

As *Visitações* para Santa Maria de Silvares de 1548 a 1568 são extremamente reveladoras da resistência ao cumprimento das determinações dos visitadores, mesmo quando aquilo que se começou por ordenar era simplesmente a pintura de um altar; note-se que, tal como em Santo André de Telões, S. Pedro de Aboim e Santo André de Codeçoso, o padroado e a responsabilidade de mandar realizar – e pagar – estas pinturas cabia ao cabido da igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira:

"(...) *Mando aos senhores do cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *que mamdem* ***pintar ho altar debom romano se nam tiuer algum frontal de seda*** *o que cumpriram ata o dia de sancta maria de Setembro sob pena de ij c s* [200] *r*[eai]*s para as obras da See* (...)."[568].

"*Visitação de Siluares por melchior da Silua aos xxb de Setembro de 1549 annos* (...) *Mandem os Senhores do cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] ***pintar ho altar de bom romano*** *e lageem a capella com seu emtabolamento do altar e retelhem e percintem acapella sob pena de biij c* [800] *reaes pera as obras da See ate aoutra visitaçam.*

Em 1551, o altar continuava por pintar e, para além dele, ordena-se ou a realização de retábulo ou a execução de pintura mural com o orago (Santa Maria), ladeado por outros dois santos, não se especificando quais:

"*Visitaçam de Sancta maria de Siluares por melchior da Silua de 1551* (...) *Mamdara ho prior e cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *acaselar de cal e apimzelar a dita capela de demtro com seu altar e se quiser em fazer hum retauolo com ho sancto do orago nomeio e outros dous hum de cada banda quais quiserem podeloam fazer por ser mais homrrado e mais durauel e proueitoso e* ***senão pintarão no outão daparede o sancto do orago com outros dous que acompanhem todo ho outam com as ilhargas do altar ate ho degrao ehomesmo altar*** *ate pascoa primeira que vem sob.penna. de mil reaes pera as obras da see e fazendo o retauolo o faram ate outra visitação .penna. de mil reaes tudo isto em escolha de suas merces fazerem hum ou outro* (...)"[569].

Nas *Visitações* dos anos seguintes, ainda o altar-mor continuava por pintar:

[567] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 21.
[568] BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 109.
[569] BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 119.

"*Visitação de Silvares de 1560 por pº da cunha* (...) *e* ***cahiarão hoaltar haculher e pimtarão de bom romano*** (...)"[570].

"(...) *comecom as uisitaçõs Do cabido do anno de 1.5.6.2. añnos feitas por p*[er]*º da cunha* (...) *Visitação de Siluares* (...) ***mamdarom caiar o altar a colher e pimtar de bom romano*** *.pena. iij c* [300] *reaes* (...)"[571].

"*Visitação de santa maria de siluares do ano de 1568 anos feita por martin lopez chamtre en que mamda que se cumpra com a visitação do senhor arcebispo da era de 1565 anos* (...) ***guarnecer o altar mor de cal acolher e pintar de romano*** *como lhe foi mamdado sopena de iii c e j* [301] *reaes* (...)"[572].

Em 1548, os visitadores ordenam a pintura dos altares-mor nas igrejas de S. Martinho do Candoso e de Santa Maria de Ribeiras, nesta última especificando-se que devia ser *de bom romano*:

"(...) *Mamdo ao abade* [de S. Martinho de Candoso] *que cumpra as visitações passadas, scilicet,* ***mande acabar a pimtura das ylharguas do altar e asy o altar*** *o que cumprira ate Santa Maria de Setembro sob penna de myl reaes pera as obras da see* (...)"[573].

"(...) *Mamdo ao abade* [de Santa Maria de Ribeiras] *que* ***mande pimtar o altar de boo Romano*** *sob penna de dozentos reaes pera as obras da see o que cumprirão ate a primejra visitação* (...)"[574].

Na *visita* de 1549 a S. Martinho do Conde ordena-se ao cabido de Nossa Senhora da Oliveira que faça uma nova capela-mor, incluindo a pintura do orago na sua parede fundeira:

"(...) *Visitaçam de Sam martinho decomde por melchior da Silua aos xxiij de Setembro de 1549 annos* (...) *Mando aos Senhores do cabido* [de Nossa Senhora da Oliveira] *que daqui ate Nossa Sonhora de Setembro primeira que uier façam acapella toda de nouo com seus camtos descoadria e arco e lageada da mesma esquadria com seus degraos e emtabolamemto e* ***atornem apintar com aimagem do orago*** *ho que comprirão sob penna de xb* [15] *cruzados pera as obras da See* (...)"[575].

No ano seguinte ainda a referida pintura não tinha sido realizada, razão pela qual volta a ser ordenada:

---

[570] BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 133.
[571] BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 138.
[572] BTH, vol. XIII, nº 1-2, 1951, p.170.
[573] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 36.
[574] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 13 vº.
[575] BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 111.

"(...) *Visitacam de ssam martynho de comde do anno de Lta p*[o]*r mjgell toscano* (...) *provemdo no temporall mamdo aos senhores do cabydo que cumprom a visitacam pasada/ fazer a capella toda de nouo com seus cantos dscadrya com seu emtabollamto e degrus de bucell e* ***pintem ooutão dacapella e façom ametade do outom do cruzeyro e os freygueses farom aoutrametade****/ todo ate primeira visitacam sopena de dez cruzados* (...)"[576].

Novamente, em 1553, porque a pintura da parede fundeira ainda devia estar por fazer, ordena-se, uma vez mais, a sua realização, especificando-se que para além da imagem do orago, se realizassem mais duas imagens, uma de cada lado, ao gosto *de bom romano*:

"*Visitação de Sam martinho decomde per melchior da Silua aos xxbiij de Setembro/1553* (...) *Mando aos Senhores do cabido que cumprão avisitação passada/ que caem acapella de dentro aculher e de fora afisga e retelhem e perçimtem de tres cales e farão o altar maior dous palmos e* ***pintarão ooutão com aimagem do orago eoutras duas cada huma de sua banda de bom romano*** *o que comprirão ate pascoa .so.pena. de x cruzados pera as obras da See e abaixem a fresta*(...)"[577].

Os capítulos de *visita* de 1556 pressupõem que a pintura mural não se deve ter chegado a realizar, falando-se agora de mandar pintar um retábulo (já adquirido *em branco*? já mostrado aos visitadores em 1555?), continuando-se a ordenar a pintura do altar:

"*Vysytacom de sam martynho do conde q fez belchyor da syllua conjguo de bragua heste anno presente de mill e qujnhentos e L e seys años* (...) *mamdo ho hos senhores do cabydo* [de Nossa Senhora da Oliveira] *que mamdem pyntar o retabolo comforme ha uysitacom pasada e sob pena dela e* ***tirarom ho altar deuacho e ho pintarom de romano*** *hate a outra uysytacom sob pena de iiij c* [400] *reaes pera as hobras da se*(...)"[578].

Em 1548, ordena-se a pintura do orago, acompanhada por mais duas imagens da devoção do comendador para a igreja de S. Vicente de Felgueiras:

"(...) *Mamdo ao comemdador que cumpra a visitação passada, scilicet, que* ***mamde pimtar a ymagem de Sam Vicente no outão com outras duas de sua deuacão***

[576] BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 113.
[577] BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 121.
[578] BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, p. 127.

sob penna de tres mil reaes pera as obras da see e asy mamde comcertar o liuro sob penna de mil reaes o que cumprira ate os Samtos (...)"[579].

Na visitação a S. Tiago de Sobradelo de 1586, ordenam-se alterações de carácter iconográfico:

"(...) *De nouo ao abbade. Item.* ***Que mande pintar hum São Tiago apostolo e não a caualo como agora esta*** pena iiij c [400] reaes(...)"[580].

Estes capítulos de *Visitas* esclarecem-nos, assim, sobre o que os visitadores ordenavam sistematicamente relativamente a programas de pintura mural nas capelas-mor: pintura do orago ao centro da parede fundeira, podendo, também, ser ordenada a pintura do orago entre outros dois santos; há também evidência de, por vezes, se mandarem pintar as paredes laterais; frequentemente, se ordena a pintura do altar-mor, repetidamente se determinando qual o gosto segundo o qual se devia fazer essa pintura - *de bom romano* -, o que se documenta em *Visitações* de 1548 a 1568.

Deixando agora a evidência documental e analisando as pinturas que sobreviveram e conhecemos, verifica-se que, correspondendo ao que se estipulava nas *Constituições*, nas paredes fundeiras das capelas-mor, frequentemente, a única figuração sacra é a do santo patrono, como foi talvez o caso na *capela-mor de* ***Bravães*** *I* (c. 1501?)[581], em **S. Martinho de Penacova** (Felgueiras; datas extremas: 1507-1525), em **S. Tiago de Adeganha** (Torre de Moncorvo; anos vinte de Quinhentos?), em **Santo André de Telões** (Amarante; pintura da mesma oficina activa em Bravães, primeiras décadas do séc.XVI), por exemplo. Esta opção veio a seguir-se também em capelas, como se verifica, por exemplo, nos dois programas de pintura sobrepostos na capela de Nossa Senhora do Rosário de **Sanjurge** (Chaves), ambos mais tardios do que os exemplos que referimos. Também em ermidas se escolhe figurar um tema a propósito do orago como aconteceu em **Nossa Senhora de Guadalupe**, na qual se pintou uma *Árvore de Jessé* (1529), um tema que na Idade Média tardia e no século XVI se relacionava com a *Imaculada Concepção de Maria*.

Por vezes, o programa escolhido é mais complexo, fazendo-se acompanhar a figuração do orago por outros dois santos. Assim, em igrejas paroquiais do padroado do mosteiro beneditino de Pombeiro, e, segundo cremos, durante o abaciado de D. João de

[579] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 12.
[580] ADB, Visitas e Devassas, Lº 436, fol. 70.
[581] Este programa foi destacado. Dele apenas conhecemos a figuração de Cristo Ressuscitado, o Salvador, hoje no Museu de Alberto Sampaio, permanecendo *in situ* porções de decoração com *quadrifólios* como os que permanecem na nave. As fotografias da DGEMN anteriores ao restauro permitem ver através das lacunas na pintura posterior que, ao nível do rodapé, era também esse o motivo usado.

Melo (documentado entre 1507 e 1525), por vezes, os oragos aparecem ladeados por *S. Bento* e *S. Bernardo*, na sequência, como já argumentámos em capítulos anteriores, do que se dispunha nas *Constituições* do arcebispo de Braga D. Luís Pires[582]. Tal acontece, por exemplo, na *capela-mor de* ***Vila Marim*** *I* e na *capela-mor de* ***S. Mamede de Vila Verde*** *I*. É de notar que na capela-mor de S. Martinho de Penacova, pintura que julgamos ser posterior às já referidas, o orago já não é acompanhado por S. Bento e S. Bernardo, o que aliás não era requerido pelas *Constituições* de D. Diogo, então em vigor. Parece, assim, que D. João de Melo começou por manter a tradição criada na sequência das determinações de D. Luís Pires, acabando por a abandonar mais tarde, uma vez que as *Constituições* vigentes já não o requeriam. Também no segundo programa de pintura mural para a parede fundeira da capela-mor de Vila Marim (1549), da encomenda do abade comendatário seguinte e filho de D. João, D. António de Melo, se repetem as escolhas do programa anterior, ou seja, o orago, Santa Marinha, ladeado por S. Bento e S. Bernardo, o que mostra que a motivação para este segundo programa foi a vontade de renovação estética (e não iconográfica, no que se refere ao programa na testeira).

Outra opção frequente é a de fazer ladear o orago por *S. Pedro* e *S. Paulo*. Assim se deve ter previsto que acontecesse em **Santa Leocádia de Montenegro** (c. 1511-13; neste caso, ou não se conservou ou não se chegou a figurar o orago, talvez por haver imagem de vulto), numa das intervenções de pintura mural realizadas em **S. Tiago de Folhadela** (c. 1529), na igreja de **Santa Maria de Negrelos** e em **S. Paio de Vila Verde** (Vila Verde). À mesma opção se recorreu também em capelas como aconteceu, por exemplo, na **capela funerária de S. Brás** – que, no século XVIII, possuía relíquias deste santo, como se documenta nas *Memórias Paroquiais* -, constituída como morgadio em favor de João Teixeira de Macedo e seus descendentes pelo rei D. Afonso V e anexa à igreja de S. Dinis de Vila Real (c. 1529). Esta opção não é sistemática nos programas realizados nas igrejas do padroado de bispos e arcebispos e ocorre também

[582] Este aspecto foi já abordado, particularmente no Capítulo III. Para conveniência do leitor, repetimos aqui essa referência: "(...) *somos certificado que* ***poucos moesteiros há em este arcebispado das dictas duas ordens que tenham ymagens dos dictos preciosos sanctos*** *o que hé grande erro. Porém* ***mandamos aos dom abbades que cada huum em seu moesteiro em huua grande tavoa mande pintar a imagem de sam Beento*** *com cugulla e escapulairo de color negro e mitra na cabeça e baago na mãao.* ***E os dom priores de sancto Agostinho mandem pintar em outra grande tavoa a sua ymagem*** *com sobrepelizia e sobre a sobrepelizia huua capa de'egreja e sobre a capa o escapulairo preto e com mitra na cabeça e baagoo na mãao.* ***E aos dom abades de sam Beento emademos mais que cada huum em seu moesteiro mande pintar em outra tavoa a ymagem de sam Bernardo abbade*** *com cugulla e escapulairo de collor branco, mitra na cabeça e baago na mãao.*"

em igrejas de outros padroeiros e em capelas de responsabilidade particular, como acontece na capela-mor da igreja de Santa Leocádia de Montenegro e na capela funerária de S. Brás (Vila Real). Parece-nos que esta opção situava o santo patrono no contexto da Igreja, sendo S. Pedro e S. Paulo considerados exactamente *pilares da Igreja*: a propósito de S. Pedro, Jesus havia dito "(...) *tu és Pedro, e sobre esta pedra erguerei a minha Igreja* (...)"[583]; S. Paulo teve um papel importantíssimo na difusão do cristianismo entre os pagãos sendo, por isso, considerado o *apóstolo dos gentios*. Aliás, a festa litúrgica de 29 de Junho celebra o martírio destes dois santos conjuntamente.

Em múltiplos casos, se opta por ladear o orago por outros dois santos, certamente da devoção do abade da igreja que devia custear o programa como acontece em **S. Salvador de Tabuado** (Marco de Canaveses, inícios de Quinhentos; aqui, o *Cristo entronizado e mostrando as chagas da Paixão*, ou *S. Salvador*[584]*,* é colocado entre *S. João Baptista* e *S. Tiago*), em **S. Martinho do Peso** (Mogadouro, c. 1515?[585]; *S. Martinho* entre *S. Miguel* e *S. João Baptista*), em **Serzedelo** (Guimarães, anos vinte/trinta de Quinhentos; *Santa Cristina* entre *Santo Antão* e *S. Martinho*; sobre *Santa Cristina*, colocava-se uma *Anunciação*), em **Santo Isidoro de Canaveses** (1536; *Santo Isidoro* entre *Nossa Senhora com o Menino* e *Santa Catarina de Alexandria*), em **Santa Maria de Corvite** (Guimarães, anos quarenta do século XVI?; *Nossa Senhora com o Menino* entre *S. Brás* e *Santo Antão*)[586].

Na capela-mor de **Fontarcada** cujo topo semi-circular era animado por arcadas cegas, aproveitou-se este partido arquitectónico para criar programa figurando vários santos (um em cada uma das estreitas arcadas do nível térreo e dois em, pelo menos, duas das arcadas do topo), como já comentámos anteriormente, no capítulo IV.

No entanto há excepções à regra de figurar o orago ao centro da parede fundeira.

---

[583] Mateus, 16-18.

[584] Numa opção iconográfica semelhante à que ocorrerá, mais tarde, no programa da capela-mor de S. Salvador de Bravães II encomendado por D. Diogo de Sousa e com características plásticas diversas.

[585] Esta indicação cronológica – c. 1515 – apoia-se em considerações de carácter estilístico e refere-se ao facto de ser esta a data mais precoce em que encontrámos documentado um primeiro comendador de Mogadouro da família Távora, uma vez que estas pinturas incluem um brasão dessa família. Ora, em 1507, aquando da visita em que se ordenou um programa de pintura mural para a capela-mor, o comendador era Duarte de Sousa que, como se vê, não deve ter chegado a cumprir tal determinação. O primeiro comendador da família Távora que encontrámos documentado – a 14 de Março de 1515 - foi Frei Álvaro Pires de Távora a cuja comenda devia estar anexa a igreja de S. Martinho do Peso, tal como acontecia em 1507. É possível que tenha sido este o encomendador deste programa de pintura mural, uma vez que o que se realizou corresponde ao que se determinava nos capítulos de visita de 1507.

[586] Em S. Paio de Midões, embora não se tenha figurado o orago ao centro, ele está acompanhado por *Nossa Senhora com o Menino coroada por anjos* e *Santa Margarida*. Em Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco, a figuração central dedicada ao orago (*Anunciação*) veio a estar ladeada por pinturas posteriores relativas a *S. Francisco recebendo os estigmas* e *S. Jerónimo*.

Assim acontece em **S. Paio de Midões** (1535), programa que deve ter sido encomendado por Cristóvão da Purificação. Este cónego lóio[587] havia sido apresentado nesta igreja pelo arcebispo D. Diogo de Sousa mas o programa de pintura mural da capela-mor foi realizado já depois da morte deste arcebispo (1532), numa altura em que as suas *Constituições* ainda estavam em vigor (até 1538, altura em que se publicam as do arcebispo-Infante D. Henrique). Neste programa, na parede fundeira da capela-mor, *S. Paio* é figurado não ao centro mas do lado do Evangelho, estando ao centro da parede uma *Nossa Senhora com o Menino*. Porquê? Porque o culto a S. Paio estava já esmorecido pelos anos trinta de Quinhentos, sendo muito mais relevante a devoção a Nossa Senhora?

Já na igreja de **Santa Maria de Covas do Barroso**, o programa tematicamente variado que se realizou na parede fundeira da capela-mor não é exclusivamente dedicado ao orago, Santa Maria. Assim, optou-se por figurar no registo baixo, de ambos os lados da fresta, os Apóstolos, talvez parte do *Pentecostes* (a pintura não se conserva inteiramente, faltando reboco na zona central); no registo médio, representaram-se *S. João Baptista* e outro *santo* que não conseguimos identificar (com atributos – nau, contas de rezar e bordão – comuns aos do santo identificado por legenda como sendo Santo Amaro na capela-mor da **Capela de Santa Maria Madalena de Santa Valha**); no registo alto, subsistem a *Natividade* e a *Ressurreição de Cristo* e, no topo, a *Assunção da Virgem*.

Voltando agora a nossa atenção para capelas, na parede testeira da **Capela de Nossa Senhora das Neves de Vilar de Perdizes** (Montalegre, 1571) criou-se um programa a propósito da invocação da capela: no topo preside Deus-Pai; para além da figuração de *Nossa Senhora* e de várias figurações a propósito do orago, ou seja, da lenda da criação da igreja de Santa Maria Maior de Roma (*Sonho de João Patrício e sua mulher*; *Sonho do Papa Libério*; *Nevada a 5 de Agosto no Esquilino e delimitação do espaço a ocupar pela basílica de Santa Maria Maior pelo Papa Libério*), figuram-se vários santos (entre eles dois mitrados e com báculo e o arcanjo *S. Miguel*).

Similarmente, também na testeira da **Capela da Santíssima Trindade de Fonte da Aldeia** (Miranda do Douro) se optou por programa a propósito da invocação da capela, figurando-se no topo Deus Pai e, no registo médio, o *Pentecostes* (aludindo ao

[587] Provavelmente de Vilar de Frades, instituição muito protegida e favorecida por D. Diogo de Sousa. Segundo a *Visitação* de 1548, esta igreja estava anexa a essa casa conventual (ADB, Visitas e Devassas, Lº 190-A, fol. 9 vº).

Espírito Santo) e a *Ascensão de Jesus Cristo*.

Existem ainda programas de grande complexidade como o que subsiste na capela-mor da igreja do convento de **S. Francisco de Bragança**, o mais extenso dos que se conservam no Norte. Embora se possa reconstituir o sentido geral do programa, cujas preocupações parecem ser de carácter escatológico e a propósito da Salvação, a interpretação do significado do registo médio e da pintura do registo alto lado da Epístola oferecem dificuldades que não queremos escamotear.

Do registo baixo apenas subsistem fragmentos que não permitem reconstituir o que possa ter sido o seu carácter.

No registo médio, o que subsistiu tem carácter fragmentário e é com base nesses fragmentos que podemos tentar reconstituir o que aqui se possa ter figurado, uma vez que duas porções de pintura do lado do Evangelho e uma do lado da Epístola sugerem que o arranjo geral do programa a este nível repetia as mesmas formas. Os fragmentos que subsistem indicam que a pintura deste registo figurava nichos fingidos com enquadramentos arquitectónicos de gosto ao modo do gótico final. Assim, delgadas *torres* terminando em corolas de flores das quais saem meios corpos segurando filacteras enquadram arcos conopiais muito abatidos e decorados ao modo flamejante e com cogulhos, sobre os quais se ergue platibanda de grilhagem rectilínea; estes elementos arquitectónicos fingidos ambientam nichos ladeados por colunas com marmoreados (?) róseos e pavimento de ladrilhos coloridos, em cada um dos quais se figurava personagem com nimbo (o que é visível em dois dos fragmentos) e pés descalços (num dos fragmentos, não se conservando pintura a este nível nos restantes fragmentos destes nichos fingidos), envolvida por filacteras. Que personagens eram estas? O facto de estarem envolvidas por filacteras talvez pudesse indicar que fossem Profetas. No entanto, em todo o programa de pintura mural da capela-mor há filacteras, mesmo acompanhando temas que são tratados no Novo Testamento ou associados à figura da Virgem, ou seja pretendia-se que este programa fosse visto e lido, explicado pelas palavras constantes nas legendas das filacteras. Por outro lado, onde estão os exóticos adereços, como os turbantes, geralmente associados aos Profetas? Mais, a composição dos nichos lembra a das gravuras das *Biblia Pauperum* onde, nos cantos, enquadrando as cenas, aparecem meios corpos de Profetas acompanhados por filacteras cujos textos, da sua autoria, fazem referência à cena que se figura desenvolvidamente em espaço central, o que lembra fortemente, nestas pinturas de Bragança, os meios corpos saindo de corolas no topo das *torres* que enquadram os nichos fingidos.

Estabelecia-se uma relação tipológica entre Profetas do Antigo Testamento (figurados nos meios corpos emergindo de corolas nos cantos dos nichos) e Apóstolos (nos nichos)? Se fossem dezasseis, esse número corresponderia ao dos Profetas, se fossem doze, corresponderia ao dos Apóstolos. Não é possível sabermos com certeza quantos nichos se figuraram uma vez que o programa não se conservou inteiramente e porque, para além disso, houve a intenção de preservar algumas das frestas (a este e a sul, as que providenciavam melhor iluminação) que foram rebocadas e pintadas *a fresco*, imitando-se silharia de bom corte e com tomada de juntas e fingindo-se lavores escultóricos no seu contorno. Parece-nos, no entanto, mais provável que se tenha tratado de doze figurações deste tipo. Pelos aspectos já comentados, e considerando, particularmente, a presença dos nimbos, inclinamo-nos mais para a hipótese de que aqui se figurassem os Apóstolos. Não nos parece que se tratasse de outros santos, uma vez que não era uso que outras figuras sacras (aqui, os meios corpos saindo de corolas) os enquadrassem.

O programa do registo alto parece ter-se conservado mais completamente. Do lado da Epístola figura-se um tema que, com estas características, nunca vimos: um castelo com sete torres das quais emergem cabeças femininas coroadas acompanhadas por filacteras; nestas é-nos possível ler "*DiliGencia*", "*Vumillitas*", "*mansitu*(...)" (mansitude), "*caritas*", "(...)*ia*" (abstinência? paciência?), "*largitas*", ou seja, parece tratar-se das Virtudes. O castelo tem uma só porta, na proximidade da qual se encontra personagem com armadura (?) e lança (?): o querubim (Gen. 3, 24) ou arcanjo S. Miguel (*Actas de Pilatos* II ou *Evangelho de Nicodemos*) que guardava o Paraíso? No interior do castelo, várias figuras, uma delas mais majestosa, com nimbo e manto branco, rodeiam uma fonte hexagonal com taça no centro encimada por corola (?) dourada. Tratar-se-á de um *Paraíso Terrestre*, onde as almas dos justos esperariam o Julgamento Final e o acesso ao Céu[588]? Vários problemas se nos colocam: não são usuais as pinturas murais tardo-medievais a propósito deste tema e não nos ocorre nenhuma que lhe associe as Virtudes. No entanto, vários outros aspectos, a muralha com uma só porta (a *Jerusalém Celeste*, segundo o *Apocalipse de S. João*, deveria ter doze portas com os nomes das tribos de Israel e doze alicerces, com os nomes dos Apóstolos), cujo portal de entrada é defendido, a fonte, as várias personagens que a rodeiam (almas) parecem indicar que se trata deste tema. A ideia de que as almas dos justos, depois da Descida de Jesus ao Inferno, esperariam o Julgamento Final no Paraíso que, então, Jesus teria

[588] DELUMEAU, Jean, 1994- *Uma História do Paraíso. O Jardim das Delícias*, Lisboa, Terramar, p. 9-87, especialmente 33-50.

reaberto - mas onde já se encontravam Elias e Henoc -, é sugerida pela promessa ao *bom ladrão* (Lucas 23, 43: "*Verdadeiramente, digo-te: hoje estarás comigo no Paraíso*"). Esta ideia foi muito difundida pelas *Actas de Pilatos, parte II*, ou *Evangelho* (apócrifo) *de Nicodemos* ("(...) *Ia* [o Salvador], *pois, a caminho do paraíso tendo pela mão ao primeiro pai Adão*. [E ao chegar] *fez entrega dele, assim como dos demais justos, ao arcanjo Miguel. E quando entraram pela porta do paraíso ...*"[589]), assim como pelo *Evangelho* (apócrifo) *de S. Bartolomeu* ("(...) «*Qual é o sacrifício que se oferece hoje no paraíso?» Jesus respondeu: «As almas dos justos que saíram* [do corpo]*, vão entrar hoje no Éden* (...)"[590]). A influência dos Evangelhos Apócrifos foi enorme ao longo da Idade Média e ainda no século XVI (por exemplo, Santo Inácio de Loyola, nos seus *Exercícios Espirituais*, evidencia repetidamente a sua influência), e é também bem manifesta no teatro dos *Mistérios*, assim como na própria iconografia (temas como *Santa Ana e S. Joaquim à Porta Dourada*, a *Dormição da Virgem*, a *Assunção da Virgem* e a *Descida de Cristo ao Inferno*, por exemplo, derivam de textos dos evangelhos apócrifos). Muitas das histórias contidas nestes textos têm eco nos Padres da Igreja e receberam larga divulgação na *Legenda Aurea* de Voragine*,* por exemplo. Apesar da ideia do paraíso terrestre como lugar de espera pelo Juízo Final para os justos ter sido negada pelo papa em 1333 e 1332 - com grande escândalo público[591] - e recusada definitivamente pelo Concílio de Florença de 1439, o paraíso terrestre não deixou de ocupar um importante lugar na imaginação e na produção erudita dos séculos XVI e XVII[592]. Perguntamo-nos se, nesta figuração, a associação da Salvação e dos justos às Virtudes não terá sido inspirada por *morality plays* e lembramo-nos, em particular, de *The Castle of Perseverance* (c. 1400-25; manuscito V.a. 354. Folger Shakespeare Library, Washington D.C.[593]), no qual as Virtudes desempenham importante papel. Sabemos pelas *Constituições Sinodais* que deviam ser frequentes as representações teatrais que repetidamente se proíbem ou colocam sob o controle de bispos e arcebispos como se refere nas *Constituições* para Braga do arcebispo-Infante D. Henrique que determinam que "(...) *nem se façam nas ditas igrejas*

[589] OTERO, Aurelio de Santos, 2003 – *Los Evangelios Apócrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estúdios introductorios y comentários*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, p. 447.
[590] OTERO, 2003, ob. cit., p. 541.
[591] Filipe IV de França fez rejeitar esta negação do papa da ideia de um paraíso terrestre como lugar de espera pelo Juízo Final em 1333 num concílio reunido em Vincennes; cf. DELUMEAU, Jean, 1997- *Uma História do Paraíso. O Jardim das Delícias*, Lisboa, Terramar, p. 50.
[592] DELUMEAU, 1994, ob. cit.
[593] HAPPÉ, Peter (Ed., introdução e notas), 1989 - *Four Morality Plays*, Harmondsworth, Penguin Books, p. 75-210.

ou adros dellas jogos alguns: posto que seja em vigilia de santos ou dalguma festa: ***nem representações: ainda que sejam da paixam de nosso senhor jesu cristo ou da sua ressorreiçam ou naçença****: de dia nem de noyte sem nossa especial licença ou de nosso prouisor e vigairos* (...)"[594]. Haveria nos textos de suporte a estas *representações* em Portugal, a propósito *da paixam de nosso senhor jesu cristo ou da sua ressorreiçam* - que nos *mistérios* ingleses repetidamente se associa à Descida ao Inferno e à reabertura do Paraíso - associação deste às Virtudes?

Nestes murais de Bragança, ao centro da parede testeira figura-se a *Virgem do Manto*, uma *Mater Omnium*, acompanhada pela legenda "*mate*[r] [miseri]*cordie Miserere nobis*", um tema muito difundido pelas confrarias da iniciativa dos mendicantes, franciscanos e dominicanos[595]. Do lado do Evangelho, encontra-se uma representação do *Julgamento Final* enquadrada pelos quatro Evangelistas, *S. Lucas*, *S. João*, *S. Mateus* e *S. Marcos*, tudo, mais uma vez abundantemente acompanhado por legendas, sempre em filactérias.

Qual poderá ser o significado deste programa? No registo médio os *Apóstolos*, acompanhados por Profetas, são apresentados como alicerces da Igreja e da Salvação que se poderá obter pela intercessão e protecção da Virgem; após a morte, aqueles que se fortaleceram pelo exercício das Virtudes encontrar-se-ão no Paraíso Terrestre, onde esperarão o Juízo Final, anunciado pelos Evangelistas, para poderem ser contados entre os justos e chegar ao Céu?

*

Por questões de consistência comparativa, apenas temos considerado as escolhas iconográficas relativas às paredes fundeiras das capelas-mor. Mas, em alguns casos, o que subsiste dos programas de pintura mural estende-se também pelas paredes laterais, não sendo sempre clara qual sua extensão original, como já anteriormente advertimos. Note-se que nas *Visitações* são muito raras as determinações de que se pintem estas paredes laterais e que, quando existem, não se especifica o que se haveria de pintar. Por isso, na maioria dos casos, supomos que essa pintura se terá devido a especial zelo dos encomendadores, a eles se devendo também a escolha do programa iconográfico.

Em alguns casos o programa da parede fundeira foi acompanhado por pintura de carácter decorativo nas paredes laterais o que serviria não só para ambientar as

[594] *Constituições do arcebispado de Braga do arcebispo-infante D. Henrique*, fol. 51.
[595] DELUMEAU, Jean, 1989- *Rassurer et Proteger. Le Sentiment de Sécurité dans l'Occident d'Autrefois*, Paris, Librairie Arthème Fayard, p. 274-275.

figurações na testeira mas também contribuía para enobrecer o espaço da capela-mor. Assim se fez na capela-mor de **Serzedelo** (final dos anos vinte/anos trinta de Quinhentos; aqui, os murais da testeira são acompanhados por composições de *grotescos/rinceaux* nas paredes laterais na zona imediatamente adjacente à testeira), na *capela-mor de* ***Folhadela*** *II* (c. 1529; fingindo-se um pano de armar encimado por barra de *rinceaux/grotescos*), ou na *capela-mor de* ***S. Mamede de Vila Verde*** *II* (imitando pano de armar; anos quarenta de Quinhentos).

Já na *capela-mor de* ***Vila Marim*** *II* (1549), programa amplamente comentado anteriormente no capítulo II, ao figurar-se na parede lateral do lado do Evangelho, personagem transportando galhetas, aludindo à realização do cerimonial da consagração eucarística, tornava-se permanente a referência ao momento central da Missa.

Em algumas capelas-mor, no entanto, optou-se por estender os programas figurativos de temática religiosa pelas paredes laterais.

Na capela-mor de **Santa Leocádia** (c. 1511-13) - e aqui conserva-se praticamente todo o programa original -, nas paredes laterais optou-se pela figuração da *Visitação* (no século XVI, esta festa era celebrada em Julho), *Anunciação da Natividade aos Pastores* (festa do Natal, 25 de Dezembro), *Circuncisão* (1 de Janeiro), *Apresentação do Menino Jesus no Templo* (2 de Fevereiro), *Martírio dos Inocentes* e *Fuga para o Egipto* (28 de Dezembro). Aqui se desenvolvia, portanto, um vasto programa de carácter narrativo relativo ao *Nascimento e Infância de Jesus*, sendo que todas as cenas por que se optou correspondiam a importantes momentos do calendário litúrgico, na sua maioria festas (só o Martírio dos Inocentes e a Fuga, que eram objecto de leituras alusivas no dia 28 de Dezembro, não correspondiam a um dia de festa). O programa de pintura mural nesta capela-mor estendia-se ainda ao tardoz do arco triunfal, aí se figurando dois brasões e extensa legenda identificando o abade encomendador.

Por vezes, criam-se, mesmo, programas nos quais o santo patrono serve de mote à realização de um conjunto de cenas de intenção narrativa a propósito dessa invocação que se estendem também pelas paredes laterais. Tal é o caso do amplo programa da encomenda de D. Diogo de Sousa para a *capela-mor de Bravães II* que já comentámos longamente no capítulo II; é também esse o caso do programa da capela-mor da igreja de **Nossa Senhora da Ribeira** (Quintanilha, Bragança; primeiro quartel do século XVI) que inclui várias cenas marianas.

Relativamente às pinturas murais da encomenda do arcebispo D. Diogo de Sousa para a capela-mor de Bravães (datas extremas: 1512-1532), será relevante relembrar alguns aspectos que já expusemos anteriormente[596]. Sendo o orago desta igreja S. Salvador, optou-se por criar um programa que coloca ao centro da parede fundeira, imagem alusiva, optando-se por figurar Cristo ressuscitado, sentado, entronizado, e coberto com manto que o cobre apenas parcialmente para que possa expôr as chagas da Paixão; esta representação aproxima-se das de Cristo Juiz, particularmente com as da pintura flamenga do século XV[597]; a mesma opção iconográfica havia sido feita, aliás, na figuração do *S. Salvador* em Tabuado. O *Salvador* é ladeado pelo *Lava-pés* e pela *Lamentação sobre Cristo Morto*, acompanhada, na parede lateral do lado da Epístola, por uma *Deposição no Túmulo*[598]. Todas as cenas figuradas no registo médio da parede fundeira da capela-mor eram acompanhadas por legendas. A legenda que acompanha o *Lava-pés* refere-se a dois passos do Evangelho de S. João citados na Missa de Quinta-feira Santa: "*Exémplum enim dedi vobis, ut, quemádmodum ego feci vobis, ita et vos faciátis.*" (João 13, 15; trad.: "Porque eu dei-vos o exemplo, para que, como eu vos fiz, assim façais vós também") e "*Mandátum novum do vobis: ut diligátis ínvicem, sicut diléxit vos, dicit Dóminus*" (João 13, 34; trad.: "Dou-vos um mandamento novo: que vos ameis uns aos outros como eu vos amei, diz o Senhor"). A legenda que acompanhava a *Lamentação* cita um passo do Ofício de Trevas do Sábado Santo: ("*O vos omnes qui transítis per viam, atténditte et vidéte, Si est dolor símilis sicut dolor meus. Atténdite, univérsi pópuli, et vidéte dolórem meum. Si est dolor símilis sicut dolor meus.*", Lam. 1, 12, trad.: "Ó vós que passais pelo caminho, olhai e vede: Se há dor semelhante à minha dor. Povos da terra, considerai e vede a minha dor. Se há dor semelhante à minha dor.")[599]. A legenda que acompanhava o *Salvador* (*Ego sum alpha* (et ?) (omega?) *et principium et finis*) cita Isaías (44, 6) e o Apocalipse (1, 8) e, sob esta figuração, ao

[596] Incorreremos em repetições, tendo em mente a comodidade do leitor.

[597] Exemplos: Jan van Eyck ou discípulos, *Julgamento Final*, The Metropolitan Museum, New York; Rogier Van der Weyden, *Políptico do Julgamento Final*, c. 1443-1450, Hôtel-Dieu, Beaune; Hans Memling, *Tríptico do Julgamento Final*, antes de 1472, Muzeum Narodowe, Gdansk; Petrus Christus, *Julgamento Final*, Gemäldegalerie, Berlim.

Na realidade não existe um tipo iconográfico específico do Salvador. O Salvador é Cristo. Nesta representação do Salvador fizeram-se opções diferentes das do anterior programa. Assim, no primeiro programa de pintura mural nesta capela-mor de Bravães (1501?), o Salvador aparece de pé, com túnica até aos pés e manto vermelhos, abençoando com a mão direita e segurando o orbe com a mão esquerda, na sequência da tradição das representações do *Cristo Mestre* e do *Bom Deus*.

[598] Como vimos, pelos anos trinta do século XX, o programa já não se conservava inteiramente. É bem provável que o programa se estendesse pela totalidade das paredes laterais.

[599] A citação desta primeira frase "*O vos omnes qui transítis per viam, atténditte et vidéte, Si est dolor símilis sicut dolor meus*" aparece pintada, também, no arco triunfal da igreja de Folhadela (Vila Real), por baixo da pintura do Calvário.

nível do rodapé, dois anjos seguravam cartela com as primeiras palavras dirigidas por Jesus ao conjunto dos discípulos após a Ressurreição: "*PAX VOBIS*" (João 20, 19).

Os passos da Paixão aqui figurados são cenas cuja rememoração dá lugar a cerimónias litúrgicas específicas e em dias sucessivos durante as celebrações da Páscoa, respectivamente na Quinta-feira Santa, Sábado Santo e Domingo de Páscoa, sendo este *triduum* pascal um dos períodos mais importantes do calendário litúrgico. Esta relação com esses momentos do ano litúrgico é ainda reforçada pela inclusão das legendas Por outro lado, a escolha da inclusão da cena do *Lava-pés*, só referida no Evangelho de João, associada às legendas já referidas, liga a mensagem ética central da religiosidade cristã, com todo o resto do programa que versa a questão do Salvador e da Salvação.

Às vezes, associam-se programas complexos a propósito do orago na parede fundeira com figurações de outros santos, como acontece na capela-mor da Capela de Santa Maria Madalena de **Santa Valha** (Valpaços, Chaves, 1555). Assim, na parede fundeira fizeram-se três figurações do orago - *Penitência de Santa Maria Madalena na gruta de Saint Beaume* (aqui meditando frente a um crucifixo), *Santa Maria Madalena com o vaso de perfume* e um *Êxtase* ou *Elevação de Santa Maria Madalena*, prolongando-se o programa pelas paredes laterais com a representação de dois outros santos que, segundo as indicações das legendas, são *S. Ciríaco* e *Santo Amaro*.

Frequentes são também os programas em que se figuram vários santos nas paredes laterais da capela-mor, certamente da devoção do encomendador, acompanhando o programa na parede testeira. Assim se fez em **Santo Isidoro de Canaveses** (*S. Miguel pesando as almas e derrotando o dragão* e *S. Tiago*, acompanhando, na parede fundeira, *Santo Isidoro* ladeado pela *Nossa Senhora com o Menino* e *Santa Catarina de Alexandria*; 1536) e em **Santa Maria de Corvite** (*S. Gonçalo de Amarante*, acompanhando, na testeira, *Santa Maria com o Menino coroada por anjos* ladeada por *S. Brás* e *Santo Antão*; anos quarenta de Quinhentos?).

Já nos murais da capela-mor da igreja de **Santa Eufémia de Duas Igrejas**[600] não sabemos se se figurou o orago ao centro da parede fundeira da capela-mor, uma vez que o retábulo-mor se encosta à parede na sua zona central. Nesta parede, do lado do Evangelho, subsiste parte da pintura do rebordo do sacrário, imitando motivos escultóricos de gosto classicista e com legenda no topo (apenas se pode ler o seu início:

[600] Esta igreja não é mencionada no *Censual* de D. Diogo de Sousa, razão pela qual não sabemos qual era o orago, de quem era o padroado e quem foram os seus abades. Estas pinturas não foram restauradas e encontram-se em mau estado, ainda com rebocos sobrepostos, tudo dificultando a sua análise e segura identificação dos temas.

"IHS") e, logo acima, figura-se o arcanjo da *Anunciação*, colocando-se a Virgem do lado da Epístola. Do lado da Epístola, em nível correspondente ao do sacrário figurou-se *Nossa Senhora do Leite* (?) *acompanhada por anjo músico* e encimada por escudete com o pelicano alimentando os filhos com o seu próprio sangue, símbolo cristológico e de ressonâncias eucarísticas[601]. Pelas paredes laterais desenvolve-se um programa pouco vulgar entre nós. No registo baixo figurou-se, provavelmente, um *Apostolado* (do qual subsistem *S. Simão*, *Santo André*, *S. Bartolomeu*, *S. Tiago* e *S. Matias*), *Santa Maria Madalena* e *Santa Luzia*. No registo alto conservam-se, do lado da Epístola, uma *Expulsão de Adão e Eva do Paraíso* e, do lado do Evangelho, uma *Natividade* que inclui a *Anunciação aos Pastores*, estabelecendo-se, assim, uma relação tipológica entre o Antigo e o Novo Testamento, entre Adão e o Pecado, por um lado, e Jesus e a Salvação, por outro, de acordo com S. Paulo numa passagem da sua *Primeira Carta aos Coríntios*: "(...) *Uma vez que a morte veio por um homem, também por um homem veio a ressurreição dos mortos; porque do mesmo modo que em Adão todos morreram, assim também em Cristo serão todos restituídos à vida* (...)"[602].

*

Na região em análise, poucos são os casos de absidíolos com pintura mural. No caso da igreja de **Santa Maria de Pombeiro**, no absidíolo do lado do Evangelho os murais, que já comentámos em capítulo anterior, são dedicados a *S. Brá*s. Haveria aqui relíquias de S. Brás? Ou tratou-se de escolha devocional? No absidíolo do lado do Evangelho, criou-se um programa dedicado a santos fundadores beneditinos do qual subsistem *S. Plácido* e *S. Mauro*, ambos discípulos de S. Bento. Este programa parece ter tido outro tipo de motivação, de carácter evocativo da história da ordem na qual se integrava este mosteiro e dos seus santos fundadores.

No absidíolo do lado do Evangelho da igreja do mosteiro beneditino de **Travanca** existiu pintura mural a propósito da *Virgem do Leite*.

*

Atentemos agora nos programas realizados no corpo das igrejas (arcos triunfais e paredes da nave). Nem sempre estes programas terão subsistido na sua inteireza. Frequentes vezes, o que se conserva é apenas o que se localizava atrás de retábulos de talha e não sabemos se os programas seriam mais extensos.

[601] Este motivo foi também emblema de D. João II. As características formais destas pinturas, no entanto, indicam obra muito poaterior a esse reinado.
[602] 1 Cor 15, 21-23.

Durante o século XVI, embora as *Constituições Sinodais* não refiram a obrigatoriedade da existência de imagens (de vulto ou pintadas) no corpo das igrejas, bispos e arcebispos, pessoalmente ou através de seus visitadores[603], estiveram atentos ao que se passava nas igrejas paroquiais, provendo não só *no espiritual* mas também *no temporal*. Neste aspecto, como já vimos, nas *Visitações* conhecidas para esta região e, sobretudo, para a primeira metade do século XVI, são frequentes as suas determinações responsabilizando os fregueses pela realização programas de pintura mural nos arcos triunfais, quer no seu topo, quer ambientando os *altares de fora*, quer ordenando a pintura dos próprios altares. Sistematicamente se manda que se figure uma *Crucifixão acompanhada por Nossa Senhora e S. João* no topo do arco triunfal, assim como a figuração de santos associada aos altares de fora, umas vezes especificando-se quais os santos a figurar mas, mais frequentemente, ou sugerindo um santo mas deixando aos fregueses a opção de escolherem outro em que tivessem maior devoção, ou não fazendo quaisquer sugestões e deixando essas escolhas inteiramente a cargo dos paroquianos. Nas *Visitações* conhecidas para a arquidiocese de Braga e para este período, nunca se ordena a realização de programas de pintura mural fora destas localizações na parede do arco triunfal, razão pela qual parece justificado pensar que, se podia haver alguma interferência dos visitadores em relação a programas executados no arco triunfal, o mesmo não se passaria no que dizia respeito a murais realizados nas paredes das naves.

Apresentaremos, agora, alguns casos deste tipo de obrigações estabelecido nas *Visitações*.

Assim, um dos capítulos da *visita* de 14 de Setembro de 1548 à igreja de Santa Eulália de Gontim constitui-se como bom exemplo deste tipo de responsabilidades que eram atribuídas aos paroquianos – neste caso determinando-se as imagens a pintar - e como se procederia para garantir financeiramente a sua execução:

"(...) *Mamdo aos* ***freigueses*** *que* ***mamde pimtar no arquo da tribuna a ymagem Crispto e Nossa Senhora e São Johão com de mais do arquo e no altar São Yohão digo São Sebastião*** *e asy mamde acabar a obra que começarão scilicet retelhem*

[603] Como já referimos no Capítulo III, as *Visitações* que conhecemos para esta época e relativamente à região Norte, são as do arcebispado de Braga e as da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 publicadas por DIAS, Pedro, 1979 – *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 – Aspectos Artísticos*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.

percimtem a ygreia de três em três cales sob penna de mil reaes pera as obras da see e ***mamdo ao comfirmado que os fara fimtar pera as obras da ygreia*** (...)"[604].

Na *visitação* do mesmo ano a S. Martinho de Armil, determina-se a recorrente pintura do *Calvário* no topo do arco triunfal, deixando, no entanto, ao cuidado dos paroquianos a escolha dos santos a pintar sobre os *altares de fora* mas decidindo-se o gosto da pintura dos próprios altares, *de bom romano*:

"(…) *Mamdo aos freigueses que cumprão as visitacoes passadas, scilicet, que* ***mamdem pimtar o arquo da tribuna com a ymagem de Crisptoo e Nossa Senhora e são Johão*** *e asy* ***os altares com suas ymagems quoaes eles quiserem ou tiuerem devacão*** ***com as ylhargasdos altares e o mais dos altares tudo de bom romano*** *e asy retelharão percimtarão o cabydo de tres em tres cales e asy porão hus lamcoes nos altares de fora e asy porão hua pia dagoa bemta o que cumprira ate a outra visitação sob penna de seiscemtos reaes por cada cousa* (...)"[605].

Em 1548, em Santa Maria de Silvares os visitadores determinam:

"(...) *Mamdo aos freigueses que* ***mamdem pimtar ho outão do altar em que soya destar Nossa Senhora, scilicet, pimtarão a ymagem de São Sebastiaom e asy renouaraom toda a mais pintura do arquo da tribuna*** *sob penna de bj c* [600] *reaes* (...)"[606].

No ano seguinte, os visitadores voltam, então, a sua atenção para a pintura do altar:

"(...) *Mando aos freigueses q retelhem e percintem a igreia a* ***façam ho altar de pedra e o pintem de Romano*** *sob pena de iii c sj* [401] *reaes ate a outra visitaçam* (...)"[607].

Se na *visita* a S. Martinho de Gondomar de 1548 se decidia:

"(...) *Mamdo aos fregueses que caem acolher e* ***renouem a pimtura do arquo poromde esta esfolado*** *e comprirão ate aoutra visytaçaom sob penna de trezentos reaes pera as obras da see* (...)"[608], na de 1571 determinava-se:

"(...) *Os fregueses cumprirão com ho* ***pintar do cruseiro sobre o outão da*** *tribu*[n]*a* ***com as jmagens de Nossa Senhora e São João*** ***e nos altares e fora pintarão as imagens em que tiuerem deuacão*** *e por não comprirem encorrerom em penna de*

[604] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 12 vº (sublinhados da nossa responsabilidade, assim como nas citações seguintes).
[605] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 20 vº.
[606] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 39.
[607] BTH, vol. XII, nº 1-4, 1949-50, pp. 111-112.
[608] ADB, Visitas e Devassas, Lº 434, fol. 5 vº.

quatrocentos reaes por quada cousa e com abrirem o almareo na parede junto ha pia do baptismo forrado de taboado com sua fechadura e chaue pera nelle porem os santos oleos e encorrerom em penna de cem reaes cumprirom atee Natal sob as ditas pennas (...)"[609].

Também na *Visitação* de 1571 de S. Bento de Pedraído se decidia a pintura de S. Sebastião sobre um dos altares e a de Santo António no outro, embora neste caso se permitisse que se decidissem por outro santo:

"(...) *Os fregueses cumprirão com* ***borrarem as pinturas que estão no altar de fora da parte esquerda e pintarão onde ellas estão a imagem de São Sebastião e com borrarem as que estão da parte direita e lhe pintarão a imagem de Santo Antonio ou outra em que tjuerem deuacão*** *e com taparem todo o adro de maneira que não entre o guado nelle e comporem a cansella no adro della e por não comprirem encorrerom em pena de cem reaes quada cousa atee o natal sob a dita pena* (...)"[610].

Na *visita* de S. Mamede de Aldão de 1567 decide-se a costumeira pintura do Calvário e, dois anos depois, as dos altares de fora, explicitando-se quais os temas a pintar:

"*Vysytação de são momede daldão do año 1567*": "(...) *que se* ***pymte ho cruzeiro da ymajem de nosso senhor*** *(...)"*[611].

"titolo da visitação de são momede daldão, de 1569 anos (...) ***pintarão duas imaijes no altar de fora hua de nosa senhora e outra de samto amtonio*** (...)"[612].

Deixando agora a evidência documental, consideremos a pintura mural remanescente.

De facto, toda a pintura de altares que conhecemos corresponde ao gosto determinado pelos visitadores *de bom romano*. Por vezes, são visíveis, fragmentos de pintura anterior sob estes rebocos com pintura *de bom romano* mas nunca esses fragmentos nos permitem uma boa avaliação do arranjo geral das pinturas de altares anteriores aos anos vinte de Quinhentos. Assim, a pintura conhecida em altares tem carácter dominantemente decorativo, usando-se ramagens ou motivos de grotesco[613].

Como vimos, nos capítulos de *visita* conhecidos do século XVI para esta região,

[609] ADB, Visitas e Devassas, Lº435, fol. 9vº.
[610] ADB, Visitas e Devassas, Lº 435, fol. 27 vº.
[611] BTH, vol. XIII, 1951, p. 157 e p. 165
[612] BTH, vol. XIII, 1951, p.173.
[613] Também em capelas-mor se pintaram os altares-mor, por vezes aí se figurando brasões. Em Nossa Senhora de Guadalupe (Mouçós, Vila Real) figurou-se o brasão do abade D. Pedro de Castro. Também em Folhadela, se vê ainda a coroa de louros que deveria enquadrar brasão.

sistematicamente os visitadores determinam que haja figuração da *Crucifixão acompanhada por Nossa Senhora e S. João* no topo do arco triunfal. De facto, subsistem alguns destes *Calvários* (deve ter existido em **S. Tiago de Adeganha**, primeiro quartel do século XVI; deve ter existido em **S. Pedro de Varais**, primeiras décadas de Quinhentos; existe em **Santa Maria de Corvite**, anos quarenta de Quinhentos; deve ter havido um em **S. Tomé de Abambres**, 1584; subsiste em **S. João de Gatão** e em **S. Tiago de Folhadela**, talvez já do século XVII). Note-se que muitos arcos triunfais foram alteados e reformulados em épocas posteriores ao século XVI, o que terá causado a destruição total ou parcial das pinturas existentes nesta localização, o que é muito nítido, por exemplo, em S. Tiago de Adeganha e em Santa Leocádia de Montenegro. Em alguns destes locais, trataram-se outros temas da *Paixão* no arco triunfal como acontece em S. Pedro de Varais (*Lamentação sobre Cristo Morto*; c. 1500-1530?) e em Adeganha (*Longinos e Stephaton*, c. 1500-c. 1520?). É também provável que a *Lamentação sobre Cristo Morto* da matriz de **Monção**, realizada sobre o altar, pudesse ter acompanhado um *Calvário* no topo do arco triunfal que já não existe, uma vez que este foi refeito.

Como vimos nos capítulos de *visita* responsabilizando os fregueses pela execução de programas de pintura mural, os visitadores determinam que se figurem santos sobre os altares de fora, frequentemente deixando a sua escolha aos paroquianos, embora, às vezes, determinem quais deviam ser esses santos. Não encontrámos determinações relativas à realização de pinturas no restante do *corpo* das igrejas, o que nos permite supor que as pinturas existentes, por exemplo, nas paredes laterais das naves se deverão, na sua maioria, à iniciativa dos paroquianos, correspondendo às suas necessidades devocionais (e note-se que os *S. Cristóvão*, por exemplo, têm sempre esta localização). Convém no entanto chamar a atenção para o facto de alguns destes programas nas paredes laterais poderem ser da iniciativa de particulares ou da de clérigos de missa ao serviço das igrejas paroquiais quando o abade aí não fazia residência. Como já tivemos ocasião de propor, parece-nos que poderá ser esse o caso de um dos programas nas paredes laterais e no arco triunfal na igreja de S. Tiago de Adeganha, no qual se figuram clérigos tonsurados como orantes[614]. Assim, poderá concluir-se que, à excepção do *Calvário* no topo do arco triunfal, as escolhas

[614] BESSA, Paula, 2006 b -*Pintura Mural na Igreja de Santiago de Adeganha*, "Actas do 2º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação, Porto, Outubro de 2005", Porto, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, vol. II, p. 441-460.

iconográficas no restante das paredes do corpo das igrejas paroquiais largamente se deixavam a cargo dos paroquianos.

Assim, analisando as pinturas que acompanham os altares laterais, encontramos sobretudo figurações de santos, embora também ocorram nesta localização outros temas como a *Anunciação* (**S. Nicolau de Canaveses**, c. 1501; **Cimo de Vila Castanheira** (c. 1520-30), **S. Salvador de Arnoso**, anos trinta de Quinhentos?; **Monção**, segundo quartel de Quinhentos?), a *Natividade* (**Santo André de Telões**), a *Adoração dos Magos* (**Chaviães**, primeiras décadas de Quinhentos; **Ceivães**, segundo quartel de Quinhentos?), o *Varão das Dores* (**Santa Eulália de Rio Covo**, primeiras décadas de Quinhentos), a *Lamentação sobre Cristo Morto* (**Monção**, segundo quartel de Quinhentos?), o *Pentecostes* (**S. Salvador de Arnoso**, anos trinta de Quinhentos?), *Descida de Cristo ao Limbo* (**Azinhoso**[615] e **Palaçoulo**[616]) e do *Julgamento Final* (**Cimo de Vila Castanheira**, primeiro quartel de Quinhentos?).

Nas paredes laterais das naves são também os programas dedicados a santos os que são mais vulgares, embora nessas paredes laterais da nave possa haver apenas pintura de carácter decorativo (*nave de **S. Mamede de Vila Verde** I*, c. 1507-1525; *nave de **Bravães** I*, 1501?).

No entanto, ainda que raramente, aqui ocorrem temas ou mesmo ciclos narrativos a propósito da *Infância* ou da *Paixão de Cristo*, assim como, raramente, a *Missa de S. Gregório* (**Santa Leocádia de Montenegro**) ou temas de carácter escatológico como o *Julgamento Final* (**Malhadas**, **Duas Igrejas**) ou a *Morte* (**S. Bartolomeu de Teixeira**).

Ora, como já referimos, os temas da *Infância* ou da *Paixão de Cristo* que encontramos tanto nas capelas-mor como no corpo das igrejas paroquiais correspondem precisamente aos dois principais ciclos do calendário litúrgico.

A celebração da Páscoa está documentada desde o século II, preparando-se a vigília pascal com um jejum; desde o fim desse século, celebrava-se a *cinquentena* pascal (Pentecostes). Já no século III, a pregação de Orígenes em Jerusalém (240) evidencia um tempo de 40 dias de preparação para a Páscoa. No século IV desenvolve-

[615] Esta pintura que não está presentemente visível por se encontrar atrás de retábulo foi estudada e publicada por ROSAS, Lúcia Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI*, "Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal", Porto, p. 34.

[616] As pinturas desta igreja foram destruídas mas, com base em fotografias antigas, foram estudadas por AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 538-540.

se a liturgia do *triduum* pascal (de 5ª Feira Santa a Domingo de Páscoa), assim como a cinquentena pascal passa a ser festejada como festa da efusão do Espírito Santo[617]. A partir do século IV, e nos séculos seguintes, significações baptismais marcarão o desenvolvimento da Quaresma e a Vigília Pascal. A partir do fim do século IV, a festa da Páscoa vai passando de celebração do mistério a celebração do detalhe dos acontecimentos vividos por Jesus.

Em 336 celebrava-se em Roma a festa da Natividade, festa cuja celebração, provavelmente, era já anterior à paz da Igreja. No séc. IV, no Egipto celebrava-se a 6 de Janeiro a festa do Baptismo de Cristo. No decurso do século IV, a liturgia romana festejava a 25 de Dezembro a Natividade e a 6 de Janeiro a Adoração dos Magos e a Revelação do Senhor aos pagãos e, secundariamente, o Baptismo de Cristo. A liturgia romana do Natal é fortemente marcada pelo dogma das duas naturezas de Cristo mas, a partir do século XIII, as formas de piedade dos fiéis vão sendo progressivamente marcadas pela devoção de S. Francisco de Assis ao Menino Jesus no Presépio, o que foi dando ao Natal uma importância comparável à da Páscoa[618].

Assim, como diz Jean-Yves Lacoste,

"*La fête de Pâques, d'une part, et celles du Noël et de l'Épiphanie, d'autre part, ont été depuis l'Antiquité chrétienne les deux pôles du déroulement de l'année liturgique; des temps de préparation et de prolongement se deroulaient autour de ses pôles, et l'on connaissait indépendamment de ces deux cycles un temps ordinaire de l'année, au cours duquel chaque dimanche était fêté pour lui-même et au long duquel les Saintes Écritures étaient lues dans la liturgie de manière continue ou semi-continue.*"[619]

A liturgia ocidental inclui um elemento escatológico que marcou fortemente o tempo do Advento, entendido, primeiro como o do fim do ano, segundo a perspectiva patrística das duas vindas de Cristo, a primeira em humildade e a segunda em Glória, que enquadram o tempo da Igreja. Segundo a liturgia romana, o ano começava no Natal, e, mais recentemente, no Advento.

Interessa-nos, portanto conhecer quais as mais importantes festas do calendário litúrgico na região em estudo, principalmente durante a primeira metade do século XVI, a época em que mais se recorreu à pintura mural. A título de exemplo, vejamos, então,

[617] LACOSTE, Jean-Yves, 1998 – *Dictionnaire Critique de Théologie*, Presses Universitaires de France, p. 52-54.
[618] Ibidem.
[619] Ibidem.

quais as festas *de guarda* ou *de jejum e guarda* segundo as *Constituições* de D. Diogo de Sousa, quer para o Porto[620], quer para Braga[621]. Para além de se jejuar na Quaresma, *quatro temporas do anno* e Ladainhas (dois dias sem carne e jejum ao terceiro, que era a véspera de Ascensão) e de se guardarem todos os domingos do ano, incluindo a Páscoa, Pentecostes, Trindade, Quinta-Feira de *Lava pees*, Sexta-feira Santa, Ascensão e Quarta-feira de Cinzas:

Mês	Festas	Porto (1497)[622]	Braga (1506)[623]
Janeiro	Circuncisão	Guardar e não jejuar	Guardar e não jejuar
	Festa dos Reis	Guardar e não jejuar	« « « «
	sam viçente	Guardar e jejuar	-
	Comuerssam de sam paulo	Guardar e não jejuar	-
Fevereiro	*Purificação de Nossa Senhora* [ou Apresentação de Jesus no Templo ou Nossa Senhora das Candeias]	Jejuar e guardar	Jejuar e guardar
	sam mathias apostolo	-	Guardar e jejuar
	a cadeira de sam pedro	Guardar e não jejuar	-
Março	*annunciaçã de nossa senhora*	Jejuar e guardar	Jejuar e guardar
	sam martinho de dume, arcebispo que foi de Braga	-	*guardar em braaga e nom jeiuuar*
Abril	*sam fructuoso arcebispo que foy de braga celebrasse a xxvj deste mês de abril*	-	*guardar em braaga e nam jejuuar*

[620] *Constituiçõees qve fez ho senhor dom Diogo de Sousa b[is]po do Porto*, Porto, oficina de Rodrigo Álvares, 1497, fols. 24 e 24 vº.
[621] *Constituyçoões feytas por mandado do Reverendissimo senhor dom Diogo de Sousa Arçebispo e Senhor de Braaga Primas das Espanhas*, s. d. (data provável: 1506), fols.16-17.
[622] *Constituiçõees qve fez ho senhor dom Diogo de Sousa b*[is]*po do Porto,* Porto, oficina de Rodrigo Álvares, 1497, fols. 24 e 24 vº.
[623] *Constituyçoões feytas por mandado do Reverendissimo senhor dom Diogo de Sousa Arçebispo e Senhor de Braaga Primas das Espanhas*, s. d. (data provável: 1506), fols.16-17.

	sam Pedro martyr arcebispo que foy de braga çelebrase a xxvj deste mes dabril	-	*guardar em braaga e nam jejuuar*
	Sam marco avamgelista	Guardar e não jejuar	-
Maio	*apostollos philipo e jacobo*	Guardar e não jejuar	Guardar e não jejuar
	sancta cruz	Guardar e não jejuar	Guardar e não jejuar
	Sam miguel	Guardar e não jejuar	-
	Sam joham ante portam latinam	Guardar e não jejuar	-
Junho	Corpo de Deus	Guardar e não jejuar	Guardar e não jejuar
	Sam barnabas	Guardar e não jejuar	-
	S. João Baptista	Guardar e jejuar	Guardar e jejuar
	Apóstolos S. Pedro e S. Paulo	Jejuar e guardar	Jejuar e guardar
Julho	*Santa maria magdalena*	Guardar e não jejuar	-
	visitaçam de sancta maria	Guardar e jejuar	Guardar
	Santiago apostolo	Guardar e jejuar	Guardar e jejuar
Agosto	Santa Maria das Neves	Jejuar e guardar	Guardar
	S. Lourenço	Jejuar e guardar	Jejuar e guardar
	Assunção de Nossa Senhora	Jejuar e guardar	Jejuar e guardar
	sam bertolameu	Jejuar e guardar	Jejuar e guardar
Setembro	*naçença de nossa senhora*	Jejuar e guardar	Jejuar e guardar
	S. Mateus apostolo	Jejuar e guardar	Jejuar e guardar
	exaltamento da cruz	Guardar e não jejuar	
	S. Miguel	Guardar e não jejuar	Guardar e não jejuar
Outubro	S. Simão e Judas apóstolos	Jejuar e guardar	Jejuar e guardar
	Sam lucas	Guardar e não jejuar	-
Novembro	*todollos sanctos*	Jejuar e guardar	Jejuar e guardar

	sam martinho	Guardar e não jejuar	Guardar e não jejuar
	Santo André apóstolo	Jejuar e guardar	Jejuar e guardar
Dezembro	*sam giraldo*	-	Guardar
	a conçeiçam de nossa senhora	Jejuar e guardar	Guardar
	a comemoraçam de nossa senhora ante de natal	Jejuar e guardar	Guardar
	S. Tomé apóstolo	Jejuar e guardar	Jejuar e guardar
	dia de natal	Jejuar e guardar	Jejuar e guardar
	tres dias de oytauas	Guardar e não jejuar	Guardar
Vários	*os oragos das ygrejas*	*cada huum abade em sua ygreja os faça jejunar e guardar*	*cada huum abbade em sua ygreja os faça guardar*

Nas *Constituições* para o Porto de D. Frei Baltasar Limpo (1541)[624] fazem-se algumas alterações em relação ao que havia sido estipulado por D. Diogo de Sousa para o Porto. Assim, as festas dos oragos deixam de ser *de jejum*. Deixam de ser festas *de guarda* a Conversão de S. Paulo, a Cadeira de S. Pedro, S. Marcos, S. Miguel, S. João *ante portam latinam*, Corpo de Deus e S. Barnabé, Santa Maria Madalena, Exaltamento da Cruz, S. Lucas e S. Martinho. Passa a ser festa *de guarda* na cidade do Porto a festa de S. Pantaleão (em Julho)[625].

Também nas *Constituições* para Braga do arcebispo-Infante D. Henrique[626] se observam algumas alterações em relação ao anteriormente previsto. No quadro que apresentamos de seguida, para além do estipulado nas *Constituições*, condensamos também as notas de Diogo Fonseca, possuidor do exemplar que consultámos[627]. As notas que este clérigo acrescentou ao calendário publicado nestas *Constituições* são relevantes na medida em que revelam outras festas do calendário litúrgico que este clérigo considerava importantes:

[624] Constituições Sinodais do Porto de D. Fr. Baltasar Limpo, 1541.
[625] Sobre este assunto veja-se, por exemplo, MENDES, Nuno Resende, 2003 – *Corpo em Estilhaços. O Culto Patronal a São Pantaleão "do Porto"*, *Esta é a Cabeça de S. Pantaleão*, Porto, p. 124-182.
[626] *Constituições do arcebispado de Braga do arcebispo-infante D. Henrique*, 1538, fol. 23-24vº.
[627] O exemplar que usámos é o que se encontra na BPMP. A nota de posse refere-se a Diogo Fonseca. Nas notas de posse deste exemplar existente na BPMP, Diogo Fonseca lista as confrarias *de q*[ue] *som* Confrade, documentando assim a existência de várias confrarias em Braga*: "a Companhia da sma trindade, Nossa Sora a Branca, São Sebastião extramuros, Sancta Anna, Sancto Amaro, Nossa Sora dapresentação em São João do Souto, confra das almas no Populo de São Nicolao, confraria antiga de Sancta cruz, confraria de São João do Souto, Confraria de Sta Apolónia no Populo*" (notas manuscritas no fol. 84 vº).

Mês	Festas	1538	Notas do abade Diogo Fonseca
Janeiro	Circuncisão	Guardar	
	Reis	Guardar	
			S. Gonçalo
			Santo Amaro
			S. Sebastião
			S. Vicente
			Conversão de S. Paulo
Fevereiro	Purificação de Nossa Senhora	Guardar e jejuar	
	S. Matias apóstolo	Guardar e jejuar	
Março	Anunciação	Guardar e jejuar	
	S. Martinho de Dume	*Se gardara em Braga e nam iejuaraa*	
			São Gregorio PP. Em i2. Guardasse dedicaação
Abril	S. Frutuoso, arcebispo de Braga	Guardar em Braga e não jejuar	*em i6*
	S. Pedro Mártir, arcebispo de Braga (ª xxvj)	Guardar em Braga e não jejuar	
			São Marcos a 25.
Maio	Apóstolos S. Filipe e S. Tiago	Guardar e não jejuar	
	Santa Cruz	«	
Junho	S. João Baptista	Guardar e jejuar	
	S. Pedro e S. Paulo	«	
Julho	Visitação	Guardar	
	S. Tiago Apóstolo	Guardar e jejuar	
			Sancta An[n]a se guardara
			Sancta Mª Madanella de deuassão se guarda nesta ci[da]*de.*

Agosto	Santa Maria das Neves	Guardar	
	S. Lourenço	Guardar e jejuar	
	Assunção de Nossa Senhora	Guardar e jejuar	
	S. Bartolomeu apóstolo	Guardar e jejuar	
			Sancto Agost[inh]*o. Guardasse he a 28 dias dagosto.*
Setembro	Nascimento de Nossa Senhora	Guardar e jejuar	
	S. Mateus apóstolo	Guardar e jejuar	
	S. Miguel	Guardar e jejuar	
Outubro	S. Simão e Judas apóstolos	Guardar e jejuar	*aos 27*
			S. Lucas. a i8.
			As Onze mil Virges a 21.
Novembro	Todos os Santos	Guardar e jejuar	
	S. Martinho	Guardar	
	Santo André apóstolo	Guardar e jejuar	
			Nossa S[enh]*ora dapresentação, se guarda a 21 de Jro* [sic]
Dezmbro	S. Geraldo	Guardar em Braga	
	Conceição de Nossa Senhora	Guardar	
	Comemoração de Nossa Senhora antes do Natal	Guardar	
	S. Tomé apóstolo	Guardar e jejuar	
	Natal	Guardar e Jejuar	
	Três dias de oitavas	Guardar	
Vários	Oragos das igrejas	"(...)*cada hum abade em sua igreja os faça gardar. Porem per necessidade podem cozer fornos: e moer atafonas e moinhos em todos os dias: tirando domingos e festas de*	

		nosso S[e]*n*[h]*or Jesu ch*[ris]*to e de nossa Sen*[h]*ora*."	

Destes calendários se pode concluir que, de facto, muitos dos temas narrativos tratados nas pinturas murais correspondiam às mais importantes festas destes calendários litúrgicos: Concepção de Nossa Senhora (ou Nossa Senhora da Conceição, 8 de Dezembro), Anunciação (25 de Março), Visitação (2 de Julho), Natividade (25 de Dezembro), Circuncisão (1 de Janeiro), Adoração dos Reis Magos (6 de Janeiro), Purificação de Nossa Senhora (ou Apresentação do Menino Jesus no Templo ou Nossa Senhora das Candeias, 2 de Fevereiro), Assunção de Nossa Senhora (15 de Agosto), *triduum* pascal, Ascensão (40 dias depois da Páscoa), Pentecostes (50 dias depois da Páscoa), Santíssima Trindade (primeiro Domingo depois de Pentecostes). É de notar também que as festas da Imaculada Concepção de Maria e da sua Assunção se celebravam muito antes de se terem constituído como dogmas. O *Corpo de Cristo* (Quinta-feira depois do Domingo de Santíssima Trindade) foi festa *de guarda e jejum* até 1538 na arquidiocese de Braga e até 1541 na diocese do Porto, o que coincide com a cronologia das pinturas murais conhecidas nesta região a propósito da *Missa de S. Gregório*, todas anteriores a essas datas (capela-mor de S. Martinho do Peso, nave de Santa Leocádia de Montenegro; talvez exista pintura deste tema – ou de outro tema eucarístico - na capela-mor da igreja do convento de S. Francisco de Guimarães).

Embora à maioria dos santos figurados em pinturas murais correspondessem festas litúrgicas, só algumas dessas festas eram *de guarda* ou *de jejum e guarda* nesta região: S. João Baptista (Natividade de S. João Baptista: 24 de Junho), S. Pedro e S. Paulo (29 de Junho), S. Tiago (25 de Julho), S. Bartolomeu (24 de Agosto). S. Martinho (11 de Novembro). Até 1541, na diocese do Porto, era festa *de guarda* a de Santa Maria Madalena (22 de Julho) e a de S. Martinho (11 de Novembro). Até 1538 na arquidiocese de Braga e até 1541 na diocese do Porto era festa *de guarda* a de S. Miguel (29 de Setembro). Por outro lado, muitos dos santos aos quais correspondiam festas *de guarda* ou *de jejum e guarda*, por exemplo, a maioria dos apóstolos, não são quase nunca, à excepção do possível *Apostolado*[628] na capela-mor de **Santa Eufémia de Duas Igrejas**, tema de murais nesta região; na verdade, só aparecem representados *de per se* em

[628] Dizemos possível uma vez que este programa não se conserva inteiramente e os vários Apóstolos que subsistem (S. Simão, Santo André, S. Bartolomeu, S. Tiago, S. Matias) estão associados a Santa Maria Madalena e Santa Luzia.

pinturas murais S. Pedro, S. Paulo, S. Tiago (só em capelas-mor), Santo André e S. Bartolomeu (só em naves). Na arquidiocese de Braga, festas *de guarda* ou *de jejum e guarda* eram dedicadas a santos bispos bracarenses (S. Martinho de Dume, S. Frutuoso, S. Pedro de Rates), assim como a S. Vicente e S. Lourenço; não conhecemos, no entanto, nenhuma pintura mural que claramente os identifique, o que poderá indicar que estes santos não inspiraram grande devoção popular nesta região nos séculos XV e XVI[629].

Vejamos, então, exemplos de programas realizados no *corpo* das igrejas paroquiais dedicados a temas a propósito da Paixão de e da Infância de Cristo.

Em **Adeganha**, o primeiro programa da nave (século XV?) é provavelmente dedicado à *Paixão*, aí se figurando uma *Última Ceia*, um *Cristo perante Pilatos*, a *Flagelação*, o *Descimento da Cruz* e a *Ressurreição*; trata-se de pinturas com carácter acentuadamente gótico e nas quais houve grande perda cromática, o que dificulta a identificação dos temas e a atribuição cronológica. Desenvolvidíssimo é o programa dedicado a esta temática que se encontra nos topos das paredes da nave da igreja de **Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco** (c. 1511-13?): *Última Ceia*, *Crucifixão*, *Lamentação de Cristo Morto*, *Deposição no Túmulo*, *Ressurreição*.

Alguns temas da *Paixão* ocorrem nas paredes laterais das naves de outras igrejas. A *Oração de Cristo no Horto* e a *Prisão de Jesus* conservam-se no topo da parede lateral do lado do Evangelho da igreja de **Vila Marim** (c. 1529), não se sabendo qual a original extensão deste programa. Estes murais foram realizados pela mesma oficina que executou as cenas da *Paixão* de Outeiro Seco, seguindo-se na *Prisão* gravura de Michael Wolgemut[630]. Esta oficina realizou também a *Lamentação sobre Cristo Morto* na nave de **Santa Leocádia de Montenegro** (c. 1511-13). Na parede lateral da nave de **Malhadas** e na de **S. Bartolomeu de Teixeira** (Mogadouro) figurou-se um *Calvário*. Devendo ser pagos pelos paroquianos, que motivações terão inspirado estes murais? Tornavam-se necessários como ilustração das referências que eram feitas a estes episódios nas liturgias da *Semana Santa*? Serviriam de suporte visual a formas de devoção interiorizadora da *Paixão*, na sequência de formas de espiritualidade da *Devotio Moderna*? Haveria formas de devoção focalizadas nestes episódios,

[629] Aparecem muitas figurações de *Santos Bispos* que, por falta de atributos, não podemos identificar com precisão. Poderão, pelo menos algumas delas, referir-se a *Santos Bispos bracarenses*?
[630] CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*, "Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação", Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN, Porto, p. 230.

antecessoras da *Via Crucis*[631]?

Também os temas da *Infância de Jesus* se encontram, por vezes, figurados nas paredes das naves. Assim, na igreja de **S. Tiago de Adeganha** figurou-se um programa que inclui a *Anunciação*, a *Natividade*, a *Epifania* e a *Apresentação no Templo* (anos trinta ou quarenta de Quinhentos). A *Anunciação* ocorre também na nave de **Covas do Barroso** (último quartel do século XV), na de **Folhadela** (inícios do século XVI), na de **S. Nicolau de Canaveses** (c. 1501-1530). A *Epifania* está ainda presente na igreja de **Chaviães** (primeiras décadas do século XVI), desenvolvendo-se na parede do lado do Evangelho e prolongando-se esta representação na parede do arco triunfal, e na de **Ceivães** (segundo quartel de Quinhentos?). Uma *Epifania* está também presente na nave de **S. Salvador de Freixo de Baixo**. Existe uma *Fuga para o Egipto* na igreja de **Teixeira**. Se acrescentarmos a estes casos outras figurações de cenas da *Infância* (como a *Natividade* e a *Apresentação* de Adeganha) nas quais, de resto, Nossa Senhora desempenha proeminente papel, verifica-se que existe uma quantidade razoável de murais dedicados a estes temas nas naves. Como todos estes temas correspondiam a festas litúrgicas, é possível que a figuração destes temas associasse ao seu carácter narrativo o de evocação desses momentos do calendário.

Outros temas subsistem nas naves, ainda que os exemplos que sobreviveram e conhecemos sejam raros. Em **Outeiro Seco**, para além do programa dedicado à *Paixão* e que se desenvolve no topo das paredes da nave, subsistem ainda, noutro registo, a *Matança dos Inocentes*, a *Transfiguração*, o *Baptismo de Cristo*, *S. João Baptista indicando o Cordeiro de Deus a dois discípulos* e o *Pentecostes*. Os paroquianos de Outeiro Seco (nesta época, a igreja de S. Miguel era anexa de Nossa Senhora da Azinheira), assim como os romeiros que aqui acorriam, podiam dispor de um programa que ilustrava uma grande parte dos episódios centrais da narrativa cristã.

Na nave de **Malhadas** figurou-se um *Julgamento Final*, o que talvez também se tenha feito na nave da igreja de **Santa Eufémia de Duas Igrejas** (só subsiste um pequeno fragmento com um anjo levando uma alma, acompanhados por várias outras almas). É provável tenha existido um Julgamento Final no topo do arco triunfal da igreja de **S. João Baptista de Cimo de Vila Castanheira**, do qual subsistem as *Almas dos Justos* e do qual ainda havia um *Inferno* nos anos oitenta do século XX. Na igreja

[631] As origens da *Via Crucis* remontam aos meados do século XV mas esta forma de devoção só se estabeleceu na sua forma definitiva, em Espanha, já pelos inícios do século XVII. Cf. VILLER, M.; CAVALLERA, F.; GUIBERT, J.; e outros, 1953 – *Dictionnaire de Spiritualité*..., Paris, Beauchesne, Tomo II, p. 2590-2595.

de **S. Bartolomeu de Teixeira** subsiste uma figuração da *Morte* acompanhando um túmulo, a única no *corpus* de pintura mural conhecida no Norte, certamente chamando a tenção para a efemeridade da vida e para a necessidade de cada paroquiano se preparar para a Salvação. Todas as figurações de carácter escatológico (*Morte*, *Julgamento Final*, *Céu* – e *Paraíso terrestre* – e *Inferno*) que subsistiram e conhecemos nesta região se encontram em igrejas da raia transmontana, talvez porque nesta região as igrejas tenham sido menos sujeitas a transformações mais radicais ou a substituição por novos edifícios[632] do que nas províncias mais litorais ou do que as dos maiores centros urbanos, em que o crescimento demográfico talvez tornasse necessárias maiores ampliações, reformas e até a necessidade de construção de novos edifícios, criando também maior disponibilidade de meios por parte das comunidades paroquiais (porque havia mais paroquianos) que deviam pagar obras relativas ao *corpo* da igreja.

No entanto, como já dissemos, as figurações de santos são a opção mais vulgar quer ambientando os *altares de fora* de ambos os lados do arco triunfal, quer nas paredes das naves. Como já vimos, a maioria das pinturas murais realizadas em arcos triunfais e nas naves deveria ser paga pelo conjunto dos paroquianos, embora, haja exemplos, de murais em naves, que já referimos no capítulo II, de pinturas de encomenda particular[633].

Nas naves e arcos triunfais a devoção à Virgem está ricamente documentada, não só nas frequentes figurações já referidas da *Anunciação*, da *Natividade*, da *Epifania* e da *Purificação de Nossa Senhora*, mas também nas representações da *Nossa Senhora com o Menino* (**Bravães**[634], **Porto**, **Serzedelo**).

O que é mais vulgar é as figurações de santos terem carácter icónico, figurando-se o santo com seus atributos, embora, mais raramente, algumas das figurações tenham carácter narrativo. É esse o caso do *Martírio de S. Sebastião* (**Bravães**, **Corvite**, **S. Julião de Montenegro**), de *S. Roque no Bosque* (**Chaviães**) e de figurações como a do *Martírio de Santa Catarina de Alexandria* de **Algosinho** que, numa composição ao modo de retábulo, associa uma representação de carácter icónico a edículas dispostas

[632] Como documentámos já no Capítulo III.
[633] Caso de várias pinturas de várias campanhas diferentes na igreja de S. Nicolau (Marco de Canaveses) e do mural dedicado a *Santa Marta* na nave da igreja de Santa Leocádia de Montenegro, assim como de um conjunto de pinturas na nave de S. Tiago de Adeganha.
[634] No arco triunfal de Bravães, do lado da Epístola, numa primeira campanha, figurou-se uma *Nossa Senhora com o Menino* e, mais tarde, uma *Sagrada Família*.

verticalmente nas quais se narram aspectos do seu martírio[635].

Que santos e com que frequência aparecem figurados no *corpo* das igrejas[636] paroquiais? Seguidamente apresentamos quadro-resumo a este propósito:

Número de Ocorrências	Santos	Locais
14	S. Sebastião	Abambres, Adeganha, Bravães (2), Chaviães, Ceivães, Corvite, Folhadela, Gatão, Santa Leocádia de Montenegro, S. Julião de Montenegro, Serzedelo, Tresminas[637], Varais
7	Santa Catarina de Alexandria	Gatão, Adeganha, Teixeira, Cimo de Vila Castanheira, Algosinho, Corvite, Serzedelo
7	S. Bartolomeu	Adeganha, Algosinho, Chaviães, Folhadela, Santa Leocádia de Montenegro, Cércio, Veigas
6	Santo António	Adeganha, Chaviães, Outeiro Seco, Serzedelo, Varais (?), Vilar[638]
6	Santo Antão	S. Nicolau de Canaveses, Chaviães, Vila Marim, Folhadela, S. Julião de Montenegro, Veigas
5	S. Miguel Arcanjo	Santa Leocádia de Montenegro, Serzedelo, Cércio, Veigas, Santa Eulália de Rio Covo
3	S. Roque	Bravães, Chaviães, Vila Marim
	S. Cristóvão	Adeganha, Outeiro Seco, Santa Leocádia de Montenegro (e existiu um em Tabuado e outro em Gondar)
	S. Francisco	Adeganha, Serzedelo, Cércio
2	S. Brás	Vila Marim, Sanfins de Ferreira
	Santa Luzia	Gatão, Nossa Senhora do Monte de Duas Igrejas

[635] ROSAS, Lúcia Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI* in "Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal", Porto, p. 35.
[636] Excluímos desta listagem as pinturas realizadas fora das naves de igrejas, como, por exemplo as de capelas-mor, de capelas funerárias e as do eremitério «Os Santos» de Picote/Sendim.
[637] Não podemos ver esta pintura, referida por Joaquim Inácio Caetano, uma vez que se encontra oculta por retábulo.
[638] Cf. AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p.852-855.

	S. Gonçalo de Amarante	S. Julião de Montenegro (Geraz do Lima: arcossólio com que intenção? funerária?) (1 ou 2?)
	S. Mauro (ou Santo Amaro)	Outeiro Seco, (Geraz: arcossólio com que intenção? funerária?) (1 ou 2?)
1	Santa Bárbara	Corvite
	S. Leonardo	S. Julião de Montenegro
	S. Jorge	Santa Eulália de Rio Covo
	S. Pedro	Folhadela
	S. Gelásio	Veigas
	(S. Telmo)	(Geraz do Lima: arcossólio com que intenção? Funerária?)
	Santa Inês	Cércio
	S. Lázaro	Veigas
	Santo André	Veigas
	Santa Marta	Santa Leocádia de Montenegro

Importa notar que o leque de santos figurados em pintura mural é relativamente limitado, mesmo se considerados os *santos bispos* ou *santos abades* que não podemos identificar com mais precisão, dada a ausência de atributos.

Apresentamos de seguida um quadro resumindo os motivos porque estes santos eram mais frequentemente invocados (excluindo os padroados profissionais, uma vez que estas pinturas deveriam ser pagas por todos os paroquianos, não havendo nenhum caso em que se assinale encomenda de grupo profissional) e indicando as datas das celebrações das respectivas festas litúrgicas:

Santos	Dia da festa litúrgica	Motivos mais frequentes de invocação
S. Sebastião	20 de Janeiro	Como santo curador, invocado contra a peste
Santa Catarina de Alexandria	25 de Novembro (já não faz parte do calendário romano)	Protecção das jovens casadoiras, da amamentação

Santo António	13 de Junho	Invocado para o salvamento dos náufragos, para a libertação dos prisioneiros e para favorecer as viagens de barco
S. Bartolomeu Apóstolo	24 de Agosto	Como santo curador, invocado contra os espasmos, convulsões e doenças do sistema nervoso (aquisição da fala, gaguez, ...)
Santo Antão	17 de Janeiro	Como santo curador, invocado contra o fogo de Santo Antão (erisipela gangrenosa ou ergotismo), a peste, a lepra, a sífilis (mais tarde) e as doenças de pele
S. Roque	16 de Agosto (já não faz parte do calendário romano)	Como santo curador, invocado contra a peste
S. Cristovão	27 de Julho (já não faz parte do calendário romano)	Invocado contra a morte súbita; cria-se que ver a imagem de S. Cristóvão protegeria nesse dia da *má morte*. Por esse motivo era também considerado anti-pestífero.
S. Brás	3 de Fevereiro	Como santo curador, invocado contra as doenças de garganta
S. Miguel Arcanjo	29 de Setembro	–
Santa Luzia	13 de Dezembro	Como santa curadora, invocada contra as doenças dos olhos
S. Francisco de Assis	4 de Outubro	–
S. Gonçalo de Amarante	10 de Janeiro (já não faz parte do calendário romano)	Invocado para a protecção do casamento de mulheres maduras e da lavoura
S. Mauro (ou Santo Amaro)	15 de Janeiro (já não faz parte do calendário romano)	Como santo curador, invocado contra a gota e pelos coxos
Santa Bárbara	4 de Dezembro (já não faz parte do calendário romano)	Invocada para proteger da trovoada e contra a morte súbita
S. Leonardo	6 de Novembro (já não faz parte do calendário romano)	Patrono dos presos, dos loucos (que era costume encadear), das parturientes, invocado contra a obesidade (mal de S. Leonardo), contra o granizo e considerado protector do gado (especialmente dos cavalos)
S. Pedro Apóstolo	29 de Junho (S. Pedro e S. Paulo)	

S. Genésio	25 de Agosto (já não faz parte do calendário romano)	Patrono dos actores, mimos, trovadores, tocadores de instrumentos de corda e mestres de baile
Santa Inês de Roma	21 de Janeiro	Padroeira das virgens, das noivas e dos jardineiros
Santa Marta	29 de Julho	Padreira das donas de casa e das criadas, especialmente das cozinheiras
S. Lázaro	17 de Dezembro (já não faz parte do calendário romano)	Patrono dos leprosos e das gafarias, dos coveiros e dos mendigos
Santo André Apóstolo	30 de Novembro	Patrono dos pescadores (incluindo os pescadores de água doce), dos cordeeiros, das mulheres casadoiras em busca de marido; como santo curador, era invoacado contra a gota, caimbras, torcicolos, erisipela e desinteria.

Quando existem várias figurações de um mesmo tema, o que mais as distingue entre si são as opções formais, embora haja variações iconográficas que serão comentadas nas fichas analíticas relativas às diferentes pinturas no Anexo I desta dissertação.

No entanto, valerá a pena referir que, por exemplo, relativamente aos murais dedicados a *S. Sebastião*, tanto se opta por figurar o *Martírio de S. Sebastião* com os seus algozes, cujos rostos são frequentemente tratados de forma grotesca (**Bravães**, **Corvite**, **S. Julião de Montenegro**), como o santo aparece sagitado e só; em **Cete**, talvez se evoque imagem de vulto. *S. Francisco* é representado recebendo os estigmas (**Outeiro Seco**, **Serzedelo**) ou, simplesmente, expõe-os (**Adeganha**). *S. Roque*, mostrando os bubões da peste, aparece acompanhado pelo cão que todos os dias lhe levava o pão com que se alimentava (**Vila Marim**) e, noutras ocasiões, figura-se *S. Roque no bosque*, acompanhado quer pelo cão, quer pelo anjo que o tratava (**Chaviães**). *S. Cristóvão* por vezes aparece acompanhado pelo eremita (**Adeganha**, **Santa Leocádia de Montenegro**), outras vezes sem ele (**Outeiro Seco**).

*

Se as figurações nas capelas-mor das igrejas paroquiais (excluindo as do orago que haviam sido determinadas pelos arcebispos e bispos e que eram repetidamente exigidas pelos visitadores), evidenciam o gosto e manifestações de religiosidade dos abades e, mais raramente, dos padroeiros que as encomendaram, igualmente os murais no arco triunfal (excluindo o *Calvário*, sistematicamente ordenado pelos visitadores) e

nas naves deverão evidenciar as necessidades da vivência religiosa e as devoções dos paroquianos. Interessa-nos, portanto, proceder a uma análise comparativa dos temas figurados numa e noutra destas localizações, excluindo as figurações os oragos e o *Calvário* pelas razões já expostas.

Tendo sempre em mente que o que conhecemos e subsistiu tem apenas carácter residual, verifica-se que existem programas e temas narrativos relativos à *Infância* e à *Paixão de Cristo* quer em capelas-mor, quer no corpo das igrejas paroquiais.

Não são legítimas comparações entre os temas a propósito da *Paixão* nestas duas localizações porque o grande programa a propósito deste tema em capelas-mor, o da encomenda de D. Diogo de Sousa para **Bravães**, estava, já nos inícios do século XX, irremediavelmente incompleto. No entanto, relativamente aos temas da *Infância*, verifica-se que não existe um único mural dedicado à *Epifania* em capelas-mor, existindo vários em naves/arcos triunfais (**Adeganha**, **Chaviães**, **Ceivães**, **Freixo de Baixo**).

A que se deveria este interesse dos paroquianos pela figuração da *Epifania*? É sabido que os magos, que haviam, eles próprios, percorrido longa viagem para adorar o Menino, eram invocados para a protecção dos viajantes e, por extensão, na da viagem por excelência, a da morte, sendo invocados contra a *má morte*, ou seja, a morte súbita[639]. Todos os murais que conhecemos a propósito deste tema se localizam face aos portais laterais ou axial, o que sugere que esta localização foi escolhida para poderem ser facilmente vistos quando se entrava na igreja, o que talvez indique que a *Epifania* se poderia revestir de um carácter profilático, tal como as figurações de *S. Cristóvão* ou a da *Missa de S. Gregório* na nave da igreja de **Santa Leocádia de Montenegro**.

Relativamente às figurações de santos, as diferenças de opções entre as que se conservam nas capelas-mor e no corpo das igrejas são maiores, o que deverá ser sintoma de diferentes escolhas devocionais – e, consequentemente, iconográficas - por parte dos abades e padroeiros, por um lado, e dos paroquianos, por outro. Não existe um único mural dedicado a *S. Sebastião* em capelas-mor de igrejas paroquiais[640], embora existam treze nos *corpos* das igrejas. Quanto aos outros dois principais santos anti-pestíferos, *S. Roque* aparece mais representado nas naves, embora haja um na capela-

[639] RÉAU, Louis, 2000 – *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, Tomo 1, vol. 2, p. 251.
[640] Existem dois programas sucessivos dedicados a S. Sebastião na capela-mor de uma capela, a do Divino Salvador da Fraga, Castro Vicente.

mor de **Távora**[641], assim como *Santo Antão* (cinco figurações em naves e arcos tiunfais e duas em capelas-mor, em Corvite e Serzedelo). *S. Bartolomeu*, *de per se*, apenas aprece em murais nos corpos de igrejas (sete programas em naves[642]), assim como *S. Cristóvão* (subsistem três murais em naves e Vergílio Correia, em 1924, referia ainda um outro na nave de **S. Salvador de Tabuado**, entretanto desaparecido[643], assim como Armando de Mattos, em 1953, publicava o *S. Cristóvão* existente na empena da nave da igreja de **Gondar**[644]) e uma série de outros santos para os quais se conhece apenas um mural, sempre em naves (*S. Leonardo*, *Santa Marta*, *S. Jorge*, *S. Genésio*, *S. Lázaro* e *Santo André*).

Por outro lado, nas capelas-mor ocorrem santos que não se encontram nas naves. Por exemplo, a figuração em conjunto de *S. Pedro* e *S. Paulo* só se conhece em cabeceiras (**Santa Leocádia de Montenegro**, **Folhadela**, **Vila Verde**, **Negrelos**), tal como acontece com *S. Bento* e *S. Bernardo* (**Vila Marim**, **S. Mamede de Vila Verde**, **Fontarcada**). Também *S. Tiago* só aparece figurado em capelas-mor (**Tabuado**, **Ermelo**, **Santo Isidoro**). *S. Paulo*, *de per se*, só está presente em parede lateral da capela-mor de **Valadares**. O único *apostolado* conhecido tem esta localização (**Duas Igrejas**). Nesta região, *S. Martinho* (**Serzedelo**)[645], *Santa Margarida* (**Midões**)[646], *S. Jerónimo* (**Outeiro Seco**) ocorrem sempre em capelas-mor[647]. Há também temas que só conhecemos figurados nas capelas-mor como a *Expulsão do Paraíso* (**Santa Eufémia de Duas Igrejas**), a *Árvore de Jessé* (**Nossa Senhora de Guadalupe de Mouçós**), os *Esponsais da Virgem* (**Nossa Senhora da Ribeira de Quintanilha**) ou a *Assunção de Nossa Senhora* (**Santa Maria de Covas do Barroso**).

*

Poder-se-ia perguntar se aos diferentes temas, excluindo os oragos e o *Calvário* cuja localização era determinada pelas *Constituições* e pelos visitadores, corresponde uma parede específica. A consideração das existências, particularmente a dos temas

[641] Cf. AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 737-740.
[642] Exceptuando o incluído no possível Apostolado na capela-mor da igreja de Duas Igrejas.
[643]CORREIA, Vergílio, 1924 - *Monumentos e Esculturas (séculos III-XVI)*, Lisboa, Livraria Ferin, Editora, p. 114-115.
[644] MATTOS, Armando de, 1953 – *Pinturas Murais*, "Douro Litoral", Porto, Edição da Junta de Província, 5ª série, vols. V-VI, p. 25-32.
[645] S. Martinho está também presente na parede fundeira da capela funerária de Serzedelo II.
[646] Fora da região em análise existe uma Santa Margarida no arco triunfal de Sernancelhe.
[647] Na capela-mor da Capela de Santa Maria Madalena de Santa Valha existe programa dedicado a Santa Maria Madalena, assim como um S. Ciríaco que não ocorrem em nenhuma nave de igrejas paroquiais desta região.

mais frequentes, prova que raramente era esse o caso. Vejamos apenas alguns exemplos.

A *Anunciação* tanto ocorre na parede norte (**Adeganha**, **Nossa Senhora da Ribeira**) como na sul (**Covas do Barroso**), na leste (**Arnoso**, **Serzedelo**) e na oeste (fachada principal da sé de **Braga**). A *Epifania* está presente na parede norte (**Adeganha**), sul (**Freixo de Baixo**) leste (**Ceivães**) e norte e leste (**Chaviães**). Cenas da *Paixão* ocorrem nas paredes leste (**Bravães**), norte (**Adeganha**), sul (**Santa Leocádia**) e norte e sul (**Outeiro Seco**). O *Pentecostes* tanto está presente na parede leste (**Arnoso**) como na norte (**Outeiro Seco**). *O Julgamento Final* tanto ocorre na parede norte (**Bragança**, **Malhadas**, **Duas Igrejas**) como na leste (**Azinhoso**, **Cimo de Vila Castanheira**). *S. Bartolomeu* está presente em arcos triunfais (parede leste; **Santa Leocádia**, **Chaviães**, **Algosinho** e **Folhadela**) e na parede sul (**Adeganha**). *Santa Catarina* tanto está presente na parede leste (**Santo Isidoro** e **Adeganha**) como na norte (**Teixeira**). *Santo Antão* ocorre na parede leste (**Corvite**, **Chaviães**), assim como na norte (**Vila Marim**, **Folhadela**). *S. Roque* aparece na parede norte (**Bravães**, **Chaviães**, **Vila Marim**) e leste (**Távora**). *S. Tiago* tanto ocorre na parede leste (**Tabuado**) como na sul (**Santo Isidoro**). *S. Cristóvão* tanto aparece na parede norte (**Santa Leocádia**, **Outeiro Seco**) como na sul (**Adeganha**).

Vejamos este último caso. Subsistem três representações de *S. Cristóvão*, em **Adeganha**, **Outeiro Seco** e **Santa Leocádia de Montenegro**. Nestas três igrejas, os *S. Cristóvão* são sempre de grandes dimensões, pintados ou na parede norte ou na sul mas sempre em face a um dos portais laterais para poderem ser vistos mal se entrasse na igreja, o que está de acordo com a crença de que ver S. Cristóvão protegeria da *má morte* nesse dia, ou seja, protegeria da morte súbita que não permitiria os rituais da *boa morte*, com confissão e extrema-unção. Estas figurações adquirem portanto um carácter profilático[648]. Noutras paragens, por exemplo, em igrejas dos Pirinéus, são frequentes as pinturas murais de S. Cristóvão nas paredes exteriores das igrejas, pelas mesmas razões[649]. Não sabemos se a prática de figurar S. Cristóvão no exterior das igrejas se terá seguido também entre nós, uma vez que são pouquíssimos os casos de pintura conservada nessa localização e quase toda tem carácter residual. No caso da localização das pinturas murais relativas a S. Cristovão, o que parece ser determinante é que se faça

[648] ROSAS, Lúcia, 2007 – *A representação de S. Cristovão na pintura mural portuguesa dos finais da Idade Média. Crença e «magia»*, "Actas da 11ª Mesa-redonda da Primavera do Porto. Crenças, Religiões e Poderes. Dos Indivíduos às Sociabilidades" (no prelo).
[649] Cf., por exemplo, LEONI, Simona Boscani, 2005 – *Les Images Abîmés entre Iconoclasme, Pratiques Réligieuses et Rituels «Magiques»*, "Images Re-vues", nº2 (em http:/www.imagesre-vues.org), p. 9-10.

em frente de um portal lateral, para poder ser visível ao entrar na igreja. Como vimos, tal parece ser o motivo subjacente à escolha da localização das figurações da *Epifania* e da *Missa de S. Gregório* (parede lateral norte da nave de **Santa Leocádia de Montenegro**), provavelmente com intenção igualmente profilática.

No entanto, os *S. Pedro* e *S. Paulo* e os *S. Bento* e *S. Bernardo* apenas ocorrem nas paredes fundeiras das capelas-mor (leste). *S. Sebastião* está geralmente associado aos *altares de fora*, encostados ao arco triunfal (leste).

*

Assim, e concluindo, as escolhas da pintura mural figurativa de temática religiosa no *corpo* das igrejas paroquiais parecem ter sido dominadas por necessidades devocionais e pela de dispor de representações de temas ilustrativos da metanarrativa cristã. As escolhas de temas narrativos incidem especialmente em cenas da *Infância* e da *Paixão* mas ocorrem também temas baptismais e escatológicos que eram, de resto, ciclicamente tratados ao longo do ano litúrgico. Talvez os murais a propósito deste tipo de temas fossem motivados pela necessidade de um suporte visual acompanhando as leituras e as homilias dos serviços religiosos. É possível, no entanto, que a alguns destes temas narrativos e evocativos do calendário litúrgico correspondessem crenças e práticas devocionais, como suspeitamos que ocorresse relativamente a programas dedicados à *Paixão* e à *Epifania*.

Supomos que necessidades eminentemente devocionais tenham estado na origem da maioria dos programas relativos a santos. Mas, neste último aspecto, temos dúvidas em relação às motivações que terão estado na origem de algumas figurações, particularmente, de *Santos Bispos* e *Santos Abades* no *corpo* das igrejas, até porque raramente os conseguimos identificar com precisão.

*

A reflexão sobre as motivações – e funções – da pintura mural de temática religiosa nas igrejas a norte do Douro leva-nos a colocar vários problemas.

Na verdade, de que formas se revestiria a religiosidade dos paroquianos? Seremos sempre capazes de perscrutar as formas de devoção existentes no século XVI? Será que a devoção a cada um dos santos presentes em programas de pintura mural nas naves de igrejas paroquiais corresponde apenas ao que nos indicam as suas *histórias* tal como são tratadas em textos como a *Legenda Aurea* e os *Flos Sanctorum*? Seriam sempre invocados pelas razões que se expuseram no quadro que apresentámos? Vários indícios nos levam a crer que estas questões que aqui colocamos são pertinentes.

Vimos já em capítulo anterior que as *Constituições Sinodais*, especialmente as do fim do século XV e do século XVI, procuraram disciplinar o uso dos espaços das igrejas, o que implicava também disciplinar usos devocionais, particularmente no que dizia respeito a vigílias e a celebrações a elas associadas. Por outro lado, nas *Constituições* de D. Diogo de Sousa para o Porto (1496), "*seendo nos emformado da quanta inorancia ha acerqua de muitos abades e capellãaes deste nosso bispado*" e "*vista a corruçam da gente e como ao mal som mais inclinados que ao bem*"[650], o arcebispo inclui um pequeno catecismo no qual, ao longo dos vários *titollos*, se desenvolvem considerações sobre mandamentos, pecados, sacramentos, obras de misericórdia, artigos da fé, virtudes teologais e cardeais, cinco sentidos e se inclui ainda o *Pater noster* e *Ave Maria*[651]. Note-se que estas considerações reconhecem a distância entre a visão da religiosidade e da vida por parte do arcebispo - e de uma elite eclesiástica - e a de grande número de clérigos e de paroquianos deste bispado. Aliás, repare-se, também, que "*nos he dito como per as ditas rezões* [afeições, peitas] *nom querem* [clérigos] *avitar da igreja alguus escomungados per nossas cartas* (...) *e feiticeiros* (...)"[652]. Mais tarde, nas *Constituições* para o arcebispado de Braga de 1506, reafirma-se "*E aos abbades e capellãaes de quaes quer ygrejas mandamos q*[ue] *euite das ygrejas quaes quer barregueyros e barregueyras e feytiçeyros e benzedeyros e feytiçeyras e benzedeyras q*[ue] *forem notorios*"[653]. Se estes textos do fim do século XV e dos inícios do século XVI evidenciam a distância sentida entre cultura religiosa de elite e cultura *popular*, chamam-nos também a atenção para o facto de que, neste aspecto, não devemos identificar esta cultura religiosa de elite com a de todo o clero e nobreza. Os estudos sobre superstição, feitiçaria e bruxaria nos séculos XVI, XVII e XVIII de Francisco Bethencourt[654] e de José Pedro Paiva[655] são elucidativos a este respeito, como veremos.

Constituições mais tardias tornam ainda mais evidente esta distância entre a

---

[650] *Constituiçõees qve fez ho senhor dom Diogo de Sousa b*[is]*po do Porto,* Porto, oficina de Rodrigo Álvares, 1497, fol. 14 vº.
[651] Idem, fol. 25 vº-31 vº.
[652] Idem, fol. 11 vº.
[653] *Constituyçoões feytas por mandado do Reverendissimo senhor dom Diogo de Sousa Arçebispo e Senhor de Braaga Primas das Espanhas*, s. d., fol. 7 rº.
[654] BETHENCOURT, Francisco, 1987 – *O Imaginário da Magia. Feiticeiras, saludadores e nigromantes no século XVI*, Lisboa, Universidade Aberta
[655] PAIVA, José Pedro, 1992 – *Práticas e Crenças Mágicas. O Medo e a Necessidade dos Mágicos na Diocese de Coimbra* (1650-1740), Coimbra, Livraria Minerva.
PAIVA, José Pedro, 2002 (2ªed.) – *Bruxaria e Superstição num País sem «Caça às Bruxas». 1600- 1774*, Lisboa, Editorial Notícias.

visão religiosa de uma elite eclesiástica e práticas de religiosidade *popular*. Nas *Constituições* para Évora do Infante D. Afonso (1534) proíbem-se uma série de práticas a propósito do *genero de feitiços e da penna delles*[656]. O mesmo se faz nas *Constituições* de D. Frei Baltasar Limpo para o Porto (1541), ainda que de forma muito menos extensa e menos circunstanciadamente.

No entanto, na arquidiocese de Braga, Franquelim Neiva Soares verificou que, aquando das *Visitações*, são raras as denúncias deste tipo de práticas[657]. Francisco Bethencourt, no seu estudo de processos da Inquisição de Coimbra relativos a acusações de feitiçaria e de bruxaria, apenas encontrou três processos do século XVI originados por *culpas* recolhidas em visitas inquisitoriais a Braga (1560) e Viana do Castelo (1570)[658]. As denúncias deveriam partir ou dos clérigos ou dos paroquianos. Será que, no século XVI, as crenças e práticas que uma certa elite eclesiástica considerava indevidas eram identificadas como tal pelo clero ao qual cabia a cura de almas e pelos paroquianos? De qualquer forma, Francisco Bethencourt verifica uma relativa benignidade dos quadros superiores do tribunal da Inquisição relativamente aos acusados deste tipo de práticas; com efeito, durante o século XVI, e por este motivo, não houve nenhuma *relaxação ao braço secular* (para se cumprir pena de morte)[659]. Aliás, os processos estudados por Francisco Bethencourt revelam que saludadores (que efectuavam curas de pessoas ou de animais), adivinhadores, benzedeiras(os) e feiticeiras(os) eram procurados pelas várias ordens e escalões sociais[660], incluindo clérigos, nobres e membros da própria família real[661].

---

[656] Cf. transcrição deste trecho em CONSIGLIERI PEDROSO, 1988 (reed.) – Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e outros Escritos Etnográficos, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 86-87.

[657] SOARES, António Franquelim Sampaio Neiva, 1997 - *A Arquidiocese de Braga no Século XVII – Sociedade e mentalidades pelas Visitações Pastorais (1550-1700)*, Braga, p. 120-121 (entre 1537 e 1559, em 130 acusações de delitos, apenas 3 disseram respeito a feitiçaria).

[658] BETHENCOURT, ob. cit., p. 239.

[659] Idem, p. 243 e 251-253.

[660] Idem, p. 179.

[661] Entre os nobres citados nos processos estudados por Francisco Bethencourt contam-se D. Joana, mulher do regedor de Évora (feitiços para que a filha não casasse com um certo nobre mas com o filho do conde da Feira), D. Inês Dias, mulher de cavaleiro da casa d'el rei (feitiços para um dos genros não andar com outras mulheres), D. Helena, mulher de Fernão de Mascarenhas (feitiços para o sogro lhe querer bem), D. Violante de Sousa (pedido de adivinhação sobre a sorte do marido que partira na armada do Infante D. Luís que ajudou Carlos V a conquistar Tunis), sua irmã, D. Isabel de Sousa, freira (pedido de adivinhação sobre processo de pedido de autorização ao papa para abandonar o mosteiro), mulheres de D. Rodrigo de Melo, D. Lopo de Alarcão, D. Francisco de Moura e D. Martinho de Castelo Branco (pedido de adivinhação sobre a sorte dos maridos desaparecidos em Alcácer Quibir), a filha do conde de Redondo (feitiços para casar com D. Afonso), D. Brites d' Almada (pedido de adivinhação sobre a sorte do filho, perdido em Alcácer Quibir), D. Ana, condessa de Castanheira (consulta sobre casamento), D. Duarte de Melo (consulta sobre a possibilidade da mulher engravidar), duquesa de Bragança (cura de filha), rainha

Outro aspecto digno de atenção: os *Índices Expurgatórios*[662], sobretudo a partir do de 1561, listam uma série de orações que passam a estar proibidas, assim como autos e peças teatrais e obras de carácter religioso. Assim, o *Índice* de 1561 proíbe a *Oração da emparedada, Oração de são Sebrião, Oração do Testamento de Jesus Cristo, Oração de S. Marina por si pequena, Robrica da oração do Justo Juiz, Oração do Conde, oração de São Lião Papa; são ainda proibidas todas as comédias e tragédias tiradas do Antigo Testamento, Horas de nossa Senhora que trazem títulos de indulgencias fingidas, ou virtudes de certas orações supersticiosas, o Proto-Evangelium, Romances sacados al pie de la letra del Evangelio, Revelationes de S. Paulo, o Testamento de Nuestro Senhor, pequeno por si e Tratados, quer impressos quer escritos à mão, de devações, ou para melhor dizer, superstições que prometem a quem quer que as fizer ou mandar fazer que alcançarão qualquer coisa que pediram ou escapar de todo perigo, e coisas semelhantes*[663]. O *Índice* de 1564 repete todas as proibições anteriores[664]. O de 1581 proíbe muitas obras de carácter religioso, incluindo o *Catecismo* do arcebispo de Toledo Fr. Bartolomeu Carranza, o *Flos Sanctorum* na versão impressa por Germão Galharde (do qual não se conhece nenhum exemplar[665]; Germão Galharde havia impresso o *Rol dos livros defesos por o Cardeal Iffante Inquisidor geral...*, de 1551) e também a edição impressa em Saragoça em 1558[666], determinando ainda que «*Mandamos que se examinem com muito rigor, como é costume neste reino, os debuxos, imagens, retábulos, panos, cartas, que vêm de terras estranhas. Porque soem às vezes vir nelas, letras ou figuras indecentes e desonestas, ou suspeitas, ou escandalosas ou injuriosas ao estado eclesiástico. E os herejes fazem nas pinturas o que fazem nos livros a seu modo, e pintam nelas muitas coisas, em desprezo das cerimónias e ritos da Santa Igreja Romana, como se vê por experiência.*»[667]. Porquê esta proibição destas edições do *Flos Sanctorum*? Porque nelas constavam santos agora considerados lendários e, portanto, indignos de devoção?

D. Catarina (tinha ao seu serviço feiticeiras, videntes e curandeiras e mandou chamar do Algarve a filha de Jorge Anes de Castro). A única «junta de mágicos» documentada foi reunida por D. Isabel de Noronha, em sua casa, para saber do paradeiro de Luís Nunes, homem do cardeal D. Afonso, desaparecido, e na presença de Cristóvão Nunes, fidalgo e pai de Luís Nunes, Manuel de Castro, cavaleiro da Ordem de Cristo e recebedor do cardeal; idem, p. 190-192.

[662] Veja-se, por exemplo, RÊGO, Raul, 1982 – *Os Índices Expurgatórios e a Cultura Portuguesa*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa e Ministério da Educação e das Universidades.

[663] Idem, p. 55-57.

[664] Idem, p. 67.

[665] Veja-se, por exemplo, LUCAS, Maria Clara de Almeida, 1984 – *Hagiografia Medieval Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, p. 56-57.

[666] REGO, ob. cit. p. 82.

[667] Idem, p. 85.

Raul Rêgo, considerando o extenso *Índice* de 1624 (1050 páginas), considerava: "*Na análise deste catálogo de 1624, se vê que para o censor não há verdade fora da sua doutrina, nem ciência que não esteja de acordo com a sua crença. E, crença, aqui não é apenas fé religiosa, mas também o seu saber aceite de teólogos e filósofos eclesiásticos. Tudo o resto deve ser expurgado. Ainda que sejam santos, padres da Igreja, papas e até mestres na arte de censurar os outros. Daí S. João Crisóstomo, Pedro Hispano, Tomás Morus, Fr. Francisco Foreiro e Jerónimo de Azambuja...*"[668].

Estas medidas nas *Constituições* e nos *Índices* manifestam desagrado por muitas crenças e práticas correntes. As considerações de Peter Burke a propósito do movimento de reforma que ocorreu entre 1500 e 1650 espelham bem o que temos vindo a apresentar. Assim, segundo este autor, os costumes populares desagradam aos reformadores - e, neste período, trata-se de homens da Igreja - por duas ordens razões: porque são considerados sobrevivências de paganismo, de superstição, pior do que errados, diabólicos, e por razões de ordem moral, sendo certas celebrações ocasião para o pecado, a bebedeira, a gula e, especialmente, a luxúria, encorajando a servidão ao mundo, ao Diabo e à carne, especialmente, à carne[669]. Os reformadores insistem na separação entre sagrado e profano que se torna muito mais rígida do que havia sido na Idade Média[670], aspecto que já documentámos amplamente em capítulo anterior, quando procurámos reflectir sobre qual seria o estado das igrejas e seus usos antes do século XVI e nas suas primeiras décadas.

Eruditos do fim do século XIX e dos inícios do século XX, como Consiglieri Pedroso[671], Pedro d'Azevedo[672], Teófilo Braga[673] interessaram-se pela religiosidade *popular* de antanho, estudando, entre outras fontes documentais, processos da Inquisição que elucidavam sobre práticas proibidas e que se procurava erradicar. Nestes

---

[668] Idem, p. 114.
[669] BURKE, Peter, 1988 (reed.) – *Popular Culture in Early Modern Europe*, Aldershot, Wildwood House Limited, p. 217-218.
[670] Idem, p. 211-212.
[671] CONSIGLIERI PEDROSO, 1988 (reed.) – *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e outros Escritos Etnográficos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
[672] AZEVEDO, Pedro A. d', 1895-96 – *Superstições Portuguesas no Séc. XV (Documentos)*, "Revista Lusitana", Lisboa, Antiga Casa Bertrand, vol. I, p. 197-215 e 315-324.
AZEVEDO, Pedro A. d', 1897-99 – *Superstições Portuguesas no Séc. XVI*, "Revista Lusitana", Lisboa, Antiga Casa Bertrand, vol. V, p. 1-21 e 198-270.
AZEVEDO, Pedro A. d', 1900 – *Superstições Portuguesas no Séc. XVI*, "Revista Lusitana", Lisboa, Antiga Casa Bertrand, vol. VI, p. 211-225.
AZEVEDO, Pedro A. d', 1902 – A Freira e o Diabo, "A Tradição", Serpa, vol. IV, nº 5, p.70-75 e vol. IV, nº 6, p. 87-90.
[673] BRAGA, Teófilo, 1994 – *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2 vols.

processos frequentemente se recolhem referências a tais práticas e, também, muitos dos textos de orações proibidas desde o *Índex* de 1561.

Assim acontece com o *Libello* de um processo da Inquisição de Évora relativo a Luís de la Penha (1616-1626), publicado, entre outros, por Consiglieri Pedroso[674]. Este processo é extremamente interessante, também, na medida em que revela que o acusado lia e escrevia, uma vez que possuía vários livros em *letra de forma e de mão*, alguns escritos por si e outros herdados do pai, ou seja, revela-nos que havia tradição familiar nestes usos que, assim, se documentam, pelo menos parcialmente, não só para Luís de la Penha, mas também na geração anterior, ou seja, no século XVI.

Neste *Libello* de acusação registam-se várias orações que revelam devoções das quais não suspeitaríamos pela leitura da *Legenda Aurea* ou dos *Flos Sanctorum*. Consideremos duas orações dedicadas a Santa Marta:

"*Devação de Santa Marta*

Bem aventurada Santa marta,
pollas terras do Egiypto pasastes,
a cerpente fera encontrastes,
com a santa caldeira da agua benta
e izope na mão a saudastes,
e com ella amançastes,
e com a vossa precioza cinta ataste;
a cidade a trouxestes mança e pacifiqua,
aos imfieis a entregastes.
Assim como isto he verdade,
assim me atai e liai o coração de fulano ou fulana,
que não possa fazer vida sem mim;
que elle não possa dormir,
nem comer,
nem repousar,
ate que me elle não venha buscar
e rogar;
que me de quanto tiver,
e faça tudo o que eu quiser,
e me digua o que souber.

Rese quinse patre nostres e outras avemarias e quinze credos e resara a devação as mesmas quinses (sic) veses, fim."[675].

Trata-se aqui de invocar Santa Marta para resolver problemas de amores – e desejos – não correspondidos, uma forma de invocação e devoção que não poderíamos prever pela leitura da história de Santa Marta na *Legenda Áurea*, por exemplo. Cumpre

[674]CONSIGLIERI PEDROSO, ob. cit., p. 164-182.
[675] Idem., p.178.

colocar a questão: que tipo de crença inspirou a encomenda de uma Santa Marta, *por devoção* – como expressamente se refere na legenda - do(a) paroquiano(a) de Adães para a parede da nave do lado da Epístola na igreja de **Santa Leocádia de Montenegro**? Curiosamente, iconograficamente, essa representação está absolutamente de acordo com esta oração que referimos, em posse de Luís de la Penha.

O *Libello* de Luís de la Penha transcreve ainda outras fórmulas relativas a uma outra Marta, não a santa mas *a não digna*:

"*valhão-te aquellas três irmãs,*
que eu tenho por convidadas,
huma é a sombra,
e outra a solombra,
e outra Martha não a Dina,
nem a santa,
senão aquela maldita
que os demónios encanta;
esta te há-de trazer
preso e atado,
e ligado
de pisão, e de culhão e de rinhão,
e de estaco e de abusso,
que todas de todas as tuas conjuncturas
o não deixeis durar
nem aquietar,
nem repousar,
ate que a mym foão ou foã
me venha buscar;
e quanto tever
me venha dar;
e quanto souber
me venha dizer"[676].

Uma das *palavras de emcamtamento* em posse de Luís de la Penha coloca importantes questões relativas a crenças e usos relativos à hóstia consagrada:

"***Eu te encanto e te recanto e sobreemcanto com todos os emcantadores**, e com*
*a casa santa de David **e com a Hóstia consagrada** se he assim,*
alleluia, alleluia,
sam Marcos te amarque,
sam Mancos te amance;
a graça do espírito santo te abrande;
***a hostea consagrada te encarne**; quando me vires*
em mim remires;

[676] Idem, p.171.

quando não me vires
por mim gemas e suspires"[677].

Mais uma vez uma fórmula para resolver desejos amorosos e que, provavelmente, pressupõe manipulações da hóstia. Note-se, aliás, que muitos destes textos recolhidos num dos livros em posse de Luís de la Penha, apareciam sob o título de *devações para querer bem* que se desenvolviam entre as folhas 137 e 151 (frente e verso, supomos).

Luís de la Penha era também benzedor e, nos seus livros, registou centenas de mulheres viúvas, solteiras e casadas e alguns – poucos - homens e moços que o haviam procurado para esse fim. E vimos já como, para a região de que nos ocupamos, se mandava nas *Constituições* que abades e capelães recusassem acesso às igrejas aos *benzedeiros e benzedeiras*. Não cremos que todos seguissem as práticas de Luís de la Penha, no entanto, neste caso, tal actividade era documentada da seguinte forma:

"(...) *E as folhas 31 até 35 nomea cento e oitenta duas molheres casadas, viúvas e solteiras que diz ter benzido e que o fezerão muito bem com elle.* (...) *E as folhas 45 e 46 nomea cinco molheres que diz benzer muito a seu gosto e que as vio todas muito a sua vontade, e algumas por vezes.* (...) *E das folhas 82 ate 135 nomea dez molheres solteiras e casadas e viúvas que diz ter benzido muito a sua vontade e gosto e que lhe fezerão m*[ui]*tos bens.*(...) *E as folhas 191 ate 193 nomea 17 molheres que diz ter benzido m*[ui]*to a sua vontade e que tevera gosto com algumas, e ellas com elle, e muitas benzeo por m*[ui]*tas vezes.*
(...) *E as folhas dez verso nomea por seus nomes a desoito mulheres que diz ter benzido com muitas torpezas e desonestidades* (...)"[678].

Este *Libello*, que refere alguns homens e moços benzidos por Luís de La Penha, não regista comentários deste teor, pelo que supomos que a sua prática de benzer homens não se revestia dos mesmos aspectos que entrevemos para o benzer de mulheres. Se dos registos de Luís de la Penha nos seus livros relativamente ao benzer de homens constassem muitas *torpezas e desonestidades*, certamente essa matéria não deixaria de ser referida até por constituir agravante nas acusações, o que não acontece.

Deste processo constavam ainda fórmulas para estancar perdas de sangue, referindo Cristo e a Crucifixão, assim como para curar a erisipela, recorrendo à Virgem:

"*Palavras para curar iriszipola*
Rosa malditta em conoza i em belicosa [sic] *vaite dai que de agoa e de vento fuiste*

[677] Idem, p. 175 (sublinhados da nossa responsabilidade).
[678] Idem, p. 173-174.

emgendrada, com que la secaria ***com el dulce nombre de la virgem sagrada rogo e pido por merçe a la gloriosa virgem muestra senhora*** *que ella sane esta rosa de foam, emconosa i embelicosa i la eche per domde no abitem animales nim cousa adomde agua (sic) danho, em nombre del padre, i del hygo e del ispirito santo amem, fim.*"[679].

Na verdade, muitas das orações referidas no *Índice* de 1561 são transcritas em vários processos da Inquisição, dos séculos XVII e XVIII, o que nos garante a resistência destas orações – e crenças – e a sua sobrevivência muito depois da sua primeira proibição e apesar da repressão de que foram alvo. Muitos destes textos foram recuperados por José Pedro Paiva nos seus estudos sobre bruxaria e superstição[680], verificando-se também nos processos que estudou o uso de muitas outras orações que não estavam referidas no *Índice* de 1561[681]. Entre as orações transcritas nesses processos da Inquisição contam-se a de S. Cipriano - e lembremo-nos de que existe figuração deste santo no mural da **Capela de S. Roque de Vila Nova de Cerveira** –, a propósito da qual José Pedro Paiva refere "(...) *o número de referências que se colhem de «orações de S. Cipriano» aplicadas aos mais variados fins é notável*(...)"[682] e a do Justo Juiz que "*nos finais do século XVII, Maria Fernandes, a Maracujá, de Mértola, aconselhava a «devoção» do «Justo Juiz» às mulheres que queriam «abrandar» maridos violentos* (...):

«Dominus Justo Juiz e a Virgem que sua mai he, e a cruz em que foi posto, o lensol em que foi envolto; dominus justo juiz valeime; no veo da Santissima Trindade seja metida, aonde não seja presa, nem morta, nem ferida, e de meos inimigos não seja vencida, nem de meu marido cometida»"[683].

*

Os aspectos que vimos focando aconselham precaução na enunciação de motivações para as escolhas de santos nas pinturas murais, especialmente, no *corpo* das

[679] Idem, p. 177.
[680] PAIVA, José Pedro, 1992 – *Práticas e Crenças Mágicas. O Medo e a Necessidade dos Mágicos na Diocese de Coimbra* (1650-1740), Coimbra, Livraria Minerva.
PAIVA, José Pedro, 2002 (2ªed.) – *Bruxaria e Superstição num País sem «Caça às Bruxas». 1600- 1774*, Lisboa, Editorial Notícias.
[681] Por exemplo, *Oração de Santa Helena* constante em processo dos finais do séc. XVII (idem, p.99), *devoção de Santo António* (idem, p. 99), *devoção de Santo Erasmo* (idem, p. 99-100).
[682] Idem, p. 110. Este autor transcreve a oração de S. Ciprião constante em processo da Inquisição de Coimbra, ibidem, p. 116-117; uma versão muito mais curta da mesma oração consta do processo de Joana Rosa Valente de Lisboa, nos meados do séc. XVIII, idem, p. 120.
[683] PAIVA, ob. cit, p. 98.

igrejas paroquiais portuguesas. A digressão que fizemos chama a atenção para o facto de os santos poderem ser invocados por razões que não preveríamos pela leitura da *Legenda Aurea* ou dos *Flos Sanctorum*. A verdade é que mesmo a experiência contemporânea o aconselha. Consideremos apenas dois exemplos.

Em Vilar Seco (Miranda do Douro) faz-se grande festa em honra de S. Bartolomeu. No entanto, o que se pede a este santo nada tem de comum com as razões invocadas em S. Bartolomeu do Mar[684]. Em Vilar Seco, pede-se ao santo que olhe pela cura das vacas doentes (a grande fonte de riqueza agro-pecuária local); há uns anos atrás, prometia-se-lhe, em geral, cinco alqueires de trigo, ou seja, doze quilos; o trigo que o santo assim recebia era depois vendido em benefício da fábrica da igreja. Eis, assim, um uso devocional que desconhecíamos. Aqui, o santo foi apropriado pela comunidade paroquial em função das suas necessidades particulares[685].

Em S. João de Arga, os romeiros faziam seus pedidos ao orago e também ao diabo que acompanha uma imagem de S. Bartolomeu colocada na nave desta igreja. Há vários anos que um vigilante guarda esta imagem de S. Bartolomeu para evitar tais promessas e seus pagamentos[686].

No entanto, fossem quais fossem os motivos porque se invocava cada santo, o que temos vindo a apresentar evidencia a força e relevância da devoção de que eram alvo. Quaisquer que fossem as suas manifestações.

*

Vejamos agora quais os programas e temas tratados noutras localizações, quer em igrejas, quer noutras construções em contextos religiosos e civis.

Em arcossólio na igreja do mosteiro de **Cete** existe pintura relativa a S. Sebastião. Que funções teria este arcossólio? Funcionaria como capela lateral? Teria intenção funerária?

Já os arcossólios com pintura mural nas naves das igrejas de **Azinhoso** e de **Covas do Barroso** têm clara função funerária. Em Azinhoso, figurou-se *S. Miguel*

[684] OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, 1984 – *Festividades Cíclicas em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 239-250.

[685] D. Fernando de Meneses Coutinho foi abade desta igreja, razão pela qual a visitámos em busca da possibilidade de haver pintura mural na cabeceira. A cabeceira foi inteiramente refeita posteriormente e, portanto, não há pintura mural do século XVI (o mesmo aconteceu em S. Pedro da Silva que visitámos pelas mesmas razões). Estas explicações sobre a devoção a S. Bartolomeu foram-nos prestadas pela zeladora e pelas várias senhoras que a acompanhavam na preparação dos andores justamente para a festa de S. Bartolomeu.

[686] Esta informação foi-nos prestada pela Prof. Doutora Margarida Durães, profunda conhecedora do Alto Minho.

pesando as almas e derrotando o dragão e dois doadores, um deles, provavelmente, D. Luís Madureira que aí se fez tumular, como já vimos em capítulo anterior. Trata-se, portanto de um tema em plena harmonia com a função inerente a esta localização. Já em **Covas do Barroso**, o letreiro acompanhando o túmulo ocupava praticamente todo o espaço disponível, razão pela qual, apenas se pôde figurar um anjo segurando o quadro com a extensa inscrição epigráfica relativa a Afonso Barroso, escudeiro do duque de Bragança.

Supomos que a pintura conhecida como *Nossa Senhora da Rosa* na igreja do convento de **S. Francisco do Porto** acompanhava altar lateral. Na igreja do **convento franciscano de Bragança** existe uma *Pietá* em capela lateral; teria esta capela intenção funerária?

Existe **capela funerária anexa à igreja de Santa Cristina de Serzedelo**, à qual já nos referimos no Capítulo II. É provável que os dois escudetes que ladeiam o seu portal sejam relativos à família Alma, estando actualmente no adro da igreja túmulo em cuja tampa se vê o mesmo escudete. Depois da fundação da capela, já no século XVI, abriu-se porta ligando-a à capela-mor e, eventualmente, esta capela funerária veio a servir como sacristia. Aqui são visíveis pelo menos três programas de pintura mural. No primeiro, figurou-se gigantesco *S. Cristóvão*, um tema cuja adequação a uma capela funerária nos parece evidente. O programa seguinte, que foi executado pela mesma oficina que realizou o programa de pintura mural da capela-mor, não faz de todo as mesmas opções, nem estéticas, nem temáticas. Desta vez, do que se pintou na parede testeira conserva-se *Santa Luzia* e o desenho preparatório para um *S. Martinho a cavalo* (idêntico ao da capela-mor), um programa pelo menos parcialmente de carácter devocional e sem relação óbvia com o carácter funerário da capela. Foi também por esta altura que se abriu a porta de acesso à capela-mor. Perguntamo-nos: terá sido por esta altura que este espaço passou a ser usado como sacristia, aí mandando o abade criar programa devocional a seu contento (aliás figurando-se aqui *S. Martinho*, tal como na capela-mor)? Mais tarde, ainda no século XVI, criou-se programa do qual só se conserva um pequeno fragmento que indica uma *Coroação da Virgem*.

A **capela funerária de S. Brás**, anexa à igreja de S. Dinis de Vila Real, possuía no século XVIII relíquias deste santo que eram objecto de grande veneração. É possível que a posse destas relíquias tenha dado o nome à capela e justificasse o programa de pintura mural que aqui se realizou: *S. Brás*, ao centro, ladeado por *S. Pedro* e *S. Paulo*, pilares da Igreja.

Na **capela funerária anexa à igreja de Santa Maria dos Anjos de Valença**, na parede testeira, figurou-se uma *Lamentação sobre Cristo Morto*, ladeada por *S. Gregório* e *Santo diácono*. A *Lamentação* aparece ladeada pelos *Dois Ladrões* crucificados e é dado grande destaque às figuras de Nicodemos e de José de Arimateia, identificados por legendas. Esta figuração condensa assim várias referências de cariz narrativo: a presença dos *Dois Ladrões* reforça a lembrança da *Crucifixão*, assim como a presença e o destaque que é dado a Nicodemos e a José de Arimateia (também identificados por legendas) lembram o *Descimento da Cruz* que entretanto ocorreu e a cena que imediatamente se segue, a da *Deposição no túmulo*, nas quais estes dois personagens têm papel de destaque.

Contudo, esta condensação de referências reveste-se ainda de outros sentidos. No topo da Cruz dispõe-se ampla filactera com longa legenda que, aparentemente, termina com as palavras "(...) SICVT DOLOR (...)", o que poderá ser indicativo de "O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus". A *Crucifixão entre os Dois Ladrões* está indissociavelmente ligada à promessa de Cristo ao *Bom Ladrão* "*Verdadeiramente, digo-te: hoje estarás comigo no Paraíso*" (Lucas 23: 43). A importância que se dá a José de Arimateia e a Nicodemos talvez tenha ainda relação com o querer valorizar-se o *Evangelho* (apócrifo) *de Nicodemos* em que repetidamente se refere o Paraíso ("(...) *Ia* [o Salvador], *pois, a caminho do paraíso tendo pela mão ao primeiro pai Adão*. [E ao chegar] *fez entrega dele, assim como dos demais justos, ao arcanjo Miguel. E quando entraram pela porta do paraíso ...*"[687]). Estas alusões à dor causada pela morte, ao Perdão e ao Paraíso parecem escolhas bem a propósito de uma capela funerária.

Verifica-se, assim, nestes programas ligados a locais de vocação funerária uma grande variedade de opções. Preocupações com a Salvação explicam opções como o programa com *S. Miguel pesando as almas e derrotando o dragão* no arcossólio de Azinhoso, invocando-se a protecção do arcanjo psicopompo, ou a de *S. Cristóvão* na capela funerária de Serzedelo, ou a figuração da *Lamentação sobre Cristo Morto* com as características já comentadas na capela funerária de Valença, lembrando a misericórdia de Jesus para com o bom ladrão ("*Eu te garanto:hoje mesmo estarás comigo no Paraíso*", Lucas 23: 43), ou a da *Pietá* na capela lateral de S. Francisco de Bragança, certamente pretendendo-se a protecção misericordiosa de Nossa Senhora. Outros

[687] OTERO, Aurelio de Santos, 2003 – *Los Evangelios Apócrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estúdios introductorios y comentários*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, p. 447.

programas parecem mais difíceis de explicar, uma vez que os santos escolhidos não eram especialmente invocados em matéria de Salvação, como acontece com o programa na capela funerária de S. Brás (Vila Real) ou nos dois últimos programas para a capela anexa à igreja de Santa Cristina de Serzedelo.

*

Entre nós quase não subsistiu pintura nas fachadas. Os poucos fragmentos conhecidos ou documentados são portanto preciosos na medida em que nos recordam que a pintura no exterior das igrejas existiu.

Subsiste um pequeno fragmento de pintura mural na fachada ocidental da **sé de Braga**, incluindo, provavelmente, uma *Anunciação*, um tema que talvez se tenha escolhido dada a invocação desta igreja catedral, Santa Maria[688].

Existem também fragmentos de pintura em arcossólios no exterior da igreja de **S. Nicolau de Mesão Frio**[689].

Em 1910, José de Figueiredo referia o tímpano pintado da igreja monástica de **Travanca**; fora da região em estudo subsiste tímpano pintado em Armamar. António Mourinho ainda viu fragmentos de rebocos pintados nas paredes exteriores de **Santa Maria de Azinhoso**[690].

Frei Manoel da Esperança documenta também alguns casos de pintura mural em paredes exteriores de igrejas franciscanas da região norte, particularmente, em relação às casas conventuais de **Guimarães**, como já vimos no capítulo II[691], e de **Bragança**.

O programa descrito por Frei Manoel da Esperança em arcossólio na igreja do convento bragançano não tem paralelo na pintura mural conhecida, razão pela qual transcreveremos a sua descrição:

---

[688] AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado), Anexo A, p. 122-124.

[689] Idem, p. 476-478.

[690] MOURINHO (JÚNIOR), António Rodrigues, 1995 – *Arquitectura Religiosa da Diocese de Miranda do Douro-Bragança*, Sendim, p. 194.

[691] Para comodidade do leitor, repetimos a transcrição: "(...) *Dous paralyticos, hu*[m] *dos quaes não daua sopro, q*[ue] *podesse apagar hu*[m]*a candea, ficarão sãos em beijando* ***a sua santa imagem*** [de S. Gualter], ***que estaua pintada no alpendre da igreja*** [do convento de S. Francisco de Guimarães]"(ESPERANÇA, Fr. Manoel da, 1656 – Historia Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal, Lisboa, Oficina Craesbeekiana, 1ª Parte, p. 158) e "(...) *No canto da sobredita varanda*, *por não pintarem tão horrendo espectáculo, que causaria pauor,* ***foi pintada a Virgem Senhora nossa com Christo Iesu nos braços a o pè da sua cruz, & N.P.S. Francisco****, em cujas chagas santíssimas muitos enfermos da villa, que por seus merecimentos esperão conualescencia, mandão tocar a agua, que se lhes dà a beber*. (...)" (Idem, p. 169).

"(...) *Rompendo pois a face exterior da parede* [da igreja do convento franciscano de Bragança]*, appareceo hu*[m] *arco de pedra* (...) [e nele] *a pintura, que na parede de dentro se achou* (...). *Estaua o defunto pintado no nosso habito co as mãos leuantadas a o ceo, & logo assima delle dous anjos, que nos braços lhe recebião a alma. Assistião sinquo frades, & não serião mais naquelle tempo, fazendo o officio da enco*[m]*mendação, ou do enterro: hum delles com cruz alçada; outro reuestido em alua, & estola, com um liuro nas mãos, que continha estas palauras: Deus Sion recipe animam istam.* (...)"[692].

*

Na colegiada de **Nossa Senhora da Oliveira**, assim como em casas monásticas e conventuais documenta-se ainda pintura em claustros (convento franciscano de Guimarães), refeitórios (**S. Francisco de Guimarães**: *Degolação de S. João Baptista*), salas do capítulo (*S. Gonçalo de Amarante* em **Pombeiro** e **Paço de Sousa**) e outros espaços anexos (S. Francisco de Guimarães), incluindo capelas particulares (no convento franciscano de Guimarães e em capela anexa ao claustro da igreja colegiada de Nossa Senhora da Oliveira).

*

Na região norte quase nada subsistiu da pintura mural realizada em construções civis. Na verdade, apenas se conhece uma pequena extensão de pintura no tardoz do arco de um dos portais do Castelo de Ansiães, cujo tema e cronologia não são sequer avaliáveis dado o estado de conservação desta pintura, com enorme quantidade de deposição de sais.

No entanto, na cópia do *Memorial das obras que fez o arcebispo D. Diogo de Sousa* que Rodrigo d'Almeida transcreveu e publicou, referem-se pinturas da encomenda de D. Diogo de Sousa para casas no Campo da Vinha:

"(...) *Fez as casas da vinha com seu eirado todas olivelladas e quatro peças dellas pintadas como agora estão*"[693].

A mesma fonte revela ainda a existência de pinturas murais nos paços arcebispais de Braga, aparentemente mandados realizar por D. Frei Baltasar Limpo e de tema profano, inspirado na mitologia:

[692] Idem, p. 53-54. O texto que se segue é interessantíssimo pois, convencidos que haviam encontrado o túmulo e os restos mortais do fundador do convento, logo essas *relíquias* se usaram para a cura de enfermos, apresentando-se um pequeno elenco de casos de curas milagrosas que documenta também os métodos usados.
[693] Idem, p. 115.

"*Fez* [D. Diogo de Sousa] *no dito jardim uma fonte alta com pé e taça, a qual é muito formoza; e fez vir agua da fonte da calçada por alcatruzes á dita fonte. Fez mais nelle duas cadeiras de pedraria, grandes, e uma escada de pedra muito boa e grande, a qual vai ter ao jardim, com seu pateo e* ***sala de Hércules****, a qual houve este nome do tempo de D. Baltezar para cá,* ***por nella estarem pintados os trabalhos de Hércules***".

CONCLUSÃO

O estudo da pintura mural portuguesa dos séculos XV e XVI debate-se com o problema da escassez de fontes documentais que nos esclareçam sobre as suas circunstâncias. Na verdade, ignoram-se contratos para a realização das pinturas murais que conhecemos no Norte de Portugal[694]. Falta-nos, portanto, a informação que tal tipo de documentação habitualmente providencia: encomendadores, programas encomendados e seus particularismos (iconográficos, materiais – tipos de pigmentos a utilizar, por exemplo -, detalhes para o tratamento dos temas), tempo de realização das obras, preços e artistas. Procurámos, portanto, meios – e fontes documentais - alternativos que nos permitissem esclarecer pelo menos alguns destes aspectos. Nestes domínios, cremos ter aberto novos percursos de investigação.

Lembramos que, no Norte, apenas se conhece uma pintura mural em construção civil (sobre um dos portais do castelo de Ansiães), embora conheçamos outros casos documentados (Casas da Vinha e *Sala de Hércules* nos paços arcebispais de Braga). Todas as outras se realizaram em igrejas ou casas religiosas, a esmagadora maioria em igrejas paroquiais.

Assim, e procurando clarificar as circunstâncias que rodearam a produção de pintura mural, encontrámos uma metodologia no sentido de tentar esclarecer a encomenda, usando de forma combinada *Censuais*, *Livros de Confirmações* e *Livros de Registo de Títulos*. Estas fontes documentais providenciam informação sobre padroeiros e abades de igrejas paroquiais, o que é da maior relevância para o estudo da pintura

[694] Vítor Serrão deu a conhecer dois contratos do último quartel do século XVI para a realização de pinturas murais desaparecidas na Capela de S. Pedro Mártir na Sé de Braga (1579) e no coro baixo da igreja da Misericórdia de Braga (1590); cf. SERRÃO, 1998 - *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Ed. Estampa, p. 288 e p. 293. Mas para as pinturas que se conhecem no Norte de Portugal não foi possível usarmos esse tipo de documentação.

mural que nelas se realizou, uma vez que a uns ou outros cabia a responsabilidade da encomenda dos programas de pintura mural para as capelas-mor dessas igrejas.

O *benefício* de abade de uma igreja paroquial revestia-se de considerável importância, até porque a uma igreja andavam associadas propriedades e seus rendimentos, razão pela qual com alguma frequência esses clérigos eram filhos de nobres, às vezes filhos de *nobres de título* (caso de dois dos filhos do conde de Cantanhede ou de D. Fernando de Meneses Coutinho, filho do conde de Penela, por exemplo).

Procurando esclarecer quais os recursos financeiros disponíveis para a realização de *frescos*, dedicámos também a nossa atenção aos *Tombos*. Este tipo de documentação providencia informação sobre as propriedades associadas às igrejas paroquiais, o que nos dá uma ideia dos meios financeiros ao dispor dos encomendadores de pintura mural nas capelas-mor. Também os *Censuais* e, em certos casos, a documentação relativa à constituição de *comendas novas* da Ordem de Cristo, fornecem importantes dados para o esclarecimento deste aspecto. Igrejas em paróquias hoje pobres eram ricamente dotadas de propriedades no século XVI, de cujos rendimentos beneficiavam seus abades ou padroeiros, no caso de estes nelas apresentarem capelães.

As capelas-mor das igrejas de Santa Leocádia de Montenegro e de S. Salvador de Bravães por exemplo - e muitos outros casos poderíamos referir -, possuem programas de pintura mural erudita, o que se manifesta nas suas escolhas temáticas e estéticas. Em relação às pinturas da capela-mor de Santa Leocádia, Vítor Serrão fala, sem exagero, de «*absoluto vanguardismo*». Qualquer uma destas igrejas, no entanto, está em localização hoje absolutamente periférica, completamente afastada do *centro cosmopolita de Lisboa*. A erudição destes programas deve-se a quem os encomendou e escolheu as oficinas de pintura que os executaram, D. Fernando de Meneses Coutinho no caso de Santa Leocádia, e D. Diogo de Sousa em S. Salvador de Bravães. Parece-nos, portanto, que a aplicação dos conceitos de *centro* e *periferia* à produção pictórica da primeira metade do século XVI deve ser feita com grande precaução.

Uma das características da pintura mural dos séculos XV e XVI no Norte (e no país) é a enorme extensão das *jornadas* que permitia reduzir o tempo de execução e, provavelmente, o preço dos programas de pintura parietal. Contudo, esse modo de proceder resulta numa simplificação de execução. Pareceu-nos importante tentar perceber por que razão se procederia desta forma. A questão que se nos colocava era: porque se optava frequentemente por dilatados programas mas limitando a sofisticação

das obras e não, pelo contrário, por programas menos extensos mas com *jornadas* mais pequenas, ao modo das indicações de Cennino d'Andrea Cennini no seu *"Il Libro dell'Arte"*, e que permitiriam um maior refinamento do resultado final? Pareceu-nos necessário saber qual seria o estado das igrejas à altura da realização de programas de pintura mural. Na investigação que conduzimos a propósito destes aspectos utilizámos *Constituições Sinodais*, *Ordenações* e *Visitações*.

As *Constituições*, em certos aspectos corroboradas pelas *Ordenações*, reportam vários problemas que prejudicavam a boa manutenção material dos edifícios: o absentismo do clero, documentado nas *Constituições* desde o fim do século XIII, a crise demográfica e as guerras com Castela no século XIV, os abusos da nobreza e mesmo certas formas de utilização das igrejas (armazenamento de dízimas e foros, refúgio de homiziados, fogueiras para aquecimento e cozinhar por ocasião de certas vigílias e *devoções*, *comedorias* durante as quais os altares serviam como *copeiras*, aí se pousando os odres e pichéis, etc.). No último quartel do século XV, a situação era tão grave que, em 1477, relativamente à arquidiocese de Braga, D. Luís Pires, pensando no "*desenparo em que som postas quasy todallas egrejas e moesteiros do dicto arcebispado*", descreve o seu estado referindo que "*E com tanto desprezo trauctam as egrejas e moesteiros e sanctuarios que muitas dellas mais parecem ja estrabarias de bestas e porcigõoes de porcos que templos de Deus*". As *Constituições*, como instrumentos normativos que eram, certamente enfatizam – e poderão exagerar - o que se julgava necessário corrigir; cremos que nem tudo o que é referido nas *Constituições* se passaria em todas e qualquer uma das igrejas do território a que se reportam; porém, o número de ocorrências teria que ser suficientemente expressivo para justificar tomadas de posição por parte de arcebispos e bispos. Pensamos que estas dificuldades na boa conservação dos edifícios eclesiais, ainda tão pungentemente sentidas no último quartel do século XV, poderão contribuir para explicar a raridade dos programas *a fresco* anteriores ao século XVI. Contudo, devemos lembrar que, para além das pinturas que subsistem, há ainda pinturas murais documentadas em datas muito anteriores e que não sobreviveram, razão pela qual teremos que ter sempre em mente os efeitos destrutivos da erosão do Tempo.

As *Constituições* não se limitam a diagnosticar problemas mas procuram impor soluções. No que se refere à aquisição de pinturas, as *Constituições* de 1477 para a arquidiocese de Braga ordenam que mosteiros beneditinos e de cónegos regrantes de Santo Agostinho tenham pinturas sobre madeira, respectivamente, de S. Bento e S.

Bernardo e de Santo Agostinho, uma vez que D. Luís Pires verificava que "*poucos moesteiros há em este arcebispado das dictas duas ordens que tenham ymagens dos dictos preciosos sanctos o que hé grande erro*". As *Constituições* de 1497 para o Porto, assim como as de 1506 para Braga, determinam a existência de imagens - de vulto ou pintadas - dos oragos ao centro do altar.

Nas determinações sinodais dos finais do século XV e da primeira metade do século XVI, afirma-se progressivamente a vontade de reservar as igrejas exclusivamente ao culto religioso, proibindo usos seculares que eram tradicionais até então (consultas legais e notariais, audiências judiciais, leilões, etc.) e, paralelamente, tomam-se resoluções no sentido de assegurar a boa manutenção dos edifícios – e de bens móveis - e mesmo no do enriquecimento das igrejas com os programas *decorativos* que referimos. Pensamos que a pobreza em que se encontravam as igrejas ainda nas primeiras décadas do século XVI (aliás ainda abundantemente documentada em *Visitações* dos meados do século XVI) e a determinação de bispos e arcebispos de que se dignificassem os seus espaços terão estado na origem de encomendas que, pragmaticamente, optavam por programas dilatados mas executados num tempo limitado, certamente assim se reduzindo custos, de forma a "*que respondam aas rendas da ygreja donde esteuerem*". Supomos que este modo de fazer pintura parietal que limitava a sofisticação das obras, seguido durante décadas, terá sido causa para a progressiva desvalorização da pintura mural e, concomitantemente, para a preferência crescente pela pintura a óleo sobre madeira, como as *Visitações* da responsabilidade dos arcebispos de Braga documentam, especialmente a partir dos anos setenta de Quinhentos.

Contudo, se se simplificava a execução das pinturas murais, isso não queria dizer que as oficinas que as realizavam não procurassem apuramento e actualização estéticos. De facto, verificámos que os artistas e oficinas trabalhando *a fresco* sistematicamente se mostram atentos à produção das *artes* do seu tempo, glosando motivos arquitectónicos coevos e seguindo o gosto dos mais actuais motivos decorativos presentes na azulejaria, nos lavores escultóricos, nas *reixas* de ferro, nos textéis, na arte dos couros lavrados; por vezes, certas inovações são até mais precoces na pintura mural do que noutros *media*. Algumas oficinas sistematicamente seguem gravuras alemãs de Michael Wolgemut e da *Crónica de Nuremberga*, caso da oficina que realizou as pinturas da capela-mor de Santa Leocádia, da *nave de Vila Marim II* e da capela-mor de Nossa Senhora de Guadalupe de Mouçós. Também a oficina que

realizou as pinturas da encomenda de D. Diogo de Sousa para a capela-mor de Bravães seguiu três gravuras de Albrecht Dürer.

Verifica-se que a pintura mural dos séculos XV e XVI está em bom acordo com as correntes de gosto do seu tempo. Nas pinturas que estudámos acompanhámos, ao longo dos séculos XV e XVI, manifestações de gosto gótico, gótico final/manuelino, renascentista e maneirista.

Contudo, devemos sublinhar que a sucessão desses paradigmas de gosto não é linear, como se comprovará se se considerarem as duas pinturas datadas de 1535 (*Baptismo de Cristo* de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco e programa na capela-mor da igreja de S. Paio de Midões) e a de 1536 (capela-mor de Santo Isidoro de Canaveses).

De facto, no *Baptismo de Cristo*, utiliza-se uma barra de grilhagem de gosto gótico e a composição, colocando Profetas nos cantos superiores, acompanhados por filacteras com textos que deveriam aludir ao *Baptismo*, manifesta a influência das gravuras das *Biblia Pauperum* do século XV; no entanto, o tratamento *de figura* e do espaço manifestam a intenção de um *verismo sensível*.

Nas pinturas de mestre Arnaus em Midões é marcada a influência do gosto ao modo manuelino, como se constata no enquadramento da Nossa Senhora com o Menino que, no seu topo figura uma abóbada de combados. Em obras mais tardias deste mestre, como na *capela-mor de Vila Marim II*, de 1549, sente-se a influência de motivos italianos (frontão triangular com seres híbridos segurando brasão, motivos de *rinceaux*/grotesco no topo das paredes laterais, peanhas sob o registo médio da parede fundeira) mas continua a estar presente o fascínio pelo gosto ao modo manuelino (portais fingidos e composições com fitas enroladas nas paredes laterais).

Já nas pinturas murais da capela-mor de Santo Isidoro, a influência dominante é a da arte do Renascimento italiano.

Conclui-se, assim, que apesar destas três obras terem cronologia quase coincidente, o gosto que manifestam não é exactamente o mesmo. Estes três casos de pintura mural evidenciam o quão difícil se torna a tarefa da atribuição cronológica quando analisamos a pintura mural portuguesa dos séculos XV e XVI. Cremos que deveremos procurar dar solidez às atribuições cronológicas procurando paralelos para motivos decorativos e para detalhes de vestuário utilizados nas pinturas murais e em pintura retabular ou noutros *media* datados.

A análise que fizemos de programas e temas presentes na produção *fresquista* do Norte teve em consideração vários aspectos.

Nas igrejas e capelas existia grande diferenciação funcional e simbólica entre os seus vários espaços: capela-mor, capelas, arcossólios e capelas de intenção funerária, arco triunfal, altares de fora, zona da pia baptismal. Para além disso, nas igrejas paroquiais, a responsabilidade pela encomenda de murais para estes diferentes locais cabia a diferentes encomendadores. Cremos, por estes motivos, que os programas e temas realizados para estes diferentes espaços devem ser analisados separadamente.

Por outro lado, pareceu-nos relevante apurar quais os programas ordenados pelos prelados e quais os que correspondiam a escolhas dos encomendadores. Neste propósito, considerámos *Constituições Sinodais* e *Visitações*. Se das *Constituições* de 1497 para o Porto e de 1506 para Braga decorria a obrigação de possuir imagem do orago ao centro da testeira da capela-mor, os visitadores, por vezes, ordenavam também a pintura deste entre outros dois santos. Existe uma determinação de que se pintem as paredes laterais (*ylhargas*). Frequentemente, ordena-se a pintura do altar-mor *de bom romano*, o que se documenta em *Visitações* de 1548 a 1568.

As *Constituições* não possuem determinações das quais pudessem decorrer programas de pintura mural no *corpo* das igrejas paroquiais. No entanto, nas *Visitações* sistematicamente se manda que se figure uma *Crucifixão acompanhada por Nossa Senhora e S. João* no topo do arco triunfal, assim como a figuração de santos associada aos altares de fora, umas vezes especificando-se quais os santos a figurar mas, mais frequentemente, ou sugerindo um santo mas deixando aos fregueses a opção de escolherem outro *em que tivessem maior devoção*, ou não fazendo quaisquer sugestões. Frequentemente, é ordenada a pintura dos *altares de fora*, *de bom romano*. Nas *Visitações* conhecidas para a arquidiocese de Braga, de 1547 a 1586, nunca se ordena a realização de programas de pintura mural nas paredes laterais da nave ou noutras localizações para além do topo do arco triunfal ou sobre os *altares de fora*.

Concluímos, portanto, que à excepção da pintura do orago na testeira da capela-mor e do *Calvário* no topo do arco triunfal, todas as restantes escolhas temáticas se deverão largamente aos encomendadores.

Considerámos relevante uma análise comparativa dos programas e temas presentes nas capelas-mor e nos *corpos* das igrejas paroquiais. Verificámos que cenas da *Infância* e da *Paixão de Cristo* ocorrem nas duas localizações mas que há diferenças nas opções temáticas nas cabeceiras e nas naves, quer no que se refere a cenas

narrativas, quer nas escolhas de santos.

Os resultados da análise comparativa de programas e temas presentes nas pinturas murais de capelas-mor e corpos das igrejas paroquiais são demasiado extensos para os podermos sumariar agora. No entanto, será oportuno sublinhar alguns aspectos que se prendem com as funções de que se poderia revestir a pintura mural.

Cremos que muitos temas (por exemplo os da *Infância* e da *Paixão de Cristo*, assim como certos temas marianos como a *Assunção de Nossa Senhora*) tinham não só carácter narrativo mas também de evocação de momentos litúrgicos. A verdade é que também os santos eram objecto de celebração ao longo do calendário litúrgico.

Alguns extensos programas dedicados à *Paixão* e *Ressurreição* existentes em naves (Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco, por exemplo) parecem indicativos da existência de formas de devoção antecedendo a *Via Crucis*.

Nas naves, as figurações de *S. Cristóvão*, da *Missa de S. Gregório* e, possivelmente, da *Epifania*, sempre colocadas de forma a serem visíveis à entrada na igreja, revestiam-se de carácter profilático.

As *Visitações* e as legendas que acompanham algumas pinturas referem uma das grandes motivações para a escolha dos temas figurados, particularmente dos santos: devoção. Mas de que formas se revestia *a* devoção? Por que motivos eram os santos invocados?

A verdade é que, segundo Raul Rêgo, a partir de 1561, os *Índices* proíbem numerosas orações, várias edições de *Flos Sanctorum* e outros livros de cariz religioso e devocional. No entanto, muitas das orações proibidas em 1561 são transcritas em processos da Inquisição estudados por Francisco Bethencourt e José Pedro Paiva, e ainda nos séculos XVII e XVIII, o que nos garante a sobrevivência de crenças e práticas que a elite eclesiástica procurava erradicar desde, pelo menos, meados do século XVI. Algumas destas orações indicam que certos santos eram invocados para fins que não preveríamos pela leitura das suas histórias, tal como constam da *Legenda Aurea* ou dos *Flos Sanctorum* impressos nas primeiras décadas de Quinhentos. Algumas destas orações demonstram que, por exemplo, Santa Marta era invocada para resolver amores e desejos não correspondidos; o *Justo Juiz* era invocado para abrandar maridos violentos. Outras orações indiciam práticas envolvendo manipulações da hóstia. Usos envolvendo a hóstia e a *pedra d'ara* estão aliás abundantemente documentados em processos da Inquisição motivados por acusações por feitiçaria.

Ainda pensando nas funções de que se podia revestir a imagem – no caso em estudo, em pintura mural – deverão lembrar-se referências de Frei Manoel da Esperança relativamente a duas pinturas parietais em S. Francisco de Guimarães, ambas relacionadas com poderes milagrosos. Tendo sido beijada a imagem de S. Gualter na parede da igreja sob o alpendre, daí resultou a cura de dois paralíticos. Fazia-se tocar a água que se dava a beber aos enfermos nos estigmas de uma figuração de S. Francisco que se havia mandado pintar numa parede de varanda claustral.

Dedicámos, finalmente, a nossa atenção a programas em espaços de intenção funerária, em salas capitulares, refeitórios e capelas anexas à igreja colegiada de Guimarães ou a casas monásticas e conventuais.

Finalmente, divulgamos algumas referências documentais a pinturas murais executadas em edifícios civis no Norte.

BIBLIOGRAFIA

FONTES

Arquivo Distrital de Braga (doravante, ADB):

ADB, Registo Geral (doravante, RG), Livro (doravante, Lº) 330 (antigo 304) (Censual das Igrejas e Benefícios) (Censual de D. Diogo de Sousa), fol. 70vº-111vº.

ADB, RG, Lº 330 (Memorial das Obras de D. Diogo de Sousa), fols. 316-334.

ADB, RG, Lº 335 (antigo 296 A) (Censual de D. Frei Baltasar Limpo; cópia do séc. XVI).

ADB, RG, Lº320, Lº 2º de Mostras das Confirmações e Benefícios que se mostraram ao Arcebispo D. Jorge da Costa.

ADB, RG, Lº 321, Lº 3º de Mostras - Registos dos Títulos que se mostram ao Arcebispo D. Jorge da Costa.

ADB, RG, Lº 322, Lº 4º de Mostras - Registos do tempo do Arcebispo D. Diogo de Sousa (1505-1533).

ADB, RG, Lº 323, Lº 5º de Mostras - Registos do tempo do arcebispo Infante D. Henrique.

ADB, RG, Lº 324, Lº 6º de Mostras – Registos de D. Manuel de Sousa.

ADB, RG, Lº 325, Lº 7º e 8º de Mostras.

ADB RG, Lº 326, Lº 9º de Mostras (D. João Afonso de Meneses, 1582).

ADB, RG, Lº 327, Lº 10º de Mostras (D. João Afonso de Meneses, 1585).

ABB, RG, Lº 330, Lº de Registos do tempo do Arcebispo D. Luís Pires (1477-95).

ADB, RG, Lº 331 (Livro do registo das confirmações do senhor arcebispo D. Jorge da Costa, 1487-1505).

ADB, RG, Lº 332, Livro de Confirmações de D. Diogo de Sousa, 1505-1532).

ADB, RG, Registo do Senhor D. Duarte (1542-43).

ADB, RG, Lº 334, Registo de D. Frei Baltasar Limpo (1550-1558).
ADB, RG, Lº 337, Lº 1º do Registo de D. Frei Bartolomeu dos Mártires (1560-66).
ADB, RG, Lº 338, Lº 2º do Registo de D. Frei Bartolomeu dos Mártires (1566-77).
ADB, RG, Lº 339, Lº 3º do Registo de D. Frei Bartolomeu dos Mártires (1577-82).
ADB, RG, Lº 340, Registo de D. João de Meneses (1582-87).
ADB, RG, Lº 341, Registo de D. Frei Agostinho de Jesus (1589-91).
ADB, RG, Lº 315, Livro de Registos das Confirmações da Comarca de Valença (1514-50).
ADB, RG, Lº 318, Livro das Confirmações e Benefícios da Administração de Valença (1582-1692).
ADB, Visitas e Devassas, Lº 434 (*Capítulos de visita e devassa das terras de Guimarães e Montelongo*, 1548).
ADB, Visitas e Devassas, Lº 435 (*Capítulos de visita e devassa das terras de Guimarães e Montelongo*, 1571).
ADB, Visitas e Devassas, Lº 436 (*Capítulos de visita e devassa das terras de Guimarães e Montelongo*, 1586).
ADB, Visitas e Devassas, Lº 190-A (*Livro dos Mosteiros e igrejas da terra de Faria e Vermoim*, 1548).
ADB, Visitas e Devassas, nº202 - A (*Visitação das igrejas de Vila Real*) (1584) (apesar do título promissor, trata-se de uns poucos fólios que se referem a um início de processo e a litígios).
ADB, Livro de Visitas nº 17A, Capítulos de visitação da Sé e Cabido dados pelo Infante D. Henrique, arcebispo de Braga.
ADB, Livro de Visitas nº11-1, Visita do Arcebispo de Braga à Sé e Cabido de Braga, 1589.
ADB, Livro de Visitas nº 12-2, Visita do Arcebispo de Braga à Sé e mais paróquias da cidade, 1591.
ADB, RG, Cx. 238, nº 20 e Lº 6, fol. 194 - (Tombo da igreja de Santiago de Adeganha) (1543).
ADB, RG, cx 283/10 e Lº2, fol. 271 - (Tombo da igreja de Chaviães) (1547 e transcrição de 1592).

Arquivo Distrital de Bragança (doravante, ADBragança):

ADBragança, MIT/013/Lv 058 (Avaliação das rendas e benefícios do Bispado de Miranda, 1565).

Arquivo Distrital do Porto (doravante, ADP):
Registo de Baptismos e Registo de Casamentos (com inventário de peças e ornamentos e registos de visitações) de S. Salvador de Tabuado, Marco de Canaveses (PT/ADPRT/PRQ/PMCN24/001/0001 e PT/ADPRT/PRQ/PMCN24/002/0001).
Registo de Baptismos, Registo de Casamentos, Registo de óbitos e Rol de Crismados (com inventário de peças e ornamentos e registos de visitações) de Valadares, Baião (PT/ADPRT/PRQ/PMCN24/001/0001 e PT/ADPRT/PRQ/PBAO019/001/0001).

Arquivo Distrital de Vila Real (doravante, ADVR):
ADVR/COM-SCMVR/Lv 262.

Arquivo Municipal de Guimarães (doravante, AMG):
AMG, Maço 148 – Visitações (Visitações à Colegiada de Guimarães - 1537, 1538, 1554, 1555, 1556, 1565, 1567, 1568, 1577, 1583, 1590, 1593, 1601 – e Visitações dos Arcebispos de Braga às igrejas e mosteiros do cabido de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães no século XVI: 1547, 1548, 1549, 1550, 1551, 1552, 1553, 1554, 1555, 1556, 1558, 1559, 1560, 1562, 1564, 1566, 1567, 1568, 1569, 1570, 1571, 1572, 1573, 1574, 1575, 1576, 1577, 1578).

Biblioteca Pública Municipal do Porto, *Compromisso dos Pintores e Douradores*, Ms. 1561.

FONTES IMPRESSAS

ALBERTI, Leon Battista, 1485 – *Libri de Readificatoria decem, Florentiae* (Inc. nº 6 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, doravante BPMP).
ALBERTI, Leon Battista, 1512 – *De Re Aedificatoria decem, Pantusijs, Bertholdi Rembolt & Ludouici Hornken.*

ALBUQUERQUE, Martim de e NUNES, Eduardo Borges (eds.), 1988 – *Ordenações del Rei Dom Duarte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BAKER, D.C.; MURPHY, J.L.; HALL Jr, L.B. (eds.), 1982 – *The Late Medieval Religious Plays of Bodleian MSS Digby 133 and E Museo 160*, Oxford, Early English Text Society.

BARROS, João de, 1548 (ed. 19) – *Suma de Geografia da Comarca dentre Douro e Minho e tras-os-montes*, Porto, BPMP.

BEADLE, Richard (ed.), 1982 – *The York Plays*, London, Edward Arnold (Publishers).

Breviário Bracarense (fac-simile da edição de 1491).
Breviarium Curiae Romanae, Venetiis, 1558.
Breviarium Curiae Romanae Tudense, Salmant.cie., 1564.

Bíblia Sacra, 1479 (Inc. 55 da BPMP).
Bíblia Sacra, 1484 (Inc. 57 da BPMP).
Bíblia Sacra, Venetiis, 1484 (Inc. nº 57 da BPMP).
Biblia, *Venetiis*, 1511.
Biblia Sacra à D. Hyeronimo, Lugduni, 1515.
Biblia cum concordatijs veteris et noui testamenti et sacrorum..., *Lugduni*, 1516.
Biblia Hebraica, Chaldea, Graeca et Latina, Parisiis, 1532.
Biblia Sacra Latini, Lugduni, 1536.
Biblia Hebraica, Chaldea, Graeque & Latina ...., Lugduni Ex officina Guilelmi Boulle. In uico Mercuriali, 1537.
Biblia Sacra Iuxta Germanan Hebraici ..., Coloniae, ex Officina Melchiores Nouesiant, 1541.
Bíblia, Lugduni, 1541.
Bíblia, Antuerpiae, 1541.
Bíblia, Venetiis, in officine heredem Lucae Antonij Iuntae, 1544.
Bíblia, Lugduni, 1544.
Biblia , Lugduni, 1546.
Biblia, Parisiis, 1547.
Biblia, Parisiis, Excudebat Benedictus Pauatius, 1558.

Biblia, Lugduni, Apud Gulielmus Merlin in ponte Numulariorum & Gulielmum Desboys Sub Sole aureo, ac Sebastianum Niuellium Sub Ciconis, via Iacobea, 1567.
Biblia, Lugduni, 1569.
Biblia, Antuerpiae in aedibus Viduae & haeredum Ionnis Stelfi, 1570.
Bíblia, Antuerpiae, In aedibus haeredum Arnoldi Birkmanni, 1570.
Bíblia Latina (N. Testamentum Graecae) à B. ª Morisani, Antuerpiae, 1584.

BUENO, Daniel Ruiz (Introducciones, notas y versión espanola), 2003 (reed.) – *Actas de los Mártires. Texto Bilingue*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

BUUL, George (trad.), 1987 – *Giorgio Vasari – Lives of the Artists*, vols. I e II, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books.

CARDOSO, George, 1652 – *Agiologio Lusitano*, tomo I, Officina Craesbeekiana, Lisboa.

CARDOSO, George, 1657 – *Agiologio Lusitano*, tomo II, Officina de Henrique Valente d'Oliveira.

CARDOSO, George, 1666 – *Agiologio Lusitano*, tomo III, Officina de António Craesbeek de Mello.

CAWLEY, A. C. (ed.), 1988 (reed.) – *Everyman and Medieval Miracle Plays*, London e Melbourne, Everyman's Library.

Constituiçõees qve fez ho senhor dom Diogo de Sousa b[is]*po do Porto,* Porto, oficina de Rodrigo Álvares, 1497.

Constituyçoões feytas por mandado do Reverendissimo senhor dom Diogo de Sousa Arçebispo e Senhor de Braaga Primas das Espanhas, s. d. (data provável: 1506).

Constituições do arcebispado de Braga do arcebispo-infante D. Henrique, 1538.

Constituições Sinodais do Porto de D. Fr. Baltasar Limpo, 1541.

Constitvicões Synodaes do Bispado de Lamego, 1563.

Constituições Synodaes do Bispado de Miranda, 1565.

Constituyções Synodaes do Bispado do Porto Ordenadas pelo muyto Illustre & Reuerendissimo Senhor Dom frey Marcos de Lisboa Bispo do dito Bispado.&c., 1585.

COSTA, Pe. António Carvalho da, 1706 – *Corografia Portugueza* ..., Lisboa, officina de Valentim da Costa Deslandes, Tomo Primeyro

CORREIA, Vergílio, 1926 (Publicação e Prefaciação)– *Livro dos Regimentos dos Officiaes mecanicos DA MUI NOBRE E SEMPRE LEAL CIDADE DE LIXBOA* (1572), Imprensa da Universidade, Coimbra.

COSTA, José Pedro da (trad.), 1907 – *Preito de Obediência d'El Rei D. Manoel ao Papa Júlio II Prestado pelo seu Embaixador Diogo Pacheco em 4 de Junho de 1505*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

CUNHA, D. Rodrigo da, 1989 - *História Eclesiástica dos Arcebispos de Braga*, Reprodução Fac-similada com nota de apresentação de José Marques, vol. II, Braga, Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier, Limitada.

D'ALMEIDA, Rodrigo Vicente, 1883 – *Documentos Inéditos Colligidos por Rodrigo Vicente d'Almeida* in "Historia da Arte em Portugal" (Segundo Estudo), Porto, Typographia Elzeveriana.

ECCLES, Mark (ed.), 1969 – *The Macro Plays*, London, Early English Text Society.

ENGLAND, George (ed.), 1952 – *The Towneley Plays*, Oxford, Early English Text Society.

ESPERANÇA, Fr. Manoel da, 1656 – *Historia Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*, 1ª Parte, Lisboa, Oficina Craesbeekiana.

DAVIES, R. T. (ed.), 1972 - *The Corpus Christi Play of the English Middle Ages*, London.

GARCIA, António Garcia y (ed. e dir.), 1982 – *Synodicon Hispanum*, vol. II – Portugal, Madrid, La Editorial Católica.

GARCIA, Prudêncio Quintino, 1923 – *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Imprensa da Universidade, Coimbra.

GRAYSON, Cecil (trad.), 1991 – *On Painting. Leon Battista Alberti*, London, Penguin Books.

HAPPÉ, Peter (Ed., introdução e notas), 1989 - *Four Morality Plays*, Harmondsworth, Penguin Books.

Legenda Aurea (Inc. nº 128 e Inc. nº 129 da Biblioteca Pública Municipal do Porto).

Liber Chronicarum, Nuremberga em 1493 (de Hartmannus Schedel, impresso na oficina de Antonius Koberger) (Inc. nº 205 e Inc. nº 206 da Biblioteca Pública Municipal do Porto).

MEIRELES, Frei António da Assunção, 1942 - *Memórias de Pombeiro* (publicadas e prefaciadas por António Baião), Lisboa, Academia Portuguesa da História.

MILLS, David (ed.), 1992 – *The Chester Mystery Cycle – A New Edition with Modernised Spelling*, East Lansing, Michigan, Colleagues Press Inc.

Ordenações Afonsinas, vol. II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

Ordenações Manuelinas, Livro II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

Ordenações Flipinas, Livros II e III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Officium Angeli-Custodio, Hispalis, 1535.

OTERO, Aurelio de Santos, 2003 – *Los Evangelios Apócrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estúdios introductorios y comentários*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

PIMENTA, Rodrigo, 1941 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, "Boletim de Trabalhos Históricos", Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, vol VI, nº3, p. 97-128.

PIMENTA, Rodrigo, 1943 – *Para a História do Arcebispado de Braga*, "Boletim de Trabalhos Históricos", Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarãis, vol. VIII, nº3-4, p.129-178.

PINA, Rui de, 1977- *Crónicas de Rui de Pina*, Porto, Lello & Irmão.-.Editores.

RIBADENEYRA, PADRE Pedro de; acrescentado por NIEREMBERG, Juan Eusébio, GARCIA, Francisco e GUERRERO, Andres Lopez, 1734 – *Flos Sanctorum*, tomo II, Barcelona, Imprenta de Juan Piferrer.

ROZE, J.-B. M. (trad.), 1967 – *Jacques de Voragine – La Légende Dorée*, vols. I e II, Paris, Garnier – Flammarion.

ROSSI, Aldo e BELLOSI, Luciano (ed.), 2002 – *Giorgio Vasari – Las Vidas delos más Excelentes Arquitectos, Pintores y Escultores Italianos desde Cimabue a nuestros Tiempos*, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).

SANTA MARIA, Fr. Agostinho de, 1712 – *Santuário Mariano* (...), Lisboa, Officina de Antonio Pedrozo Galram., Tomo Quarto.

SANTOS, Cândido Augusto Dias dos, 1973 – *O Censual da Mitra do Porto – Subsídios para o Estudo da Diocese nas Vésperas do Concílio de Trento*, Publicações da Câmara

Municipal do Porto, Documentos e Memórias para a História do Porto, vol. XXXIX, Porto.

SILVA, Elsa Maria Branco da, 2001 – *O Cathecismo Pequeno de D. Diogo Ortiz Bispo de Viseu*, Edições Colibri, Lisboa.

SOUSA, D. Antonio Caetano de, 1744 – *Agiologio Lusitano* ..., Lisboa, Regia Officina Sylviana e da Academia Real, tomo IV.

THOMPSON, Daniel V., Jr. (trad.), s. d. - *The Craftman's Handbook "Il Libro dell'Arte" by Cennino d'Andrea Cennini*, New York, Dover Publications Inc.

s/a, *Visitações dos Arcebispos de Braga a Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães*, "Boletim de Trabalhos Históricos", Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarãis, vol. IX, nº 3-4, p. 97-150, Guimarães, 1944 e BTH, vol. X, nº 1-2, p. 1-27, Guimarães, 1945.

s/a, *Visitações dos Arcebispos de Braga às Igrejas e Mosteiros ligados à Colegiada de Guimarães*, "Boletim de Estudos Históricos", Guimarãis, Arquivo Municipal de Guimarães, vol. XII, nº 1-4, p. 99- 145; Guimarães, 1949-50, vol. XIII, nº1-2, p. 94-96; Guimarães, 1951, vol. XIII, nº 1-2, p.155-192; Guimarães, 1952, vol. XIV, nº 1-2, p.32-62.

SMITH, Lucy Toulmin (ed.), 1963 – *York Plays – The Plays Performed by the Crafts or Mysteries of York on the Day of Corpus Christi in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New York.

S. TOMÁS, Frei Leão de, 1974 (reedição fac-similada da 1º edição de 1651)– *Benedictina Lusitana*, Tomo II, Lisboa.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo (int.), 1971 – *Livro das Igrejas e Capelas do Padroado dos Reis de Portugal. 1574*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian. Centro cultural Português.

SOARES, Franquelim Neiva, 1983 (2ª ed.) – *Visitações de D. Fr. Baltasar Limpo na Arquidiocese de Braga – Visitações à colegiada de Nossa Senhora de Oliveira e a outras igrejas da região de Guimarães*, Braga.

SOUSA, D. António Caetano de, 1744 – *Agiologio Lusitano*, Tomo IV, Regia Officina Sylviana e da Academia Real, Lisboa.

SOUSA, Fernando de, e GONÇALVES, Silva (eds.), 1987- *Memórias de Vila Real*, Vila Real, Arquivo Distrital de Vila Real, vol. 2.

SPECTOR, Stephen (ed.), 1991 – The N-Town Play. Cotton Ms Vespasian D.8, Oxford, Oxford University Press for the Early English Text Society.

The Revisded English Bible with Apocrypha, 1989, s/l, Oxford University Prees e Cambridge University Press.

VICENTE, Gil, 1965 (reed.) – *Obras de Gil Vicente*, Porto, Lello & Irmão – Editores.

VITRUVII, 1521 – *De Architectura Libri Decem*, *Roma*.
VITRUVII, 1522 – *De Architectura Libri Decem, Florentiae*.
M. VITRUVII POLLIONIS, 1567 – *De Architectura Libri Decem ..., Venetiis, Apud Franciscum Senensem, & Ioan Crugher Germanum*.

ESTUDOS

AFONSO, Belarmino, 1985 – *Pinturas Murais Seiscentistas em Capelas do Distrito de Bragança*. "Brigantia", Bragança, vol. 5, fasc. 1, p. 211-218.

AFONSO, Luís, 1996 – *As Pinturas Murais (séc. XV) do Pórtico Axial da Sé de Braga*, "Mínia", Braga, 3ª Série, ano IV, p. 51-76.

AFONSO, Luís, 1999a – *As Pinturas Murais da Igreja do Convento de S. Francisco de Leiria*, dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols. (policopiada).

AFONSO, Luís, 1999b – *Ornamento e Ideologia. Análise da Introdução do Grotesco na Pintura Mural Quinhentista*, "Ordens Militares: Guerra, Religião, Poder e Cultura – Actas do III Encontro sobre Ordens Militares", Lisboa, Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela, vol. 2, p. 305-340.

AFONSO, Luís, 2002 - *A Pintura Mural dos Séculos XV-XVI na Historiografia da Arte Portuguesa: Estado da Questão*, "Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa", nº 1 – Outubro, 2002, p. 125.

AFONSO, Luís, 2003a - *A Apropriação Simbólica da Justiça: Trajano, D. João II e a Pintura Mural de Monsaraz*, "Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa", nº 2, Lisboa, p. 35-74.

AFONSO, Luís, 2003b – *São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média*, "Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos", Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Ministério das Obras Públicas, Transportes e Habitação, nº 19, p.114-123.

AFONSO, Luís, 2003c – *A cronologia das pinturas murais de S. Salvador de Bravães: uma reapreciação*, "Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa", nº 2, Lisboa, p. 273-274.

AFONSO, Luís U., 2005 – *A pintura mural nas igrejas das ordens militares, em torno de 1500. Primeiras impressões de uma abordagem iconográfica*, "As Ordens Militares e as Ordens de Cavalaria na Construção do Mundo Ocidental – Actas do IV Encontro sobre Ordens Militares, Lisboa, Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela, p. 899-916.

AFONSO, Luís U., 2005 – *Propaganda Institucional Beneditina e Metanarrativa Cristã nos Frescos de Pombeiro*, "Património – Estudos", Lisboa, IPPAR, nº 8, p. 37-45.
AFONSO, Luís U. e SERRÃO, Vítor, 2005b – *Os Frescos da Igreja de Santo Aleixo (1531), uma Obra-prima do Renascimento*, "Almansor", nº 4, 2ª série, p. 149-177.
AFONSO, Luís U., 2006 – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, Tese de Doutoramento em História (História da Arte), Lisboa, FLUL (policopiado).

ALMEIDA, Fr. António-José de, 2005 – *Imagens de Papel. O Flos Sanctorum em linguagem português, de 1513, e as edições quinhentistas do de Fr. Diogo do Rosário OP – A problemática da sua ilustração xilográfica*, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP (policopiado).

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1966 – *Carácter Mágico do Toque das Campainhas. Apotropaicidade do Som*, "Revista de Etnografia", vol. VI, tomo 2, Porto, 1966, p. 339-370.
ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1968 – *Vias Medievais de Entre-Douro-e-Minho*, Dissertação de Licenciatura, Porto (policopiado).
ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1970 – *Ainda o Documento XIII dos «Diplomata et Chartae»*, "Revista da Faculdade de Letras – História", 1ª Série, vol. I, Porto, 1970, p. 97-107.
ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1972 – *Primeiras Impressões da Arquitectura Românica Portuguesa*, sep. da "Revista da Faculdade de Letras – História", 1ª Série, vol. II, Porto.
ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1973 – *Notas Sobre a Alta Idade Média no Noroeste de Portugal*, sep. da "Revista da Faculdade de Letras – História", 1ª Série, vol. III, Porto, 1973.
ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1975 – *A Igreja Românica de S. Pedro de Rates (Póvoa de Varzim)*, sep. de "Póvoa de Varzim Boletim Cultural", vol. XIV, N.º1, Póvoa de Varzim.
ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1978 – *Arquitectura Românica de Entre-Douro-e-Minho*, dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2 vols. (poliopiado).

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1978 – *Castelologia Medieval de Entre-Douro-e-Minho – Desde as origens a 1220*, dissertação Complementar de Doutoramento, Porto (policopiado).

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1983 a – *O Presépio na Arte Medieval*, Porto, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1983 b – *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal. Estudo Iconográfico*, Porto, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1983 c – *O Díptico-Relicário de Arouca*, Porto, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1987a – *Influências Francesas na Arte Românica Portuguesa*, sep. de *Histoire du Portugal Histoire Européenne. Actes du Colloque*, Paris, F. C. G.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de,1987b – *Alto Minho*, Lisboa, Editorial Presença.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1988 – *Arte da Alta Idade Média*, "História da Arte em Portugal", Lisboa, Alfa, 1988.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1988 – *O Românico*, "História da Arte em Portugal", Lisboa, Alfa.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1989 – *Castelos e Cercas Medievais – Séculos X a XIII*, "História das Fortificações Portuguesas no Mundo", Lisboa, Alfa, p. 38-54.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1990 – *A Igreja de Jesus de Setúbal*, "Revista da Faculdade de Letras – História", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, II série, vol. VII, p. 267-279.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1991 – *A Roda da Fortuna/Roda da Vida do Túmulo de D. Pedro, em Alcobaça*, "Revista da Faculdade de Letras – História", 2ª Série, vol. VIII, Porto, p. 255-263.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 2001 – *História da Arte em Portugal – O Românico*, Lisboa, Presença.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, e BARROCA, Mário Jorge, 2002 – *História da Arte em Portugal – O Gótico*, Lisboa, Presença.

ALMEIDA, Fortunato de, 1971 - *História da Igreja em Portugal*, 2ª ed. (dirig. por Damião Peres), Porto, Portucalense Editora, 4 vols.

ALMEIDA, José António Ferreira de (dir. de), 1976 – *Tesouros Artísticos de Portugal*, Lisboa, Selecções Reader's Digest.

ALMEIDA, M. Lopes de, 1967 – *Artes e Ofícios em Documentos da Universidade. I – 1589-1604*, Coimbra, Coimbra Editora, Lda.

ALVES, Francisco Manuel (Abade de Baçal), 2000 – *Bragança. Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança*, XII tomos, Bragança, Câmara Municipal de Bragança/IPM.

ALVES, Lourenço, 1982 - *Igrejas e Capelas Românicas da Ribeira Minho*, "Caminiana", Ano IV, nº 6, Caminha, p. 105-153.
ALVES, Lourenço, 1982 - *Igrejas e Capelas Românicas da Ribeira Lima* in "Caminiana", Ano IV, nº 7, Caminha, 1982, p. 47-118.
ALVES, Lourenço, 1985 - *Caminha e seu Concelho. Monografia*, Caminha.
ALVES, Lourenço, 1985 - *Do Gótico ao Manuelino no Alto Minho*, "Caminiana", Ano VII, N.º 12, Caminha, 1985, p. 35-150.

ANSELMO, Artur, 1981 - *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ARCIDIOCESI DI GENOVA, COMUNE DI GENOVA, SUOERINTENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DELLA LIGURIA, SUPERINTENDENZA PER I BENI AMBIENTALI E ARCHI TETTONICI DELLA LIGURIA, 1994 – *Verso un Nuovo Museo – Arte sacra a Genova nel chiostro di S. Lorenzo*, Genova, Sagep Editrice.

ARCIDIOCESI DI GENOVA, etc, 1996 – *Verso un Nuovo Museo – Restauri d'arte sacra a Genova nel ciostro di S. Lorenzo* – 2, Genova, Sagep Editrice.

AZEVEDO, Cândido de, 1986 – *Os «Frescos» da Igreja de Sernancelhe*, "Mundo da Arte", nº 17, Aveiro, p. 41-46.

AZEVEDO, Narciso de, 1953 – *Catálogo dos Incunábulos*, vol. I, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto.
AZEVEDO, Narciso de, 1988 (2ª ed.) – *Indicação Sumária dos Incunábulos da Biblioteca Pública Municipal do Porto*, BPMP, Porto.

AZEVEDO, Pedro A. d', 1895-96 – *Superstições Portuguesas no Séc. XV (Documentos)*, "Revista Lusitana", Lisboa, Antiga Casa Bertrand, vol. I, p. 197-215 e 315-324.
AZEVEDO, Pedro A. d', 1897-99 – *Superstições Portuguesas no Séc. XVI*, "Revista Lusitana", Lisboa, Antiga Casa Bertrand, vol. V, p. 1-21 e 198-270.
AZEVEDO, Pedro A. d', 1900 – *Superstições Portuguesas no Séc. XVI*, "Revista Lusitana", Lisboa, Antiga Casa Bertrand, vol. VI, p. 211-225.
AZEVEDO, Pedro A. d', 1902 – A Freira e o Diabo, "A Tradição", Serpa, vol. IV, nº 5, p.70-75 e vol. IV, nº 6, p. 87-90.

BANDEIRA, Miguel Sopas de Melo, 2000 – *D. Diogo de Sousa, o urbanista – leituras e texturas de uma cidade refundada*, Sep. de "Bracara Augusta", vol. XLIX, Braga, Câmara Municipal de Braga.

BARROCA, Mário Jorge, 2000 - *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422),* 4 vols., Porto, Fundação Calouste Gulbenkian.
BARROCA, Mário Jorge, 2001 – *As Fortificações do Litoral Portuense*, Lisboa, Edições Inapa.

BARTHOLEYNS, Gil; DITTMAR, Pierre-Olivier; JOLIVET, Vincent, 2005 – *Des Raisons de Détruire une Image*, "Images Re-vues", nº2 (em http:/www.imagesre-vues.org).

BASCHET, Jêrome, 1996 – *Introduction: L'Image-Object*, "Cahiers du Léopard d'Or", Paris, vol. 5, p. 7-26.

BASTO, Ana Carolina de Domenico de Avilez de, 2003 – *A Vila do Torrão Segundo as Visitações de 1510 e 1534 da Ordem de Santiago*, dissertação de Mestrado em História

apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP (policopiado).

BASTO, Artur de Magalhães, s/d – *Apontamentos para um Dicionário de Artistas e Artífices que Trabalharam no Porto do Século XV ao Século XVIII*, Porto, Publicações da Câmara Municipal do Porto – Gabinete de História da Cidade.

BATORÉO, Manuel, 2001 – *Gravuras de Incunábulos em Pintura Portuguesa da 1ª metade do século XVI*, "Uma Vida em História. Estudos em Homenagem a António Borges Coelho", Lisboa, Centro de História e Ed. Caminho, p. 287-314.
BATORÉO, Manuel, 2002 – *A Ceia de Cristo em Emaús do Museu Nacional de Arte Antiga. Problemas técnicos e estilísticos numa pintura do século XV*, "Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa", Lisboa, nº 1, p. 89-103.
BATORÉO, Manuel, 2004 – *Pintura Portuguesa do Renascimento – O Mestre da Lourinhã*, Casal de Cambra, Caleidoscópio – Edições e Artes Gráficas.
BATORÉO, Manuel, 2006 – *Sur le mur et sur le bois: la gravure dans la peinture de la Renaissance au Portugal*, "Actas do Ciclo de Conferências «Out of the Stream»: new perspectives in the study of Medieval and Early Modern mural paintings" (no prelo) (Ciclo de conferências organizado por Luís Afonso na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

BAXANDALL, Michael, 1991 (reed.) – *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford and New York, Oxford University Press.

BESSA, Paula, 2003 a – *Rumos da Cidadania Patrimonial – A Localidade na História – Do Século XV ao Século XIX – Norte do Minho ao Vouga*, Porto, Edições Asa.
BESSA, Paula, 2003 b – *Pintura Mural na Igreja de Santa Maria Madalena de Chaviães*, "Boletim Cultural da Câmara Municipal de Melgaço", nº2, Agosto de 2003, Melgaço, Câmara Municipal de Melgaço, p. 9- 30.
BESSA, Paula, 2003 c – *Pintura Mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo*, "Cadernos do Noroeste", Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Série História 3, vol. 20 (1-2), p. 67-95.

BESSA, Paula, 2003 d– *D. Diogo de Sousa e a pintura mural na capela-mor da igreja de S. Salvador de Bravães*, "Património - Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1ª Série, vol.2, p. 757-781.

BESSA, Paula, 2004 a– *Pintura Mural na Igreja de Santiago de Adeganha*, "Monumentos", Lisboa, DGEMN, nº 20, p. 169-173.

BESSA, Paula, 2005 a - *O Mosteiro de Pombeiro e as Igrejas do seu Padroado: Mobilidade de Equipas de Pintura Mural*, "Actas do VII Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte «Artistas e Artífices e a sua Mobilidade no Mundo»", Porto, FLUP (no prelo).

BESSA Paula, 2005 b -*Encomendadores e Programas de Pintura Mural na Igreja de Santiago de Adeganha,* Actas do I Congresso Internacional de História – Territórios, Culturas e Poderes (organizado pelo Núcleo de Estudos Históricos da Universidade do Minho), Braga (no prelo).

BESSA, Paula, 2006 a – *Pintura Mural na Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe*, "Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. IV, p.193-215.

BESSA, Paula, 2006 b -*Pintura Mural na Igreja de Santiago de Adeganha*, "Actas do 2º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação, Porto, Outubro de 2005", Porto, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, vol. II, p. 441-460.

BETHENCOURT, Francisco, 1987 – *O Imaginário da Magia. Feiticeiras, saludadores e nigromantes no século XVI*, Lisboa, Universidade Aberta.

BORSOOK, Eve, 1995 – *La Sauvegarde des Peintures Murales en Italie de 1960 à 1993: un Bilan*, "Revue de l'Art", nº 108, p. 49-60 (em http:/ www.persee.fr).

BOTTO, Margarida D., 1998 – *Elementos para o estudo da pintura mural em Évora, durante o período moderno: evolução, técnicas e problemas de conservação*, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico apresentada à Universidade de Évora, 2 vols. (policopiado).

BRAGA, Teófilo, 1994 – *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2 vols.

BRANDÃO, D. Domingos de Pinho, 1984, 1985 e 1986 – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*, Porto, Diocese do Porto, vols. I, II e III.

BRANDÃO, Maria Angelina de Castro Mendes de Pinho, 1996 – *D. Jorge da Costa na Arquidiocese de Braga (1486-1501)*, dissertação de Mestrado em História Medieval apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP (policopiado).

BURKE, Peter, 1988 (reed.) – *Popular Culture in Early Modern Europe*, Aldershot, Wildwood House Limited.
BURKE, Peter, 2000 (reed.) – *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, Oxford, Polity Press.

CABAÇO, Mariano, 1998 – *O Quadro da Misericórdia de Lisboa*, "Oceanos", Lisboa, Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 35 (Julho/Setembro), p.52-60.

CABRAL, Teresa S., FRAZÃO, Irene e MARKL, Dagoberto, 1999 – *O Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz. Conservação e Restauro*, Lisboa, IPPAR.

CABRITA, Teresa, 1994 – *As Pinturas Murais de Meijinhos*, "Oceanos", nº 18, Lisboa, p. 121-124.
CABRITA, Teresa, 1998 – *Testemunhos de Pintura Mural no Culto Cisterciense*, "Actas do II Congresso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal", Ourense, vol. 3, p. 1099-1105.
CABRITA, Maria Teresa, 2003 – *A Pintura Mural no Tema da «Anunciação»*, "Os Reinos Ibéricos na Idade Média. Livro de Homenagem ao Professor Doutor Humberto Baquero Moreno", Porto, Livraria Civilização Editora, vol.III, p. 1133-1140.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 a – *Conservação e Restauro da Pintura Mural* [da Igreja de Santa Marinha de Trevões, S. João da Pesqueira], "Monumentos", nº 14, Lisboa, DGEMN, p. 122-123.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2001 b - *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2002 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais da Igreja de Santa Leocádia*, "Actas do 1º Seminário A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação", Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e DGEMN, Porto, p. 211-233.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2003 a – *A Pintura Mural da Igreja de Santa Clara-a-Nova de Coimbra*, "Monumentos", nº 18, Lisboa, DGEMN, p.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2003 b – *A Pintura Mural no Pátio da Acesso à Sala do Cabido da Sé do Funchal*, "Monumentos", nº 19, Lisboa, DGEMN.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2004 – *Uma Obra de Arte Redescoberta: os Frescos da Igreja Românica de Santa Leocádia*, "Aquae Flaviae", nº 32, Chaves, p. 43-76.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2006 a – *Pinturas Murais nas Igrejas de S. Mamede de Vila Verde e de S. Pedro de Abragão*, "Actas do 2º Seminário – A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação, Porto, Outubro de 2005", Porto, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, vol. I, p. 267-285.

CAETANO, Joaquim Inácio, 2006 b – *De la fragmentation du regard à l'identification des ensembles, ou le formalisme dans l'étude des peintures murales des Xvème et XVIème siècles au Nord de Portugal,* "Actas do ciclo de conferências «Out of the Stream: new perspectives in the study of Medieval and Early Modern mural paintings»" (no prelo) (ciclo de conferências organizado por Luís Afonso na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

CAETANO, Joaquim Inácio, 2006c – *400 anos a fingir ou os acabamentos dos edifícios dos séculos XV e XVI* (no prelo).

CAETANO, Joaquim Inácio Caetano, 2007 – *As Pinturas murais na Igreja de Santo André de Telões, Amarante. Novas achegas para a compreensão da actividade oficinal nos séculos XV e XVI*, "Património - Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1ª Série (no prelo).

CAETANO, Joaquim Oliveira, 1995 – *Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do Humanismo*, "A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões", Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém, p. 90-105.
CAETANO, Joaquim Oliveira, 1998 – *A Virgem da Misericórdia: uma aproximação iconográfica*, "Oceanos", Lisboa, Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 35 (Julho/Setembro), p. 62- 77.

CAMILLE, Michael, 2000 – *El Ídolo Gótico. Ideologia y Creación de Imágenes en el Arte Medieval*, Madrid, Ediciones Akal, S. A.

CARVALHO, José Alberto Seabra de, 1995 – *A Pintura Quatrocentista*, "História da Arte Portuguesa", Círculo de Leitores e Autores, s/l, vol. I, p.473-517.
CARVALHO, José Alberto Seabra, 1999 – *Gregório Lopes*, Lisboa, Ed. Inapa.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, 2004 – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*, dissertação de Doutoramento no ramo de conhecimento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, 2 vols. (policopiado).

CAVALHEIRO, Eugénio, 2000 – *Os Frescos da Sra. da Teixeira*, Mirandela, João Azevedo Editor.
CAVALHEIRO, Eugénio, 2004 – *A Arte dos Frescos em Vila Real*, João Azevedo Editor.

COELHO, Adolfo, 1993 – *Obra Etnográfica, vol. I – Festas, Costumes e Outros Materiais para uma Etnologia de Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

COELHO, Maria Helena da Cruz, 1990 – *O Arcebispo D. Gonçalo Pereira: Um Querer, Um Agir*, "Actas do IX Centenário da Dedicação da Sé de Braga – Congresso Internacional", Braga, UCP/Faculdade de Teologia de Braga e Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, vol. II/I, p. 389-462.

CORREIA, Alberto e SILVA, Celso Tavares da, 1981 – *Os "Frescos" da Matriz da Sarzeda*, "Beira Alta", nº 40 –2, Viseu, p. 329-339.

CORREIA, Vergílio, 1921 – *A Pintura a Fresco em Portugal nos séculos XV e XVI (Ensaio)*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva.
CORREIA, Vergílio, 1923 – *Artistas de Lamego*, Imprensa da Universidade, Coimbra.
CORREIA, Vergílio, 1924 – *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, Imprensa da Universidade, Coimbra.
CORREIA, Vergílio, 1924 (2ª ed.) – *Monumentos e Esculturas (séculos III-XVI)*, Lisboa, Livraria Ferin, Editora.
CORREIA, Vergílio, 1928 - *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
CORREIA, Vergílio, 1953 - *Obras*, vol. III – *Estudos de História da Arte – Escultura e Pintura*, Coimbra.
CORREIA, Vergílio, 1978 - *Obras*, vol. V – *Estudos Monográficos*, Coimbra.

CORTEZ, Fernando Russell, 1959 – *Arnaus. Manuel Arnao. Manuel Arnao Leytão. Pintores Quinhentistas do Norte de Portugal*, "Boletim Cultural. Câmara Municipal do Porto", Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. XXII, fasc. 3-4, p. 473-495.

COSTA, Augusto, NUNES, José e HESPANHOL, Pilar Pinto, 1997 – *Igreja de Santa Leocádia – Diagnóstico do Estado de Conservação de Pinturas Murais*, "Monumentos", nº 7, Lisboa, DGEMN, p. 109-113.

COSTA, P. Avelino de Jesus da, 1978 – *Nossa Senhora das Neves. Subsídios para a História do seu Culto*, Viana do Castelo, Separata de "Festa das Neves", Ano V.
COSTA, P. Avelino de Jesus da, 1981 – *Comarca Eclesiástica de Valença do Minho (Antecedentes da Diocese de Viana do Castelo)*, Ponte do Lima, p. 69-240.
COSTA, P. Avelino de Jesus da, 1990, *D. Diogo de Sousa, Novo Fundador de Braga e Grande Mecenas da Cultura* in "Homenagem à Arquidiocese Primaz nos 900 anos da Dedicação da Catedral – 4-5 de Maio de 1990", Lisboa, Academia Portuguesa de História, p. 99-117.
COSTA, Avelino de Jesus, 1997 e 2000 - *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*, 2 vols., 2ª ed., Braga, Ed. da Irmandade de S. Bento da Porta Aberta.

COSTA, P.e Carvalho da, 1706 - *Corografia Portugueza* (...), Tomo I, Lisboa, Officina de Valentim da Costa Deslandes.

COSTA, Paula Maria de Carvalho Pinto, 1998 – *A Ordem Militar do Hospital em Portugal: Dos Finais da Idade Média à Modernidade*, dissertação de Doutoramento no ramo dos conhecimentos em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP, 2 vols (policopiado).

COUTO, João Rodrigues da Silva, 1964 – *Problemas à volta da pintura a fresco*, "Bracara Augusta", vols. XVI-XVII, nºs 39-40, p. 10-13.

CUNHA, Maria Cristina Almeida e Cunha, 1989 – *A Ordem Militar de Avis (Das Origens a 1329)*, dissertação de Mestrado em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP (policopiado).

CUNHA, Mário Raul da Sousa, 1991 – *A Ordem Militar de Santiago (Das Origens a 1327)*, dissertação de Mestrado em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP (policopiado).

DELUMEAU, Jean, 1989- *Rassurer et Proteger. Le Sentiment de Sécurité dans l'Occident d'Autrefois*, Paris, Librairie Arthème Fayard.
DELUMEAU, Jean, 1994- *Uma História do Paraíso. O Jardim das Delícias*, Lisboa, Terramar.

DESWARTE, Sylvie, 1986 – *Francisco de Holanda, teórico entre o renascimento e o maneirismo*, "História da Arte em Portugal – O maneirismo", Lisboa, Publicações Alfa, p. 11-30.
DESWARTE-ROSA, Sylvie, 1995 – *Francisco de Holanda: «Maniera» e «Idea»*, "A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões", p. 58-89.

DIAS, Pedro, 1979 – *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 – Aspectos Artísticos*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

DIAS, Pedro, e SERRÃO, Vítor, 1986 – *História da Arte em Portugal – O Manuelino*, Lisboa, Publicações Alfa.
DIAS, Pedro, 1988 – *Arquitectura Manuelina*, Porto, Livraria Editora Civilização.
DIAS, Pedro, 1992 – *Portugal e a Arte Flamenga na Época dos Descobrimentos*, "No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na época dos Descobrimentos", vol. I, catálogo, Lisboa, Instituto Português de Museus.
DIAS, Pedro, 1994 – *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa.
DIAS, Pedro, 2001 – *Um Novo Poder, uma Nova Arquitectura. Os Humanistas do Renascimento Coimbrão e a sua Cidade*, "Propaganda e Poder – Congresso Peninsular de História da Arte – 5 a 8 de Maio de 1999", Lisboa, Ed. Colibri, p.169-198.
DIAS, Pedro, 2003 – *Vicente Gil e Manuel Vicente Pintores da Coimbra Manuelina*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra.
DIAS, Pedro, 2003 – *A Escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra.

DINIS, Manuel Vieira, 1954 – *Ensalmos para Ares e Males (Paços de Ferreira)*, "Douro Litoral", Porto, Edição da Junta de Província, 6ª série, vols. I-II, p. 113-124.

ESPANCA, Túlio, 1966 – *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VII*, Concelho de Évora*, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.
ESPANCA, Túlio, 1975 – *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VIII, *Distrito de Évora. Concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas*, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.
ESPANCA, Túlio, 1978 – *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, *Distrito de Évora. Conselhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa*, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.
ESPANCA, Túlio, 1992 – *Inventário Artístico de Portugal*, vol. XII, *Distrito de Beja. Conselhos de Alvito, Beja, Cuba, Ferreira do Alentejo e Vidigueira*, 2 tomos, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.

ESTELLER, Eduard Carbonell i, PARETAS, Montserrat Pagès I, SÒRIA, Jordi Camps I, MAROT, Teresa, 1998- *Guide. Art Roman*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

FERNANDES, Maria Manuela Campos Milheiro, 1997 – *Braga. A Cidade e a Festa no Século XVIII*, Dissertação de Doutoramento em História, área do conhecimento de História da Arte, apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Braga, 3 vols. (policopiado).

FERNANDES, Teresa Cabrita, 1984 – *Pintura mural em Portugal nos finais da Idade Média, Princípios do Renascimento*, dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols. (policopiado).

FERNANDES, Paulo Almeida, 2002 - *Arcaísmo e Inovação nos Frescos da Matriz de Algosinho (Mogadouro)*, "Brigantia", Bragança, vol. XXII, nº 1/2, p.209-221.

FERREIRA, Mons. J. Augusto, 1931 - *Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga*, vol. II,

FIGUEIREDO, José de, 1910 – *Arte Portugueza Primitiva – O Pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa, Typ. Do Annuario Commercial.

FRANCO, Henrique, 1943 – *Pintura Mural do século XV na Igreja do Extinto Convento de S. Francisco, no Porto*, "Boletim da Academia Nacional das Belas-artes, vol. XII, Lisboa, p. 55-58.

FRAZÃO, Irene, 1993 – *A Pintura Mural*, "Dar Futuro ao Passado", Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, IPPAAR.
FRAZÃO, Irene, 1996 – *Técnica do Fresco e frescos destacados. Notas.,* "A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII", Lisboa, IPM, p. 69-71.
FRAZÃO, Irene, 2001 – *Intervenção na Pintura a Fresco da Igreja de São Pedro de Marialva*, "Património – estudos", nº 1, Lisboa, IPPAR, p. 151-152.

FREEDBERG, David, 1989 – *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, 1952 – *O Políptico de Santo Estêvão de Valença. Subsídios para a História da Arte em Portugal no Século XVI*, s/l, Tertúlia das Cinco e Meia.

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, 1954 – *Artistas de Braga na Matriz de Vila do Conde (Séc. XVI)*, Separata de "Bracara Augusta", Braga.

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e, 1962 – *Artes e Artistas em Vila do Conde*, Edições «Maranus», Porto.

GARCIA, Prudêncio Quintino, 1923 – *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

GOMES, Saul, 1996/1997 – *Notícia sobre os frescos quatrocentistas de S. Francisco de Leiria*, "Lusitânia Sacra", 2ª série, vol. 8/9, Lisboa, p. 573-598.
GOMES, Saul, 1997 – *Vésperas Batalhinas*, Leiria, Ed. Magno

GONÇALVES, Catarina Valença, 1998 – *A Pintura Mural da Capela do Espírito Santo de Maçaínhas de Belmonte: Uma Primeira Abordagem*, "Lusitânia Sacra", 2ª Série, Tomo X, p. 347-361.
GONÇALVES, Catarina Valença, 1999 – *A Pintura Mural no Concelho do Alvito – sécs. XVI a XVIII*, Alvito.
GONÇALVES, Catarina Valença, 2001 – *A Pintura Mural em Portugal: os casos da igreja de Santiago de Belmonte e da Capela do Espírito Santo de Maçainhas*, dissertação de Mestrado em Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2 vols. (policopiado).
GONÇALVES, Catarina Valença, 2001 – *Sagrada Família, Deposição no Túmulo, O Salvador, Martírio de S. Sebastião, S. Bernardo e S. Bento* in "D. Manuel e a sua Época nas Colecções do Museu de Alberto Sampaio – Catálogo, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães, Instituto Português dos Museus e Museu de Alberto Sampaio, p. 32-35.
(veja-se também SOUSA, Catarina Vilaça de)

GONÇALVES, Flávio, 1990 – *História da Arte – Iconografia e Crítica*, colectânea póstuma, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

GONÇALVES, Isabel Peres, 2001/2002 – *As Capelas na Sé de Braga na Baixa Idade Média: a Questão da Administração*, "Bracara Augusta", Braga, Câmara Municipal de Braga, vol. L, nºs 104-105 (117-118), p. 195-208.

GRABAR, André, 2003 (reed.) – *Las vias de la creación en la iconografia Cristiana*, Madrid, Alianza Forma.
GRABAR, André, 2007 – *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid, Ediciones Siruela.

GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – *Santa Marinha de Vila Marim: em torno de um brasão de armas.* Separata da revista "Genealogia & Heráldica" nº 7/8, Porto, Centro de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, p. 47 –138.

GRILO, Fernando, 2002 – *A influência nórdica na escultura portuguesa no tempo de D. Manuel I. Olivier de Gand e a sua oficina em Tomar*, "Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa", Lisboa, p. 139-174.

GRUBER, Alain (ed.), 1994 – *The History of Decorative Arts – The Renaissance and Mannerism in Europe*, New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers.

GUIMARÃES, Alfredo, 1942 – *A Degolação de S. João Baptista*, "Estudos do Museu Alberto Sampaio", vol. I, Porto, Museu de Alberto Sampaio.

GUREVICH, Aron, 1990 (reed.) - *Medieval Popular Culture. Problems of Belief and Perception*, Cambridge, etc, Cambridge University Press e Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

GUSMÃO, Adriano de, 1955 – *As Pinturas Murais da Charola de Tomar*, separata de "Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo", vol. III, Tomar, p. 3-9.

HESPANHOL, Pilar Pinto e NUNES, José, 2000 – *Trabalhos de Conservação e Restauro das Pinturas Murais* [da Capela de São Pedro de Varais], "Monumentos", nº 13, Lisboa, DGEMN, p. 141-143.

HULNET-DUPUY, Lise, 1999 – *Les peintures murales romanes de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers*, "Cahiers de Civilisation Médiévale", nº 42, p. 3-38.

Junta de Castilla y León, 2001 – *La Ermita de San Baudelio de Berlanga. Las pinturas de la bóveda: avance de su retauración*, Valladolid, Junta de Castilla y León.

KRISTELLER, Paul, 1996 – *Gravures sur Bois. Illustrations de la Renaissance Florentine*, Paris, L'Aventurine.

LACERDA, Aarão de, 1937 – *Os Frescos da Igreja de Gatão – Nótula*, "Prisma", nº 4, Porto, p. 250-262.

LACOSTE, Jean-Yves, 1998 – *Dictionnaire Critique de Théologie*, Presses Universitaires de France.

LARANJO, F. J. Cordeiro, 1977 – *Escudos de Armas dos Bispos de Lamego (1492-1976)*, "Beira Alta", Viseu, vol. XXXVI, fasc. 1, p.109-170.

LASERRE, Jean-Claude, 1986 – *La Commande et les Commanditaires*, "Revue de l'Art", nº 72, p. 50-54 (em http:/www.persee.fr).

LEAL, Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de Pinho; FERREIRA, Pedro Augusto (cont.), 1873-1890 - *Portugal Antigo e Moderno - Dicionário...*, Lisboa, Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão, 12 vols.

LEÃO, Francisco G. Cunha, 1998 – *Os Caminhos da Piedade: o impressor Valentim Fernandes e a Misericórdia de Lisboa*, "Oceanos", Lisboa, Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 35 (Julho/Setembro), p. 80-88.

LEONI, Simona Boscani, 2005 – *Les Images Abîmés entre Iconoclasme, Pratiques Réligieuses et Rituels «Magiques»*, "Images Re-vues", nº2 (em http:/www.imagesre-vues.org).

LOBO, Luis A. Grau, 1996 – *Pintura Românica en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León.

LLOMBART, Felipe V. Garín, 2002 – *Alessandro VI a Roma: Cultura e Commitenza Artística*, "I Borgia", Milano, Fondazione Memmo/Roma, Mondadori Electa Sp. A.

LOPES, Ana Sofia, 2005 – *Intervenção de Conservação nas Pinturas Murais do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro* in "Património – estudos", nº 8, Lisboa, IPPAR, p. 46-50.

LUCAS, Isabel Maria G. G. Mendes Oleiro, 2004 – *As Ermidas da Ordem de Santiago nas Visitações de Palmela do século XVI*, dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (policopiado).

LUCAS, Maria Clara de Almeida, 1984 – *Hagiografia Medieval Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

McDANNELL, Coleen e LANG, Bernard, 1990 (reed.) – *Heaven. A History*, New Haven and London, Yale University Press.

MARKL, Dagoberto, e PEREIRA, Fernando António Baptista, 1986 – *História da Arte em Portugal – O Renascimento*, Lisboa, Publicações Alfa.

MARKL, Dagoberto, 1992 – *Vasco Fernandes e a Gravura do seu Tempo*, "Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento", Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p.261- 278.

MARKS, Richard e WILLIAMSON, Paul (eds.), 2003 – *Gothic – Art for England. 1400-1547*, London, V&A Publications.

MARKS, Richard, 2004 – *Image and Devotion in Late Medieval England*, Phoenix Mill, Sutton Publishing.

MARQUES, José, 1976 –*Subsídios para o Estudo da Arquidiocese de Braga no Século XV*, "Bracara Augusta", Braga, Câmara Municipal de Braga, vol. XXX, nº 69 (81), p. 63-97.

MARQUES, José, 1977 – *A Propósito dos Recomendados de D. Luís da Guerra [1434]*, "Bracara Augusta", Braga, Câmara Municipal de Braga, vol. XXXi, nºs 71-72 (83-84), p. 2-45.

MARQUES, José, 1979 – *O Testamento de D. Fernando da Guerra*, "Bracara Augusta", Braga, Câmara Municipal de Braga, vol. XXXIII, nºs 75-76 (87-88), p. 175-206.

MARQUES, José, 1980 – *O Censual do Cabido de Tui para o Arcediagado da Terra da Vinha. 1321*, "Bracara Augusta", Braga, Câmara Municipal de Braga, vol. XXXIV, nº 78 (91), p. 447-485.

MARQUES, José, 1981 – *O Estado dos Mosteiros Beneditinos da Arquidiocese de Braga, no Século XV*, "Bracara Augusta", Braga, Câmara Municipal de Braga, vol. XXXV, nºs 79-80 (92-93), p. 81-174.

MARQUES, José, 1983 –*A Administração Municipal de Vila do Conde, em 1466*, "Bracara Augusta", Braga, Câmara Municipal de Braga, vol. XXXVII, nºs 83-84 (96-97), p. 5-116.

MARQUES, José, 1988 - *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

MARQUES, José, 1998/99 –*A Igreja e a Religiosidade junto ao Douro na Época do Tratado de Alcanices*, "Bracara Augusta", Braga, Câmara Municipal de Braga, vol. XXXIII, nºs 101-102 (114-115), p. 403-440.

MARTINS, Fausto Sanches, 1991 – *O Trono Eucarístico do Retábulo Barroco Português: Formas e Simbolismo*, "Congresso Internacional do Barroco, Porto, 1989 – Actas", Porto, Reitoria da Universidade e Governo Civil do Porto.

MARTINS, Fausto Sanches, 1997 – *Leitura Iconográfica e Mensagem Icónica dos «Novíssimos» de Wierix*, "Os «Últimos Fins» na Cultura Ibérica (XVI-XVIII). Revista

da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Anexo VIII, p. 51-70.
MARTINS, Fausto Sanches, - *Devoção e Culto a Santo António "Lusitano" na Companhia de Jesus: Sécs. XVI-XVIII*, "Carlos Alberto Ferreira de Almeida – in memoriam", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. I, p. 41-49.
MARTINS, Fausto Sanches, 2000 – *Os Santos Protectores à Luz da Hagiologia*, Separata da Revista "Museu" – Círculo Dr. José de Figueiredo, IV Série, nº 9.
MARTINS, Fausto Sanches, 2003 – *Aspectos Polémicos dos Painéis de S. Vicente: Ritual e Iconografia*, "Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património", Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1ª Série, vol. 2, p. 267-290.
MARTINS, Fausto Sanches, 2004 – *Culto e Devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal*, "A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos Séculos XVI e XVII: Espiritualidade e Cultura: Actas de Colóquio Internacional – Maio de 2004", Porto, Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, vol. I, p. 89-117.

MARTINS, Mário, 1979 – *A Bíblia na Literatura Medieval Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.
MARTINS, Mário, 1980 (2ª ed.) – *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa*, Lisboa, Edições Brotéria.
MARTINS, Mário, 1982 – *Guia Geral das Horas Del-Rei D. Duarte*, Lisboa, Edições Brotéria.
MARTINS, Mário, 1988 – *Nossa Senhora nos Romances do Santo Graal e nas Ladainhas Medievais e Quinhentistas*, Braga, Edições «Magnificat».

MATOS, Emília e SERRÃO, Vítor, 1999 – *Fortuna Histórica de Gregório Lopes – Dados Biográficos conhecidos por Documentação sobre o Pintor*, "Estudos da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes – Actas", Lisboa, Instituto José de Figueiredo, p.11-17.

MATTOS, Armando de, 1950 – *Arqueologia Artística (Estudos, Notas e Comentários) (II)*, "Douro Litoral", Porto, Edição da Junta de Província, 3ª série, vol. VIII, p. 35-65.

MATTOS, Armando de, 1953 – *Pinturas Murais*, "Douro Litoral", Porto, Edição da Junta de Província, 5ª série, vols. V-VI, p. 25-32.
MATTOS, Armando de, 1954 – *A Comenda de S. João de Távora*, "Douro Litoral", Porto, Edição da Junta de Província, 6ª série, vols. I-II, p. 74-80.

MATTOSO, Frei José de Santa Escolástica, 1956 – *Um Fresco do Século XV em Santa Maria de Negrelos*, Separata de "O Concelho de Santo Tirso – Boletim Cultural", vol. IV-nº3, Porto.
MATTOSO, José, 1976 – *A Introdução da Regra de S. Bento na Península Ibérica*, "Bracara Augusta", Braga, Câmara Municipal de Braga, vol. XXX (I Tomo), nº 69 (81), p. 97-111.

MAURÍCIO, Rui, 2000 - *O Mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505 – 1532) – Urbanismo e Arquitectura*, Leiria, Magno Edições, vols. I e II.

MEIRELES, Frei António da Assunção, 1942 (ed. de António Baião) – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*, Academia Portuguesa de História, Lisboa.

MENDES, Nuno Resende, 2005 – *Questionando a Morte para Compreender a Vida. O testamento do clérigo André Annes (1554): um documento para o estudo da história local*, "Prado- Boletim Cultural", Cinfães, Associação para a Defesa do Vale do Bestança, 1º Série – nº 1, p. 39-78.

MONTERO, Juan M. Monterroso, 2001 – *Devoción y educación. La pintura al servicio del dogma en Galicia durante al siglo XVI (La Capilla de San Pedro d e la Catedral de Santiago de Compostela)*, "Propaganda & Poder – Congresso Peninsular de História da Arte – 5 a 8 de Maio de 1999", Lisboa, Edições de Colibrí, p. 225-257.

MONTEIRO, Manuel, 1936 – *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Escultor*, "O Primeiro de Janeiro" de 12 de Fevereiro de 1936, Porto, O Primeiro de Janeiro, p. 1 e 9.
MONTEIRO, Manuel, 1936 – *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Pintor – I*, "O Primeiro de Janeiro" de 15 de Fevereiro de 1936, Porto, O Primeiro de Janeiro, p. 1.

MONTEIRO, Manuel, 1936 – *Dois Artistas Inéditos do Século de Quinhentos – Um Pintor – II*, "O Primeiro de Janeiro" de 19 de Fevereiro de 1936, Porto, O Primeiro de Janeiro, p. 1.
MONTEIRO, Manuel, 1980 – *O Túmulo de D. Gonçalo Pereira*, "Dispersos", vol. I, Braga, ASPA, p. 301-311.

MORAIS, Cristóvão Alão de, 1944-1948 - *Pedatura Lusitana (Nobiliário de Famílias de Portugal)*, Porto, Livraria Fernando Machado, .

MOREIRA, Rafael, 1995 – *Arquitectura: Renascimento e Classicismo*, "História da Arte Portuguesa", Lisboa, Círculo de Leitores, vol. II, p. 302-364.

MOURINHO Jr., António Rodrigues, 1995 – *Arquitectura Religiosa da Diocese de Miranda do Douro-Bragança*, Sendim, CMMD

MUCHEMBLED, Robert, 1985 (1ª ed. de 1978) – *Popular Culture and Elite Culture in France. 1400-1750*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press.

MULLETT, Michael, 1985 – *A Contra-Reforma e a Reforma Católica nos Princípios da Idade Moderna Europeia*, Lisboa, Gradiva-Publicações.
MULLETT, Michael, 1986 – *Luther*, London, Methuen & Co.
MULLETT, Michael, 1987 – *Popular Culture and Popular Protest in Late Medieval and Early Modern Europe*, Beckenham.
MULLETT, Michael, 1989 – *Calvin*, London, Routledge.

NUNES, José e HESPANHOL, Pilar Pinto, 1999 - *Conservação e Restauro nas Pinturas Murais* [da Igreja de S. Tomé de Abambres], "Monumentos", nº 11, Lisboa, DGEMN,p. 82-84.

NUNES, M. Dias, 1902 – *Miscellanea Tradicionista*, "A Tradição", Serpa, vol. IV, nº 3, p. 42.

OLIVEIRA, António de, 1976 – *A população de Caminha e Valença em 1513*, "Bracara Augusta", Braga, Câmara Municipal de Braga, vol. XXX (I Tomo), nº 69 (81), p. 125-

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, 1984 – *Festividades Cíclicas em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote, 1984.

OSBORNE, Harold (ed.), 1993 – *The Oxford Companion to Art*, Oxford, Oxford University Press.

PAIVA, José Pedro, 1992 – *Práticas e Crenças Mágicas. O Medo e a Necessidade dos Mágicos na Diocese de Coimbra* (1650-1740), Coimbra, Livraria Minerva.
PAIVA, José Pedro, 2002 (2ªed.) – *Bruxaria e Superstição num País sem «Caça às Bruxas». 1600- 1774*, Lisboa, Editorial Notícias.

PAMPLONA, Fernando de, 1976 – *Um Templo Românico de Riba-Tâmega – A Igreja de Santo Isidoro (Marco de Canaveses)*, "Belas-Artes", Lisboa, INCM, nº 30, p. 31-39.
PAMPLONA, Fernando de, 1977 – *Vestígios de Frescos Quinhentistas na Igreja de S. Nicolau de Canaveses*, "Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, 2ª Série, nº 31, Lisboa
PAMPLONA, Fernando de, 1987 (2ª ed.) – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, 6 vols.

PARENTE, João, 2001 – *Roteiro Arqueológico e Artístico do Concelho de Vila Real*, Vila Real, Câmara Municipal de Vila Real.

PEREIRA, Félix A., 1916 - *Pinturas parietais em capelas mediévicas*, "O Archeologo Português", Lisboa, Imprensa Nacional, vol. XXI, p. 244-252.

PEREIRA, Franklin, 1997 – *Na Senda do Passado. O Couro Lavrado no Mobiliário Português do Período Barroco*, IPM, s/l.
PEREIRA, Franklin, 2000 – *O Couro Lavrado no Museu Municipal de Viana do Castelo - da Arte «Mourisca» à Época Barroca*, Viana do Castelo, Câmara Miunicipal de Viana do Castelo.
PEREIRA, Franklin, 2004 – *As pinturas a fresco e a sua relação com os couros de arte*, "Monumentos", Lisboa, DGEMN, nº 20, p. 173-175.

PINA, Luís de, 1952 – *O Românico no Concelho de Guimarães. VII – A Igreja de S. João de Calvos*, "Revista de Guimarães", Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, vol. LXII, p. 119-132.

PINTO, Maria Cristina Pimenta Aguiar, 1999 – *As Ordens de Avis e de Santiago na Baixa Idade Média: O Governo de D. Jorge*, dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP (policopiado).

PIRES, A. Thomaz, 1902 – *Lendas e Romances*, "A Tradição", Serpa, vol. IV, nº5, p.75-76 e vol. IV, nº 6, p. 90-92.

PUMFREY, Stephen, ROSSI, Paolo L., SLAWINSKI, Maurice (eds.), 1991 – *Science, culture and popular belief in Renaissance Europe*, Manchester and New York, Manchester University Press.

QUADRIFÓLIO, 2004 – *Conservação e Restauro das Pinturas Murais e Retábulos* [da Igreja de Santiago Maior, Adeganha] in "Monumentos", nº 20, Lisboa, DGEMN, p. 176-178.

RAMALHO, Américo da Costa, 1966 – *D. Diogo de Sousa e o Introdutor do Humanismo em Portugal*, "Bracara Augusta", vol. XX, fasc. 43-44 (55-56), Braga, p. 5-23.

RÉAU, Louis, 1999-2002 – *Iconografía del arte cristiano*, Tomo 1 e 2 (5 vols.), Barcelona, Ediciones del Serbal.

RECHT, Roland, 1998 – *La Circulation des Artistas, des Oeuvres, des Modèles dans l'Europe Médiévale*, "Revue de l'Art", nº120, p. 5-10 (em http:/ www.persee.fr).

RODRIGUES, Dalila, 1992 – *Vasco Fernandes, ou a Contemporaneidade do Diverso*, "Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento", Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p. 29-76.

RODRIGUES, Dalila, 1992 – *Vasco Fernandes e a Oficina de Viseu*, "Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento", Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p. 77-216.
RODRIGUES, Dalila, 1995 – *A pintura no período manuelino*, "História da Arte Portuguesa", s/l, Círculo de Leitores, vol. II, p. 198-240.
RODRIGUES, Dalila, 1995 – *Pintura: o ciclo renascentista*, "História da Arte Portuguesa", s/l, Círculo de Leitores, vol. II, p. 282-301.
RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A Pintura Mural Portuguesa na Região Norte. Exemplares dos Séculos XV e XVI*, "A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII", Lisboa, Instituto Português de Museus, p. 40-68.

RODRIGUES, Luís Alexandre, 2001 – *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 3 vols., Bragança (policopiado).

RODRIGUES, Paulo Simões, 2003 – *O Fresco de Santa Maria de Marvão: Santa Madalena, São Bartolomeu e Santa Margarida*, "Ibn Marúan", Câmara Municipal de Marvão/Edições Colibri, nº12, pp. 237-261.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 1987 – *A Escultura Românica das Igrejas da Margem Esquerda do Rio Minho*, Trabalho de Síntese para Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2 vols. (policopiado).
ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 1995 – *Monumentos Pátrios. A Arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2 vols. (policopiado).
ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 1999 – *Arquitectura, Pintura e Imaginária – Análise e Caracterização – Séculos XII- XVI*, "Território Raiano: Concelhos entre Miranda do Douro e Sabugal", Porto.
ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 2000 – *O Eremitério «Os Santos» em Sendim/Picote*, "Douro - Estudos e Documentos", vol. V (9), p. 47-57.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 2003 – *Arquitectura Religiosa Tardo-Medieval e Pintura Mural: Relações Litúrgicas e Espaciais*, "Revista da Faculdade de Letras-Ciências e Técnicas do Património", Porto, FLUP, I Série, vol. 2, p. 419-441.
ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 2005 – *A Investigação em História da Arte e a sua Aplicação nas Acções de Recuperação e de Reabilitação do Património. Materiais de Construção e Ritmos Construtivos nas Igrejas Paroquiais (Séculos XV-XVI)*, "Actas do 2º Seminário – A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação", Porto, Faculdade de Engenharia e DGEMN, vol. I, p. 105-116.
ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, 2007 – *A representação de S. Cristóvão na pintura mural portuguesa dos finais da Idade Média. Crença e magia*, "Actas da 11ª Mesa-redonda da Primavera do Porto. Crenças, Religiões e Poderes. Dos Indivíduos às Sociabilidades", Porto (no prelo).

RUBIN, Miri, 1993 – *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, New York and Melbourne, Cambridge University Press.

SANCHIS, Pierre, 1983 - *Arraial: Festa de um Povo. As Romarias Portuguesas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

SANTOS, Cláudia Valle, FONSECA, Jorge e BRANCO, Manuel, 2003 – *Montemor-o-Novo Quinhentista e o Foral Manuelino*, Montemor-o-Novo, Câmara Municipal de Montemor-o-Novo.

SANTOS, Joana Costa, 2005 – *Modelos Germânicos num Templo Transmontano. As Pinturas Quinhentistas da Igreja de Santa Leocádia de Chaves*, dissertação de Mestrado em História Medieval e do Renascimento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP (policopiado).

SANTOS, Luís Reis, 1943 - *«Arnaus» Fresquista e Manoel Arnao Pintor*, "Estudos de Pintura Antiga", Lisboa, Ed. do Autor, p. 55-58.

SÃO PAYO, Luiz de Mello Vaz de, 1999 – *A Família de D. Pedro de Castro Protonotário Apostólico e Abade de Mouçós*, "Estudos Transmontanos e Durienses", Vila Real, ADVR – Arquivo Distrital de Vila Real, nº 8, p. 31-66.

SÃO PAYO, MARQUÊS DE, 1946 – *A Embaixada a Roma do Bispo do Porto D. Diogo de Sousa em 1505*, Separata do "Boletim Cultural" da Câmara Municipal do Porto, vol. IX, fasc. 1-2, Porto, Edições Marânus.

SCHMITT, Jean-Claude, 1996 – *Imago: de l'Image à l'Imaginaire*, "Cahiers du Léopard d'Or", Paris, vol. 5, p. 29-37.

SCHMIDT, Peter; WALLON, Aude; BOUNIORT, Jeanne, 1998 – *Rhin Supérieur ou Bavière? Localisation et Mobilité des Gravures au Milieu du XVe. Siècle*, "Revue de l'Art", nº 120, p. 68-88 (em http:/www. persee.fr).

SEGALA, Elisabetta e SCIORTINO, Ida, 1999 – *Domus Aurea*, Soprintendenza Archeologica di Roma, Milano, Electa Milano.

SERRÃO, Vítor, 1983 – *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN-CM.

SERRÃO, Vítor e DIAS, Pedro, 1986a – *A pintura, a iluminura e a gravura dos primeiros tempos do século XVI*, "História da Arte em Portugal- O Manuelino", Lisboa, Publicações Alfa, p. 117-146.

SERRÃO, Vítor, 1986b – *A pintura maneirista e o desenho*, "História da Arte em Portugal – O Maneirismo", Lisboa, Publicações Alfa.

SERRÃO, Vítor, CAETANO, Joaquim Oliveira e FRANCO, Anísio Salazar, 1992 – *A Pintura dos Séculos XVI a XVII no Concelho de Cuba*, Cuba, Câmara Municipal de Cuba.

SERRÃO, Vítor, 1992b – *Confluência e confronto de correntes estéticas na pintura do Renascimento Português, 1510-1548*, "Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento", catálogo, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p. 233-259.

SERRÃO, Vítor, 1994 – *Fontes Iconográficas da Pintura do Ciclo Manuelino* in "Actas do Colóquio A Arte na Península Ibérica no Tempo do Tratado de Tordesilhas", Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 433-447.

SERRÃO, Vítor, 1995 – *A Pintura do Renascimento e do Maneirismo no Noroeste Português* in "Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal", Lisboa, FCG, p. 255-302.

SERRÃO, Vítor, 1995b – *Entre a «Maniera» moderna e a ideia de «Decoro»: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português*, "A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões", Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém, p. 16-57.

SERRÃO, Vítor, 1997 – *A Pintura Fresquista à Sombra do Mecenato Ducal (1600-1640) (Vila Viçosa)* in "Monumentos", nº 6, Lisboa, DGEMN, p. 14-21.

SERRÃO, Vítor, 1998a - *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Ed. Estampa.

SERRÃO, Vítor, 1998b – *Sobre a iconografia da «Mater Omnium»: a pintura de intuitos assitenciais nas Misericórdias durante o século XVI*, "Oceanos", Lisboa, Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 35 (Julho/Setembro), p. 134-144.

SERRÃO, Vítor, 2000a - *A Pintura Mural em Portugal - Um Património Artístico que Ressurge* in "História", Ano XXII (III Série), Nº 27, Julho/Agosto de 2000, p. 22-29.

SERRÃO, Vítor, 2000b – O bispo *D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego* in "Propaganda e Poder – Congresso Peninsular de História da Arte – 5 a 8 de Maio de 1999", Lisboa, Edições Colibri, p. 262-265.

SERRÃO, Vítor, 2001 – *A Cripto-História da Arte – Análise de Obras de Arte Inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte.

SERRÃO, Vítor, 2002 - *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença.

SERRÃO, Vítor, 2004 – *O Maneirismo e a 'Nobre Arte do Fresco' em Portugal: os focos de Lisboa, Braga, Coimbra, Évora e Vila Viçosa*, comunicação apresentada ao Simpósio Internacional O Largo Tempo do Renascimento. Arte Propaganda e Poder, Maio de 2004 (policopiado, gentilmente cedido pelo autor).

SERUYA, Ana Isabel (dir.), 1999 - *Estudo da Pintura Portuguesa,* "Oficina de Gregório Lopes. Instituto de José de Figueiredo, 11-12 de Fevereiro de 1999. Actas", s./l., Instituto José de Figueiredo.

SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 1989 – *A Ordem de Cristo sob o Mestrado de D. Lopo Dias de Sousa*, dissertação de Mestrado em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP (policopiado).
SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, "Militarium Ordinum Analecta", Porto, Fundação Eng. António de Almeida, nº 6.
SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e, 2002 – *A Igreja e a Ordem de Cristo no primeiro quartel do séc. XVI: a criação das comendas novas,* "Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 249-261.

SILVA, José Custódio Veira da, 1995 – *Paços Medievais Portugueses*, Lisboa, IPPAR.

SILVA, Maria Joana Corte-Real Lencarte, 1995 – *O Costumeiro de Pombeiro – Uma Comunidade Beneditina no Século XIII*, dissertação de Mestrado em História Medieval apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, FLUP (policopiado).

SILVA, Rui Ferreira da, 2000 – *Pintura Mural – 25 anos de intervenção*, "História", nº 30, Novembro, Ano XXII (III série), p.46-52.

SOARES, António Franquelim Sampaio Neiva, 1983 - *Ensino e Arte na Região de Guimarães através dos Livros de Visitações do Século XVI*, Separata de "*Revista de Guimarães"*, vol. XCIII, Janeiro-Dezembro.
SOARES, António Franquelim Sampaio Neiva, 1986/87 – *A Freguesia de Sant'Iago da Sé na Visitação Capitular de 1562. A mulher que matava crianças*, "Bracara Augusta", Braga, Câmara Municipal de Braga, vol. XL, nºs 89/90 (102/103), p. 205-263.
SOARES, António Franquelim Neiva, 1990 – *Visitações e Itinerários Pastorais de D. Fr. Bartolomeu dos Mártires*, "Bracara Augusta", Braga, Câmara Municipal de Braga, vol. XLII, nº 93 (106), p. 171-213.
SOARES, António Franquelim Sampaio Neiva, 1997 - *A Arquidiocese de Braga no Século XVII – Sociedade e mentalidades pelas Visitações Pastorais (1550-1700)*, Braga.

SOBRAL, Luís de Moura, 1995 – *A «Anunciação» na pintura portuguesa da Contra-Reforma: doutrina, tradição e agudeza*, "A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no

Tempo de Camões", Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém, p. 106-113.

SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001 – *A Pintura Mural na Região de Guimarães no Século XVI*, "Revista de Guimarães", vol. 111, p. 219-273.
SOUSA, Catarina Vilaça de, 2001-2002 – *O Fresco da Capela do Espírito Santo em Maçainhas de Belmonte: Novos Elementos*, "Lusitânia Sacra", Tomo 13-14, p. 609-624.
SOUSA, Catarina Valença Gonçalves Vilaça de, 2003a – *As Pinturas Tardo-Medievais do Concelho de Belmonte*, Belmonte, Câmara Municipal de Belmonte.
SOUSA, Catarina Valença Gonçalves Vilaça de (com a colaboração de CAETANO, Joaquim Inácio), 2003b – *Roteiro Rota do Fresco*, s/l,, AMCAL- Associação de Municípios do Alentejo Central.
SOUSA, Catarina Vilaça de, 2004 – *As Pinturas Murais de Marmelar. Vestígios de um Passado*, s/l, Fundação Carmona e Costa.

SOUSA, Fernando de, e GONÇALVES, Silva, -*Memórias de Vila Real*, vol. I, Vila Real.
SOUSA, Fernando de, e GONÇALVES, Silva, 2001 – *Vila Real no Século XVIII*. "Estudos Transmontanos e Durienses", Vila Real, Arquivo Distrital de Vila Real, nº , p.21-25.

SOUSA, Manuel de, s/d – *As Origens dos Apelidos das Famílias Portuguesas*, Mem Martins, Sporpress – Soc. Editorial e Distribuidora, Lda.

STRINATI, Cláudio, 2002 – *Nell'Italia dei Borgia Tra Quatrocentto e Cinquecento*, " I Borgia", Milano, Fondazione Memmo/Roma, Mondadori Electa Sp. A., p. 31-38.

TERRERO, Angel Riesco, 1983 – *Diccionario de Abreviaturas Hispanas de los Siglos XIII al XVIII. Con un apéndice de expresiones y fórmulas jurídico-diplomáticas de uso corriente*, Salamanca.

TOMÉ, Miguel, 2002 – *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

VANDEVIVERE, Ignace e CARVALHO, José Alberto Seabra, 1996 – *O Mestre Delirante de Guimarães*, "A Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII", Lisboa, IPM, 16-39.

VASCONCELOS, José Leite de (compilação), 1974-1978 – *Teatro Popular Português*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 3 vols.

VILLER, M.; CAVALLERA, F.; GUIBERT, J.; e outros, 1953 – *Dictionnaire de Spiritualité*..., vários volumes, Paris, Beauchesne.

VITERBO, Fr. Joaquim de Santa Rosa de, 1865 – *Elucidário das Palavras, Termos e Frases que em Portugal Antigamente se Usaram e que Hoje Regularmente se Ignoram* (...), Lisboa, Editor A. J. Fernandes Lopes.

VITERBO, Sousa, 1892 – *Artes e Artistas em Portugal – Contribuição para a História das Artes e Indústrias Portuguesas*, Lisboa, Livraria Ferreira.

VITERBO, Sousa, 1988 – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses* (ed. fac-simile do exemplar com data de 1899 da Imprensa Nacional-Casa da Moeda), Lisboa, INCM.

VITERBO, Sousa, 1905 – *Notícia de Alguns Pintores Portuguezes* in "História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa", Nova Série, 2ª classe – Sciencias Moraes e Politicas e Bellas Artes, Tomo X, Parte I, vol. LVII da collecção, Lisboa, Typographia da Academia.

WIRTH, Jeanr, 1996 –*Structure et Fonctions de l'Image chez Saint-Thomas d'Aquin*, "Cahiers du Léopard d'Or", Paris, vol. 5, p. 39-57.

ZANARDI, Bruno, 1999 – *Projet Dessiné et «Patrons» dans le Chantier de la Peinture Murale au Moyen Age*, "Revue de l'Art", nº 124, p. 43-55 (em http:/ www.persee.fr).

ZÚQUETE, Afonso Eduardo Martins; FARIA, António Machado, 2000 (reed.) – *Armorial Lusitano. Genealogia e Heráldica*, Lisboa, Edições Zairol.

Nobreza de Portugal, Lisboa-Rio de Janeiro, Ed. Enciclopédica, Lda, vols. II e III.

PERIÓDICOS

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1937, nº 10 –*Frescos*.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, MOP/DGEMN, 1961, nº 106 – *Conservação de Frescos*.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº3 – *Igreja de Cete.*

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº6 - *Igreja Matriz de Caminha*.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº11 – *Igreja de S. Fins de Friestas*.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº15 – *S. Salvador de Travanca*.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº49 – *Igreja de Bravães*.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº50 – *Igreja de S. Cláudio de Nogueira*.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº63 – *Igreja de Gatão*.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº72 – *Igreja de Nª Srª da Fresta – Trancoso*.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº92 – *Igreja de Freixo de Baixo – Amarante*.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº94 – *Igreja de Stª Eulália do Mosteiro de Arnoso*.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº96 – *Igreja de Stª Cristina de Serzedelo*.

ÍNDICE

Introdução----------15
Capítulo I – A Pintura Mural dos Séculos XV e XVI na Historiografia da Arte Portuguesa – dos fins do século XIX a 2001---------- 21
Capítulo II – Encomendadores e Fundos---------- 39
Capítulo III – Aspectos Técnicos da Pintura Mural a Norte do Douro nos séculos XV e XVI ---------- 145
Capítulo IV – Artistas e Oficinas---------- 187
Capítulo V – Programas e Temas---------- 243
Conclusão---------- 301
Bibliografia---------- 309