

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**A decoração esculpida
na arquitectura da *escola dos Lopes* (1553-1603):
as formas e os símbolos**

Vol. I

Catarina Maria Esteves de Oliveira

Orientador(es): Professora Doutora Ana Eulália Goy Diz

Professor Doutor Vítor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em História da Arte,
na especialidade de História da Arte

2022

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**A decoração esculpida
na arquitectura da *escola dos Lopes* (1553-1603):
as formas e os símbolos**

Vol. I

Catarina Maria Esteves de Oliveira

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em História da Arte,
na especialidade de História da Arte

Orientador(es): Professora Doutora Ana Eulália Goy Diz
Professor Doutor Vítor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão

Júri:

Presidente: Doutor Hermenegildo Nuno Goinhas Fernandes, Professor Associado e Diretor da Área de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Doutora Ana Eulalia Goy Diz, Profesora Catedrática de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela (coorientadora).

Doutora Begoña Fernández Rodriguez, Profesora Titular de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela (2.ª arguente).

Doutora Maria José Redondo Cantera, Profesora Catedrática de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid (1.ª arguente).

Doutora Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (vogal).

Doutora Maria João Quintas Lopes Baptista Neto, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (vogal).

Doutor Fernando Jorge Artur Grilo, Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (vogal).

2022

**A decoração esculpida
na arquitectura da *escola dos Lopes* (1553-1603):
as formas e os símbolos**



Vol. I

2022

Resumo

João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes foram três irmãos que conceberam e edificaram arquitectura na segunda metade do século XVI, laborando no vasto território do Noroeste ibérico. Com oficinas sedeadas, respectivamente, em Viana da Foz do Lima, Guimarães e na Galiza (Pontevedra e Santiago de Compostela), estes arquitectos criaram entre 1553 e 1603 um interessante *corpus* de estruturas religiosas e civis que se destacam por constituírem um conjunto de grande afinidade e coerência visual, permitindo que qualquer uma das obras executadas dentro deste agregado seja associada ao nome Lopes, independentemente do irmão que a desenhou, do local onde se implanta ou da data em que foi erigida.

Esta identidade transversal às três oficinas é fomentada pela semelhança das estruturas e, sobretudo, pelas analogias iconográficas dos seus programas de decoração esculpida, já que muitas das obras desta família quinhentista incorporam programas ornamentais de escultura que reúnem tipos iconográficos semelhantes entre si. Em conjunto, estas duas características originaram uma arquitectura com o mesmo estilo – a arquitectura da *escola dos Lopes*.

Os estudos sobre esta *escola* que foram realizados até ao presente indicam que João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes transpuseram a sua relação familiar para o trabalho; não só laboraram no mesmo território como também trocaram mão de obra entre oficinas. Se a semelhança entre estruturas e o modo como o ornamento foi cinzelado e se apresenta distribuído nos programas indiciam que os três arquitectos trocaram ideias e projectos, uma pergunta surge na observação deste *corpus*: e se este ornamento esculpido da arquitectura dos irmãos Lopes tem não só semelhanças visuais mas partilha também a mesma mensagem simbólica?

A dissertação que aqui se apresenta pretende responder a esta questão. Tendo como objecto de estudo dezoito edificações que comportam conjuntos ornamentais, este trabalho irá analisar as formas e os símbolos da decoração esculpida da arquitectura da *escola dos Lopes*, fazendo a leitura iconográfica destes programas e propondo, assim, uma aproximação ao seu significado.

Palavras-chave

João Lopes o Moço; Gonçalo Lopes; Mateus Lopes; escola dos Lopes; Iconografia; Iconologia; Arquitectura; Decoração esculpida; Século XVI; Minho; Galiza.

Summary

João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes and Mateus Lopes were three brothers who designed and built architecture in the second half of the 16th century, working in the vast territory of northwestern Iberian Peninsula. With workshops in Viana da Foz do Lima, Guimarães and Galicia (Pontevedra and Santiago de Compostela) respectively, between 1553 and 1603 these architects created an interesting *corpus* of religious and civil structures which stand out as a set of outstanding affinity and visual coherence, enabling any of the works executed within this aggregate to be associated with the name Lopes, regardless of the brother who designed it, the place where it is located or the date on which it was erected.

This cross-cutting identity for the three workshops is fostered by the similarity of the structures and, above all, by the iconographic analogies of their sculptural decorative sets, since many of the works of this 16th century family incorporate ornamental sculptural programmes that bring together iconographic types similar to each other. Combined, these two characteristics gave rise to an architecture with the same style - the architecture of the *Lopes school*.

The studies on this *school* that have been carried out to date indicate that João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes and Mateus Lopes transposed their family relationship to work; not only did they work in the same territory, but they also exchanged labour between workshops. If the similarity between structures and the way the ornament was carved and is distributed in the programmes indicate that the three architects exchanged ideas and projects, a question arises in the observation of this *corpus*: what if this carved ornament of the Lopes brothers' architecture has not only visual similarities but also shares the same symbolic message?

This PhD dissertation aims to answer that question. Having as its object of study eighteen buildings comprising ornamental sets, this work will analyze the forms and symbols of the sculptural decoration of the architecture of the *Lopes school*, making an iconographic reading of these programmes and thus proposing an approximation to their meaning.

Keywords

João Lopes o Moço; Gonçalo Lopes; Mateus Lopes; *school of Lopes*; Iconography; Iconology; Architecture; Sculptural decoration; 16th century; Minho; Galicia.

Índice

Agradecimentos	xix
Notas prévias	xxv
Prólogo	1
1. Uma proposta de leitura da decoração esculpida da arquitectura da <i>escola dos Lopes</i>	15
1.1– A proposta metodológica para uma leitura simbólica da decoração esculpida da arquitectura da <i>escola dos Lopes</i>	19
1.1.1 – O método para a interpretação iconológica: <i>a explicação da obra de arte</i>	22
1.2 – O conceito de decoração esculpida da arquitectura na proposta de leitura das formas e dos símbolos da <i>escola dos Lopes</i>	26
1.2.1 – Decoração ou ornamento? Diferenças e aproximações	26
1.2.2 – Decoração esculpida na arquitectura: um conceito além do ornamento e da decoração	28
1.3 – A temática: a <i>escola dos Lopes</i> e os programas de decoração esculpida da sua arquitectura	31
1.3.1 – João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes: uma <i>escola</i> de arquitectura e de decoração esculpida	32
1.3.2 – Limites de um tema: os programas, o território e a cronologia	33
2. A <i>escola dos Lopes</i>, uma dinastia do granito na segunda metade de Quinhentos	39
2.1 – O Noroeste ibérico na segunda metade do século XVI	42
2.1.1 – Do lado <i>de cá</i> : Entre o Douro e o resplandecente Minho	46
2.1.2 – Do lado <i>de lá</i> : entre as Rías Baixas e a cidade do Apóstolo	49
2.1.2.1 – A Galicia do comércio	52
2.1.2.2 – A Galicia da fé	53
2.2 – Entre Viana e Compostela: o percurso de uma <i>dinastia do granito</i>	56
2.2.1 – Viana da Foz do Lima na génese da <i>escola dos Lopes</i>	56
2.2.2 – A fundação do <i>taller</i> do Reino de Galicia	60

2.2.3 – Um momento da <i>escola</i> em Vila do Conde	64
2.2.4 – No interior do Minho: a <i>escola dos Lopes</i> em Ponte de Lima	64
2.2.5 – A <i>escola dos Lopes</i> em Celanova: o início de uma longa colaboração com a Orden de San Benito	67
2.2.6 – Perto do túmulo do Apóstolo: a chegada da <i>escola</i> a Santiago de Compostela	68
2.2.7 – Uma obra real e uma reunião fraternal: a <i>escola dos Lopes</i> em Amarante	70
2.2.8 – Guimarães e a terceira oficina dos Lopes	73
2.2.9 – O promontório de San Xoán de Poio	76
2.2.10 – Mateus Lopes, um arquitecto <i>ao moderno</i> em Cangas de Morrazo	77
2.3 - O mestre que antecedeu a <i>escola</i> : João Lopes o Velho	79
2.4 - João Lopes o Moço, o mentor da <i>escola</i>	84
2.5 - Gonçalo Lopes, o executor da <i>escola</i>	100
2.6 - Mateus Lopes, o génio criador da <i>escola</i>	107
2.7 - João, Gonçalo e Mateus. Arquitectos, <i>imaginários</i> e mestres de pedraria	123
2.7.1 – Do mecânico ao desenho: meio século de labor entre a prática e a teoria	123
2.7.2 – Uma oficina familiar de arquitectos “ <i>ymaginarios</i> ”	125
3. As formas da decoração esculpida da arquitectura da <i>escola dos Lopes</i>	133
3.1 - O chafariz de Viana da Foz do Lima	139
3.1.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	139
3.1.2 – Cronologia da execução do programa	140
3.1.3 – Análise formal do programa	142
3.2 - A fachada da Capela do Santíssimo Sacramento de Viana da Foz do Lima	145
3.2.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	145
3.2.2 – Cronologia da execução do programa	147
3.2.3 – Análise formal do programa	148
3.3 - O friso da fachada da Casa Sotomayor, em Viana da Foz do Lima	151
3.3.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	151
3.3.2 – Cronologia da execução do programa	152
3.3.3 – Análise formal do programa	154

3.4 - O cruzeiro da Misericórdia de Caminha	157
3.4.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	157
3.4.2 – Cronologia da execução do programa	158
3.4.3 – Análise formal do programa	159
3.5 - A fachada principal da Igreja de Santa Cruz de Viana da Foz do Lima	161
3.5.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	161
3.5.2 – Cronologia da execução do programa	169
3.5.3 – Análise formal do programa	172
3.6 - O sepulcro de D. Francisco Blanco, na antiga Igreja da Companhia de Santiago de Compostela	176
3.6.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	176
3.6.2 – Cronologia da execução do programa	178
3.6.3 – Análise formal do programa	180
3.7 - A fachada principal da antiga Colegiata de Santiago de Cangas e o seu projecto	184
3.7.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	184
3.7.2 – Cronologia da execução do programa	185
3.7.3 – Análise formal do programa	186
3.8 - O Chafariz do Toural de Guimarães	189
3.8.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	189
3.8.2 – Cronologia da execução do programa	190
3.8.3 – Análise formal do programa	192
3.9 - A fachada da Capela do Santíssimo Sacramento de Ponte de Lima	195
3.9.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	195
3.9.2 – Cronologia da execução do programa	197
3.9.3 – Análise formal do programa	198
3.10 - As fachadas do Hospital das Chagas da Misericórdia de Viana da Foz do Lima	201
3.10.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	201
3.10.2 – Cronologia da execução do programa	205
3.10.3 – Análise formal do programa	211
3.11 - O chafariz de Ponte de Lima	217
3.11.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	217
3.11.2 – Cronologia da execução do programa	218
3.11.3 – Análise formal do programa	220

3.12 - A <i>porta travessa</i> da Igreja de São Gonçalo de Amarante	223
3.12.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	223
3.12.2 – Cronologia da execução do programa	231
3.12.3 – Análise formal do programa	235
3.13 - O claustro <i>velho</i> do Convento de São Gonçalo de Amarante	239
3.13.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	239
3.13.2 – Cronologia da execução do programa	243
3.13.3 – Análise formal do programa	246
3.14 - O claustro regular e o chafariz do Mosteiro de San Salvador de Celanova	250
3.14.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	250
3.14.2 – Cronologia da execução do programa	253
3.14.3 – Análise formal do programa	256
3.14.3.1 – O espaço do claustro	256
3.14.3.2 – O chafariz claustral	258
3.15 - O chafariz do Patio de San Marcos do Hospital Real de Santiago de Compostela	261
3.15.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	261
3.15.2 – Cronologia da execução do programa	262
3.15.3 – Análise formal do programa	264
3.16 - O claustro regular e o chafariz do Mosteiro de San Xoán de Poio	267
3.16.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	267
3.16.2 – Cronologia da execução do programa	269
3.16.3 – Análise formal do programa	271
3.16.3.1 – O espaço do claustro	272
3.16.3.2 – O chafariz claustral	274
3.17 - A antiga sacristia da Igrexa de San Martiño Pinarío	277
3.17.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	277
3.17.2 – Cronologia da execução do programa	281
3.17.3 – Análise formal do programa	284
3.18 - A fachada principal da Igrexa de San Martiño Pinarío	287
3.18.1 – A autoria do programa de decoração esculpida	287
3.18.2 – Cronologia da execução do programa	291
3.18.3 – Análise formal do programa	293
3.19 - As características formais de um território <i>esculpido</i>	298
3.19.1 – “conforme a la traza que esta dada”: a autoria dos dezoito programas	300

3.19.2 – “a pedraria vem de llonge e he muito dura de quebrar e llavar”: os aspectos materiais	302
3.19.2.1 – A predominância do granito na obra dos Lopes	302
3.19.2.2 – A tipologia dos programas	303
3.19.2.3 – Os tipos de escultura	304
3.19.3 – “tudo lavrado e muito bem feito”: os aspectos estilísticos	305
3.19.3.1 – Os tipos de motivos representados	308
3.19.4 – As características do desenho da <i>escola</i>	312
 4. Um catecismo de pedra para o bom cristão. Aproximação ao significado dos programas sagrados da <i>escola dos Lopes</i>	 317
4.1 - Um arco de triunfo para o Cristo Redentor: as capelas do Santíssimo Sacramento	322
4.1.1 – O arco triunfal das capelas do Santíssimo Sacramento: análise iconográfica	323
4.1.1.1 – O Santíssimo Sacramento de Viana	323
4.1.1.2 – O Santíssimo Sacramento de Ponte de Lima	329
4.1.2 – O arco triunfal das capelas do Santíssimo Sacramento: interpretação iconográfica	332
4.2 - Um sepulcro triunfal para um príncipe da Igreja	339
4.2.1 – O sepulcro de D. Francisco Blanco: análise iconográfica	339
4.2.2 – O sepulcro de D. Francisco Blanco: interpretação iconográfica	345
4.3 - Contemplar os dogmas da Fé: as fachadas-retábulo da <i>escola dos Lopes</i>	351
4.3.1 – As fachadas-retábulo: análise iconográfica	351
4.3.1.1 – A fachada da Igreja de Santa Cruz de Viana	352
4.3.1.2 – A fachada da Ex-Colegiata de Cangas do Morrazo	356
4.3.1.3 – A fachada da Igreja de São Gonçalo de Amarante	358
4.3.1.4 – A fachada da Igreja de San Martiño Pinario	360
4.3.2 – As fachadas-retábulo: interpretação iconográfica	366
4.3.2.1 – No primeiro registo, <i>Os alicerces da Igreja Católica</i>	367
4.3.2.2 – No segundo registo, <i>A Virgem em Majestade</i>	372
4.3.2.3 – No terceiro registo, <i>A Verdade do Evangelho</i>	374
4.4 - Junto à igreja, uma memória da Paixão: o cruzeiro da Misericórdia de Caminha	377

4.4.1 – O cruzeiro da Misericórdia de Caminha: análise iconográfica	377
4.4.2 – O cruzeiro da Misericórdia de Caminha: interpretação iconográfica	377
4.5 - Entre a celebração e o recolhimento: a antiga sacristia de San Martiño Pinario	380
4.5.1 – A antiga sacristia de San Martiño Pinario: análise iconográfica	380
4.5.2 – A antiga sacristia de San Martiño Pinario: interpretação iconográfica	382
4.6 – Espaços de recolhimento: três jardins do Éden	386
4.6.1 – Três jardins do Éden: análise iconográfica	386
4.6.1.1 – O claustro de San Salvador de Celanova	387
4.6.1.2 – O claustro de São Gonçalo de Amarante	392
4.6.1.3 – O claustro de San Xoán de Poio	393
4.6.2 – Três jardins do Éden: interpretação iconográfica	398
4.7 – Os programas sagrados da <i>escola dos Lopes</i> : catecismos de pedra para bons cristãos	406
 5. “Aqueles coisas que são invulgares”. Aproximação ao significado dos programas civis da escola dos Lopes	 411
5.1 - Entre a ordem e a transgressão: o Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima.	415
5.1.1 – O Hospital da Misericórdia de Viana: análise iconográfica	416
5.1.2 – O Hospital da Misericórdia de Viana: interpretação iconográfica	422
5.2 – Uma reflexão humanista à beira do Lima: a Casa Sotomayor	430
5.2.1 – O remate da Casa Sotomayor: análise iconográfica	430
5.2.2 – O remate da Casa Sotomayor: interpretação iconográfica	432
5.3 – Os chafarizes de taças e o simbolismo da água	434
5.3.1 – Os chafarizes de taças: análise iconográfica	434
5.3.1.1 – O chafariz de Viana da Foz do Lima	435
5.3.1.2 – O chafariz de Guimarães	437
5.3.1.3 – O chafariz de Ponte de Lima	439
5.3.1.4 – O chafariz do Hospital Real de Santiago de Compostela	441
5.3.2 – Os chafarizes de taças: interpretação iconográfica	442
5.4 – “coisas invulgares”: colunas humanas, mitos e monstros. Os programas civis de decoração esculpida da <i>escola dos Lopes</i>	447

6. As formas e os símbolos da decoração esculpida da <i>escola dos Lopes</i>. Influências, inspirações e conceitos teóricos	451
6.1 – Da teoria para o estaleiro: a influência dos tratados de arquitectura	455
6.2 – Ao modo do Noroeste: os modelos das igrejas de Caminha e de Pontevedra	458
6.2.1 – O impacto de Pontevedra	458
6.2.2 – Os Mareantes de Caminha	460
6.3 – Doutrina de pedra: a integração das normas de Trento	462
6.4 – Descer ao Mondego: a inspiração nas obras de João de Ruão	471
6.5 – Um projecto (re)visto: a presença dos modelos iconográficos de Juan de Badajoz o Mozo	479
6.6 – A marca de um mecenas: a tumulária espanhola e o seu impacto em D. Francisco Blanco	482
6.7 – Da estrutura à fantasia: a gravura, uma influência permanente	489
6.7.1 – Antes da escola, um (possível) momento de introdução da gravura	494
6.7.2 – Hans Vredeman de Vries, o arquitecto gravador omnipresente	496
6.7.2.1 – Os cenotáfios de papel	498
6.7.2.2 – A metamorfose como ordem arquitectónica	499
6.7.3 – Da Flandres a Itália, um mundo iconográfico de possibilidades	503
6.8 – <i>Mescolanza</i> ou <i>menghinge</i> : a <i>mistura</i> na base teórica dos programas da escola	506
6.9 – Uma <i>escola</i> que se influenciou a si própria	510
 Considerações finais	 517
 Bibliografia	 533

**À memória da minha Avó São e do meu Avô Manel.
Sempre.**

Agradecimentos

A idealização, a concretização e a finalização desta dissertação deve, antes de tudo e muito, a todas as pessoas que no decorrer de quase uma década ajudaram a investigação a transformar-se em páginas escritas, tendo a generosidade de abrir a porta das suas instituições e possibilitando o transcorrer da pesquisa, partilhando ideias e informação, ajudando na concepção gráfica da tese ou, apenas, tendo a generosidade de estar presentes e de me apoiar ao longo destes anos, partilhando comigo o entusiasmo pelos *meus* Lopes.

Em primeiro lugar, devo um profundo reconhecimento à minha orientadora, a Professora Doutora Ana Goy Diz, *mi Maestra*, que tão generosamente aceitou compartilhar comigo os seus anos de trabalho e de investigação sobre os Lopes. Agradeço a sua disponibilidade para me acompanhar, quer nas minhas viagens à Galiza, quer por emails, mensagens e videoconferências que encurtaram a distância entre Lisboa e A Coruña, as respostas atentas às minhas dúvidas e questões, a pertinência e a generosidade das correcções que me apontaram sempre novas abordagens à investigação. Não esquecerei o ânimo, o entusiasmo constante e, sobretudo, a dedicação e apoio com que participou no crescimento desta tese, que considero ser também um trabalho seu.

Agradeço ao Professor Doutor Vítor Serrão, co-orientador desta tese, que há vinte anos atrás me mostrou pela primeira vez o fascinante mundo da arquitectura quinhentista, *contaminando-me* para sempre com o seu amor pelo Maneirismo.

Nas quatro estadias de investigação que tive na Galiza contei, para além do apoio da Professora Ana Goy, com a ajuda de várias pessoas que me facultaram o acesso a material de investigação, nomeadamente na recolha de bibliografia e fotografias.

Assim, o primeiro agradecimento é deixado aos técnicos da Biblioteca da Faculdade de Xeografía e Historia da Universidade de Santiago de Compostela que me abriram as suas portas sem quaisquer condicionantes, facilitando a recolha da imensidão de material bibliográfico que precisei consultar durante as minhas visitas à instituição. Agradeço, igualmente, a Pablo Sampedro Magán, Director da Área de Cultura da Universidade de Santiago de Compostela, que permitiu a realização das fotografias do túmulo do Arcebispo Blanco na Igreja da Companhia.

Um agradecimento especial a José Ramón López Carro por ter realizado, numa disposição particularmente difícil (devido à localização do mesmo), as fotografias do túmulo do Arcebispo Don Francisco Blanco.

Cabe ainda um agradecimento a Victor Grande Nieto, que trocou comigo várias ideias sobre as obras de Mateus Lopes, cedendo-me o acesso a material de investigação ainda não publicado para o auxílio da minha investigação sobre Celanova.

Por fim, um agradecimento às colegas historiadoras da arte que trabalham no museu da Igreja de San Martiño Pinario, nomeadamente a Silvia Ferreiro Sanjurjo, que me facultou o acesso ao interior da igreja, nomeadamente à Capela de San Felipe Nery, refazendo depois as imagens necessárias dos bustos da antiga sacristia.

Em Portugal, as minhas investigações no Minho tiveram o apoio imprescindível das técnicas do Arquivo Municipal de Viana do Castelo (AMCV) e das técnicas do Arquivo Distrital de Viana do Castelo (ADVC), No ADVC devo um agradecimento especial à sua directora, Dra. Clotilde Amaral, e à sua antiga directora, Dra. Olinda Pereira, pela generosidade com que mais uma vez me receberam, facultando-me prestimosas informações para a investigação do fundo documental da Misericórdia de Viana, nomeadamente na leitura de documentos.

Deixo ainda um agradecimento aos vários colegas e amigos que, de uma forma ou de outra, apoiaram este trabalho.

Ao João Carvalho Dias e ao Vasco Medeiros, meus colegas do Doutoramento, que tiveram sempre uma palavra generosa e alguma informação para partilhar comigo.

À Rosário Carvalho, amiga de tantos anos e colega do ARTIS, que me deu várias sugestões e um precioso conjunto de imagens para a investigação, estando sempre disponível para me ajudar com as minhas dúvidas *técnicas*.

À Ana Paula Figueiredo, à Anouk Faria da Costa, à Catarina Costeira, à Dilia Guerreiro, à Esmeralda Calhau, à Filipa Bragança, à Maria João Zagalo, ao Mário Fortes, à Sílvia Leite, à Sofia Gomes, à Sofia Pereira, à Teresa Albino, meus colegas na Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) que acompanharam de perto esta *loucura* de fazer uma investigação ao mesmo tempo que continuava a trabalhar, apoiando-me com sugestões pertinentes, material para a investigação e, nalguns casos, uma dose de ânimo diário.

Entre os colegas da DGPC cabe-me fazer três agradecimentos especiais.

À Maria do Céu Boavida, a quem devo muito do modo como consegui sobreviver à complicada logística burocrática de ser uma trabalhadora-estudante numa instituição estatal.

Ao João Paulo Machado, pelo apoio entusiasta e pelas longas horas de conversa e de troca de ideias que, em muitos dias, foram imprescindíveis para me encorajar.

À Ana Vale, uma boa amiga e a melhor “treinadora de bancada”, que fez os inestimáveis mapas e as plantas de localização que acompanham este trabalho e a quem devo a *magia* de tornar visual o mundo dos Lopes.

Agradeço também à minha família de sangue e de coração.

Aos amigos que se interessaram com genuíno carinho e foram acompanhando de perto o correr do trabalho, entre chás, jantares, mensagens e telefonemas; são uns quantos e estão gravados na memória destes últimos anos mais intensos.

Aos cunhados, à irmã, às primas e à madrinha, que me abriram as portas das suas casas para me darem um espaço de pausa. Ao primo que me acompanhou numa última viagem fotográfica pelo Minho. A todos agradeço o modo afectuoso como, de alguma forma, apoiaram esta jornada.

Um abraço especial à Ana Batista, que tem estado ao meu lado desde que esta tese era ainda um projecto à espera de inscrição na faculdade, e que me tem acompanhado e apoiado com tanto carinho ao longo de todos estes anos.

À Conceição Macieira, ao Bruno Conceição, ao Paulo Martins e ao Vasco Resa agradeço aquilo que não se agradece, uma amizade *melhor do mundo* cujo carinho, as palavras certas nos momentos necessários e o apoio constante muitas vezes me deu alento. E também o tempo que tão generosamente deram a este trabalho, com leituras de capítulos, trocas de ideias, sugestões e correcções, sempre com muito rigor mas também (e mais importante) com o entusiasmo que me animou nos dias em que o cansaço parecia vencer. Ao Bruno e ao Paulo agradeço ainda uma mítica viagem pelo mundo dos Lopes, onde tiveram a infinita paciência e o constante afecto de partilharam comigo muitos quilómetros e horas para que eu fizesse “só mais uma foto”.

Ao João Costa, o meu “maior fã”, que tem sido o apoio constante e uma parte fundamental da força anímica por detrás da conclusão desta tese. Mesmo tendo chegado *a casa* nos últimos anos desta viagem, nunca hesitou em fazer deste trabalho um projecto também seu, deixando que eu invadissem muitos momentos nossos com a minha paixão pelos Lopes. Palavra nenhuma será suficiente para traduzir o quão importante é o amor e o carinho que me dá.

Por fim, o maior de todos os agradecimentos é dirigido aos meus Pais, que me desafiaram a tornar o que era apenas um desejo de saber mais sobre o Maneirismo do Minho num trabalho de doutoramento. Ao longo destes anos nunca hesitaram, por um momento que fosse, em ser o meu suporte e em dar-me o seu apoio incondicional, mesmo quando lhes roubei visitas de fins-de-semana, viajei centenas de quilómetros sem quase dar notícias, ou deixei de estar tão disponível porque tinha que escrever. Foram os primeiros a acreditar que esta grande aventura tinha *pernas para andar* e, com toda a certeza, este trabalho não seria possível sem a sua ajuda permanente.

A todos, o meu mais sincero e profundo agradecimento.

Notas prévias

Esta dissertação utiliza as normas do estilo APA (6.^a ed.), no que respeita às referências e citações bibliográficas (estas em nota de rodapé, ao invés de integradas no meio do texto, devido ao extenso número das mesmas). A escolha desta norma decorre do facto de este trabalho, além de abranger uma área geográfica internacional, ter sido desenvolvido em parceria com a Universidade de Santiago de Compostela no que concerne à orientação e ao apoio à investigação do mesmo; assim, a utilização de uma norma internacional pretende facilitar futuras consultas para investigadores portugueses e espanhóis.

As nomenclaturas das instituições são sempre indicadas em primeiro lugar por extenso no texto, passando depois a ser referidas por siglas.

Esta dissertação não segue as normas do Acordo Ortográfico de 1990.

Prólogo

Em 29 de Setembro de 1586, a Misericórdia de Viana da Foz do Lima contratava com João Lopes o Moço a fachada do Hospital das Chagas, que se estava a erguer na praça do Campo do Forno. No documento determinava-se que o conhecido frontispício das *varandas* deveria ficar com “tudo lavrado e muito bem feito”, reproduzindo assim aquela que é talvez a descrição que melhor identifica a obra da chamada *escola dos Lopes* – uma arquitectura *lavrada*, preenchida por escultura de relevo e de vulto em nada próxima à austeridade do *estilo chão* ou do classicismo escorialense então predominantes na Península Ibérica.

Durante as últimas décadas a historiografia da arte tem reconhecido o papel das oficinas regionais no desenvolvimento dos modelos arquitectónicos ibéricos ao longo do século XVI, havendo aquelas que reproduziram os modelos de corte em territórios afastados dos centros de poder, e as que criaram modos de construir renovados (ou pelo menos, diferentes) face às arquitecturas cortesãs da época. É nesta última categoria que se enquadra a oficina dos Lopes e a sua *escola*, estabelecida na Foz do Lima em 1545 por João Lopes o Velho, que se tornou nos anos seguintes o mais reconhecido mestre daquele porto minhoto. Com ele seguiram três filhos varões que se tornaram arquitectos e *ymaginarios*: João Lopes chamado o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes.

Entre 1553 e 1603 os irmãos tiveram uma carreira profícua, expandindo a oficina familiar por todo o Noroeste peninsular. Se João manteve a direcção do atelier de Viana até à data da sua morte, nos finais da década de noventa de Quinhentos, Gonçalo estabeleceu-se em Guimarães depois de 1570, ao passo que Mateus rumou ao Reino de Galicia, fundando um renomado *taller* que esteve inicialmente sediado em Pontevedra e depois se fixou em Santiago de Compostela. Ao longo desses cinquenta anos construíram pontes, igrejas, claustros, chafarizes, um hospital moderno, renovaram casas de habitação, e erigiram até um túmulo, um grande conjunto de obras que implicou vastos conhecimentos técnicos de engenharia, de sistemas hidráulicos, de teoria da arquitectura, e até das novas normas sanitárias que a época moderna havia adoptado; foram apadrinhados pelos veneráveis arcebispos de Braga e de Santiago de Compostela, laboraram com a poderosa irmandade da Misericórdia vianense, tornaram-se a oficina de eleição dos Beneditinos galegos e dos Dominicanos minhotos; ao mesmo tempo mantiveram cargos públicos onde desempenharam funções de arquitecto principal da edilidade, com João e Gonçalo a serem reconhecidos no Minho com *mestres dos chafarizes* e Mateus a ser nomeado *mestre do Hospital Real* de Santiago, o que comprova o reconhecimento das populações com quem conviveram diariamente ao longo daquelas cinco décadas.

Porém, e de entre um percurso tão dinâmico e sedimentado que traduz o elevado nível de qualidade artística que o Minho e a Galícia quinhentista lhe reconheceram, o que mais se destaca no percurso artístico de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes é o facto de terem criado um catálogo de obras arquitectónicas religiosas e civis que se evidenciam por constituírem um conjunto de grande afinidade e coerência visual, permitindo que qualquer uma das construções executadas dentro deste agregado seja associada ao nome Lopes, independentemente do irmão que a desenhou, do local onde se implanta ou da data em que foi erigida.

Este conjunto de dezoito estruturas ornamentadas com escultura é reconhecido por partilhar desenhos e modelos estruturais, compartilhando também um gosto acentuado pela decoração escultórica que, num primeiro olhar, nos parece muito idêntica: para citar três exemplos, nas fachadas de igrejas e de capelas vemos repetirem-se bustos semelhantes colocados nas mesmas zonas da estrutura, nos chafarizes encontramos máscaras similares a marcar a saída da água, e em todos os portais erigidos (sejam *sagrados* ou *profanos*) reconhecemos o mesmo modelo de arco ornamentado de forma inalterada, como se obedecessem a um código. Esta intrigante característica, que torna edifícios feitos por arquitectos diferentes e implantados a centenas de quilómetros de distância muito semelhantes entre si, levou-nos a colocar uma primeira questão: e se este ornamento esculpido da arquitectura dos irmãos Lopes tem não só semelhanças visuais mas partilha também a mesma mensagem simbólica? Para responder a tal pergunta, percebemos que seria necessário olhar para a arquitectura de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes assumindo que se trata de um conjunto iconográfico e simbólico feito por uma mesma escola de arquitectura, que tinha uma estreita relação laboral, cultural e pessoal, na decorrência da qual trocava ideias e influências entre si, mesmo que as suas oficinas estivessem apartadas.

Estudos de investigação precedentes olharam para a arquitectura de *escola dos Lopes* sem abordar a ornamentação, outros examinaram a carreira e a obra de um dos irmãos em específico, existindo também algumas propostas de leitura iconográfica e de interpretação simbólica de obras específicas. No entanto, até ao presente não foi feito um estudo simbólico, e conjunto da decoração esculpida na arquitectura desenhada e construída pelos irmãos Lopes. É precisamente este o tema e a proposta da presente dissertação – identificar iconograficamente os motivos esculpidos na arquitectura dos Lopes realizada entre 1553 e 1603; fazer uma aproximação ao seu significado; entender se a teoria das imagens que cada conjunto apresenta é individual ou se existe uma correlação entre programas; e se sim, que tipologia de programas estão relacionados; analisar as influências teóricas e visuais destas imagens e das estruturas onde se integram, entendendo também o seu entorno cultural e artístico. Ou seja, interpretar as (eventuais) mensagens que os Lopes deixaram gravadas na pedra há mais de quatrocentos anos e que, ainda hoje, se revelam diante de nós.

O trabalho de investigação de base da dissertação partiu do estado da arte sobre os Lopes e a sua arquitectura. Apresentamos aqui um panorama geral do mesmo, já que em cada um dos capítulos de análise formal dos edifícios ou estruturas onde se integram os dezoito conjuntos de decoração esculpida em estudo, faremos uma observação detalhada do estado da questão referente às investigações e monografias que estudaram especificamente as autorias e as cronologias dos mesmos.

O percurso artístico da família de mestres arquitectos foi sendo descoberto e estudado ao longo do século XX através de diversos artigos, monografias e investigações académicas que reconheceram a esta dinastia artística um lugar na história da arquitectura ibérica do século XVI. Se a relação filial entre João Lopes o Velho e João Lopes o Moço foi desde sempre confirmada pela documentação, já as ligações familiares entre João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes levaram algumas décadas até se confirmarem. Na sua maioria, os ensaios que foram dedicados aos seus edifícios olharam para estes, e para a escultura neles integrada, de um modo isolado por cada uma das oficinas, numa visão certamente motivada pela distância geográfica que existia entre os ateliers de cada um dos irmãos e as respectivas áreas de laboração.

As primeiras referências aos Lopes, mais concretamente a João Lopes o Velho e João Lopes o Moço, foram dadas à estampa por Luís de Figueiredo da Guerra em artigos dedicados ao património de Viana publicados entre finais de Oitocentos e os primeiros anos do século XX¹. Embora tenham tido o mérito de atribuir algumas autorias a obras realizadas pela oficina na vila da Foz do Lima, os dados aportados pelo historiador vianense foram esparsos e pouco documentados e, numa consulta ao arquivo pessoal deste autor, pudemos verificar que, embora tenha realizado inúmeras investigações sobre a arquitectura local, raras foram as vezes que nas suas notas mencionou a documentação consultada em que baseia atribuições e datações². Seria preciso esperar pela década de 1930 para que a historiografia galega mencionasse também a família de mestres minhotos, definindo Mateus Lopes como um dos obreiros da arquitectura galega quinhentista. Foi a obra de Pablo Pérez Costanti³, onde se publicaram importantes documentos contratuais da empreitada da Igreja de San Martiño Pinario, que apresentou Mateus como o autor desta que foi uma das mais importantes edificações de Santiago de Compostela no século XVI. No ano seguinte chegava a vez de Gonçalo Lopes ser mencionado por Alfredo Dias Pinheiro como o autor do risco da Igreja da Misericórdia de Guimarães, acerca da qual publicou também os vários contratos assinados entre o mestre e a irmandade promotora⁴. Na década

¹ GUERRA, Luís de Figueiredo da (1891). *Archivo Viannense*, vol. 1. Viana do Castelo: [s.n.]; GUERRA, Luís de Figueiredo da (1909). *Egrejas e Capellas de Viana*. In *Jornal Popular*, ano 1, nº 7. Viana do Castelo: [s.n.].

² AMVC, Fundo Arquivo Privado Luís de Figueiredo da Guerra, *Primeiras Capas*.

³ PÉREZ COSTANTI, Pablo (1930). *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago: Santiago Imprenta, Librería y Enc. del Seminario C. Central.

⁴ PINHEIRO, Alfredo Dias (1931). *A Santa Casa da Misericórdia de Guimarães – apontamentos para a sua história*. Guimarães:

seguinte, um artigo diário de Artur de Magalhães Basto identificava Mateus Lopes a laborar também em Portugal, apresentando-o como responsável pelo grande empreendimento do Convento de São Gonçalo de Amarante⁵. Estas publicações, que não se debruçaram sobre questões teóricas ou estruturais da arquitectura ou sequer olharam para a iconografia do seu *corpus* ornamental, tiveram o mérito de publicar dados documentais e datas referentes ao trabalho dos três irmãos, permitindo que a partir de então se iniciasse a construção de uma cronologia de obras das três oficinas, quer em terras portuguesas quer em território galego.

Foi preciso chegar à segunda metade do século XX para que a arquitectura quinhentista do Noroeste despertasse o interesse da historiografia da arte ibérica, até então centrada nos grandes núcleos cortesãos de Lisboa e Madrid dirigidos pelos arquitectos régios. Em 1963, o catedrático Juan José Martín González fazia um pequeno estudo sobre o frontispício de San Martiño Pinario⁶, apontando então (embora sem identificar autorias e vias de proveniência dos modelos) as semelhanças entre as estátuas de São Paulo e São Pedro das igrejas de Santa María a Grande de Pontevedra e São Domingos de Viana. Em 1966 Antonio Bonet Correa publicou *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, dando um impulso definitivo à consolidação de Mateus Lopes como um dos maiores arquitectos do século XVI na região noroeste da Península. Bonet Correa identificou Mateus e a sua obra enquanto percursos da introdução do Classicismo na arquitectura de Santiago de Compostela, ao mesmo tempo que fez um primeiro levantamento das obras do arquitecto minhoto na Galiza⁷.

No mesmo ano, em Portugal, o estudioso vianense José Rosa de Araújo referiu o “mestre das varandas”, abordando pela primeira vez o Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima e o pressuposto autor da sua traça⁸, elencando assim mais uma obra da oficina de João Lopes o Moço e trazendo à luz um dos colaboradores deste arquitecto, o pedreiro Fernão Dias. Em 1967 foi a vez de Jorge Henrique Pais da Silva integrar nos *Estudos sobre o Maneirismo* uma primeira chamada de atenção à arquitectura maneirista do Noroeste de Portugal, referindo precisamente a fachada da Misericórdia de Viana como testemunho relevante do “acervo regional dos edifícios maneiristas”, embora não tenha feito qualquer menção à autoria daquela magnífica “experiência isolada no âmbito da arquitectura nacional”⁹.

No entanto, depois destas primeiras incursões da historiografia da arte pelo território do maneirismo classicista¹⁰ do Noroeste peninsular, a obra dos Lopes voltou a ser relegada para um

Tipografia Minerva Vimaranesa.

⁵ BASTO, Artur de Magalhães (1943). Falam velhos manuscritos – Mateus Lopes, mestre das Obras do Bem-aventurado S. Gonçalo. In *O Primeiro de Janeiro*, n.º 235, edição de 27 de Agosto.

⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1963). Un precedente de la fachada de San Martín Pinario. In *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XVIII, n.º 55. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos, pp. 253-254

⁷ BONET CORREA, Antonio (1984). *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Reimpresión. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Padre Sarmiento.

⁸ ARAÚJO, José Rosa de (1966). “O Mestre das Varandas”. *O Comércio do Porto*, edição de 23 de Agosto.

⁹ SILVA, Jorge Henrique Pais da (1986). *Estudos sobre o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Estampa, pp. 215-224. Apresentado numa comunicação internacional, o tema “Em torno da arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal” foi publicado na obra póstuma do malogrado historiador da arte.

¹⁰ O termo tenta harmonizar as duas expressões distintas que as historiografias da arte portuguesa e espanhola, nomeadamente a

plano secundário, regionalista e injustamente classificado de menor. Exemplo disso é a obra de George Kubler dedicada à arquitectura portuguesa chã, que se referiu às igrejas conventuais de São Domingos de Viana e de São Gonçalo de Amarante como “traças do plateresco tardio”¹¹, afastando de forma liminar estas duas obras de um pretendido estudo global do Maneirismo arquitectónico português e não reconhecendo o que actualmente está comprovado, que ambos os edifícios foram fundamentais no desenvolvimento de um determinado modo de traçar a arquitectura na segunda metade do século XVI.

Em Portugal, até ao ano de 1990, foram sobretudo os estudos regionais que mantiveram o interesse pela obra singular desta *escola*, de entre os quais cumpre citar Eugénio Carteador¹², Francisco José Carneiro Fernandes¹³, Eugénio da Cunha e Freitas¹⁴, António de Matos Reis¹⁵, Lourenço Alves¹⁶, Armando Rodrigues¹⁷ e a monografia de João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes sobre Viana do Castelo¹⁸. Sequencialmente, todas foram aportando novos dados quer à biografia dos três arquitectos, como foi o caso do artigo de Matos Reis que se mantém ainda uma referência, quer à cronologia das suas obras no Minho, concentrando-se sobretudo no percurso da oficina da Foz do Lima e na importância que esta teve no desenvolvimento urbanístico da vila durante o período áureo do século XVI.

Nos mesmos anos, a Galiza continuava a dedicar um olhar e um lugar especial a Mateus Lopes. Em 1983 eram divulgados dois trabalhos académicos que analisavam iconográfica e iconologicamente os programas ornamentais compostelanos do arquitecto minhoto. María Dolores Vila Jato reservava, na publicação da sua tese de doutoramento consagrada à escultura maneirista galega, um capítulo à obra escultórica do mais jovem dos Lopes¹⁹, na continuidade de um artigo publicado alguns anos antes dedicado às origens portuguesas de Mateus e da sua arquitectura²⁰. Depois destes, a malograda historiadora da arte iria dedicar vários estudos a Mateus, comprovando a ligação estilística e familiar do arquitecto minhoto à oficina de Viana e

galega, utilizam para as arquitecturas edificadas na região do Noroeste na segunda metade do século XVI.

¹¹ KUBLER, George (1988). *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes. 1521-1706*. Lisboa: Veja.

Nesse mesmo ano, Flórido de Vasconcelos, na sua *História da Arte em Portugal*, fazia referência às autorias de São Gonçalo de Amarante, São Domingos de Viana, atribuídos mais uma vez a Julião Romero, bem como ao risco do chafariz e do Hospital das Chagas de Viana, atribuindo-os a uma parceira de João Lopes o Velho e João Lopes o Moço.

¹² CARTEADO, Eugénio (1979). O chafariz da praça. In *Cadernos Vianenses*, tomo III. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, pp. 29-36.

¹³ FERNANDES, Francisco José Carneiro (1983). Igreja e Convento de São Domingos. In *Cadernos Vianenses*, tomo VII. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, pp. 68-85; FERNANDES, Francisco José Carneiro (1990). *Viana Monumental e Artística*. Viana do Castelo: Grupo Desportivo e Cultural dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo.

¹⁴ FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e (1984). O Mosteiro da Serra do Pilar no século XVI. Notas de história e arte. In Romero Vila, Eugénio de Andrea da Cunha e Freitas, A. Nogueira Gonçalves (Ed.), *O Mosteiro da Serra do Pilar*. Vila Nova de Gaia: [s. n.], pp. 3-23.

¹⁵ REIS, António Matos (1986). Lopes – uma família de artistas em Portugal e na Galiza. In *Revista de Guimarães*. Vol. 96. Guimarães: [s.n.], pp. 151-180.

¹⁶ ALVES, Lourenço (1987). *Arquitectura religiosa do Alto Minho*. Viana do Castelo: [s.n.].

¹⁷ RODRIGUES, Armando de Jesus (1990). O Convento de São Domingos de Viana (breve resenha histórica). In *Estudos Regionais*, n.º 10/11. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, pp. 93-101.

¹⁸ CALDAS, João Vieira, GOMES, Paulo Varela (1990). *Viana do Castelo*. Lisboa: Editorial Presença.

¹⁹ VILA JATO, María Dolores (1983). *Escultura Manierista*. Santiago de Compostela: Caixa de Aforros Provincial de Ourense.

²⁰ VILA JATO, María Dolores (1979). La fachada de San Martín Pinario y sus relaciones con la de Santo Domingo de Viana do Castelo. In *Bracara Augusta*, XXXIII, n.º 75-76. Braga: Câmara Municipal de Braga, pp. 295-302.

apresentando semelhanças e proximidades entre os modelos das obras galegas e portuguesas da *escola*²¹. Foram precisamente os trabalhos de Dolores Vila Jato que iniciaram a linha de investigação que olha para as obras das três oficinas dos irmãos Lopes como uma única *escola* de arquitectura e de escultura arquitectónica. Por seu turno Antonio Aguayo publicava a sua tese de licenciatura, revista e aumentada, onde apresenta uma interpretação simbólica das mais importantes fachadas do século XVI compostelano, incluindo neste conjunto o frontispício de San Martiño²². Ambos os investigadores têm o reconhecido mérito de, pela primeira vez, apresentar leituras iconográficas para os programas ornamentais das obras dos Lopes edificadas em território galego. Alguns anos depois, María Luisa Zurrón Ocio encetava uma ampla investigação documental sobre os artistas que laboraram em Pontevedra na segunda metade de Quinhentos, publicando importantes documentos referentes a Mateus²³, o que permitiu que outras investigações que se seguiram pudessem ampliar e consolidar o catálogo de obras do arquitecto.

Digna de nota é também a publicação das comunicações do congresso *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal* que em 1995 se propôs a um olhar crítico sobre as relações artísticas entre estas regiões, dando a conhecer investigações pertinentes sobre este o tema e demonstrando em definitivo que a conexão entre os dois territórios foi sempre estreita e umbilical, originando não só rotas de artistas nos dois sentidos da fronteira mas também uma permanente trocas de ideias, formas e conteúdos. Com estudos importantes de Paulo Pereira, Maria Dolores Vila Jato, Pedro Dias, Rafael Moreira, Vitor Serrão, entre outros, destacamos o artigo de Xosé Filgueira Valverde²⁴, onde se reconhece a família Lopes como uma das principais obreiras desta relação profícua. Foi precisamente a partir desta data que se iniciou um percurso de investigação consistente e maturado sobre os Lopes e as suas oficinas, que permitiram o reconhecimento do lugar que lhes é devido na história da arquitectura quinhentista peninsular.

Por um lado, os estudos historiográficos sobre a arte portuguesa do século XVI produzidos nas últimas três décadas têm observado com interesse o mundo das oficinas

²¹ VILA JATO, María Dolores (1991a). San Martiño Pinario no seu acontecer pasado: o esplendor dun mosteiro. In José Manuel García Iglesias (Coord.), *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, pp. 69-79; VILA JATO, María Dolores (1991b). Sobre el Renacimiento en Galicia: Mateo Lopez y la arquitectura clasicista. In UNED (Ed.), *Actas de las Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*. Navarra: Gobierno de Navarra - Departamento de Educación y Cultura, pp. 331-338; VILA JATO, María Dolores (1993a). *O Renacemento*. A Coruña, Edición do Castro; VILA JATO, María Dolores (1993b). Los grandes centros monacales. *Santiago de Compostela. I – Patrimonio Histórico Gallego*. Santiago de Compostela: Xuntanza Editorial, pp. 265-316; VILA JATO, María Dolores (1994). Precisiones sobre la construcción del Monasterio de San Martín Pinario de Santiago. In *Tiempo y Espacio en el Arte – Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 449-459; VILA JATO, María Dolores (1998). Los espacios construidos en tiempos de Felipe II. In Antonio Eiras Roel (Coord.), *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 499-515.

²² AGUAYO, Antonio (1983). *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*. A Coruña: Edición do Castro.

²³ ZURRÓN OCIO, María Luisa (1987). *Artistas que trabajaron en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XVI*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Facultade de Xeografía e Historia. (Memoria de licenciatura).

²⁴ FILGUEIRA VALVERDE, Xosé (1995). Artistas portugueses na arquitectura pontevedrense do século XVI. In Xosé Carlos Valle Pérez (Coord.), *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 177-214.

regionais de arquitectura. Neste âmbito, obras de referência como as de Rafael Moreira²⁵, Vítor Serrão²⁶, Maria de Lurdes Craveiro²⁷ ou Miguel Soromenho²⁸ dedicaram um capítulo às oficinas regionais do Noroeste, destacando o legado dos Lopes na consolidação de modelos arquitectónicos alternativos ao *estilo chão* predominante na segunda metade da centúria. Outro tipo de estudos, que se concentraram em edifícios onde os Lopes trabalharam a dado momento ou que estudaram o percurso de outros arquitectos noroestinos que a dado momento se cruzaram com os irmãos Lopes, como o estudo de António José de Oliveira integrado numa monografia sobre a Igreja da Misericórdia de Guimarães²⁹, o artigo de Ana Paula Figueiredo relativo à Sé de Viana³⁰, ou os ensaios de José Ferrão Afonso dedicados a Manuel Luís³¹, deram a conhecer novos dados que permitiram corroborar autorias e datas de obras executadas pelas oficinas dos Lopes em Portugal. Foram também publicadas algumas investigações que se dedicaram ao estudo do ambiente artístico em Viana da Foz do Lima quinhentista, permitindo um olhar indispensável sobre o contexto cultural onde se desenvolveu a *escola dos Lopes*. De entre todos, destaca-se a obra de Vítor Serrão sobre André de Padilha³², que teve o mérito de se apresentar como o primeiro grande estudo do entorno artístico-cultural da Foz do Lima, onde o autor reserva um capítulo aos Lopes e ao seu contributo para o estabelecimento da vila minhota como núcleo criador de arte e de cultura. Também o estudo veiculado na nossa tese de mestrado apresentou uma abordagem cronológica e monográfica à obra da oficina vianense dos Lopes³³, publicando uma primeira leitura iconográfica de alguns dos programas decorativos de estruturas edificadas pelos Lopes em Viana da Foz do Lima. Mais recentemente, Paula Bessa³⁴ realizou um breve estudo sobre os artistas que laboraram no Minho no século XVI, mencionando as várias gerações dos Lopes.

Porém, de entre toda a bibliografia que estuda ou menciona os Lopes e as suas obras, merecem um reconhecido lugar de destaque os trabalhos de Ana Goy Diz e de Carlos Ruão. Foram as pesquisas destes dois académicos nos últimos vinte e cinco anos que, através de um

²⁵ MOREIRA, Rafael (1995a). Arquitectura: Renascimento e Classicismo. In Paulo Pereira (Dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 303-373.

²⁶ SERRÃO, Vítor (2002). *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença.

²⁷ CRAVEIRO, Maria de Lurdes (2009). *A Arquitectura “ao romano”*. Col. Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX, vol. 9. Porto: Fubu Editores.

²⁸ SOROMENHO, Miguel (2009). *A Arquitectura do Ciclo Filipino*. Col. Arte Portuguesa, vol. 10. Porto: Fubu Editores.

²⁹ OLIVEIRA, António José de (2012). A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães: artistas e obras (séculos XVI-XVIII). In Maria Rui Sampaio (Coord.), *Igreja da Misericórdia - Guimarães*. Guimarães: Santa Casa da Misericórdia de Guimarães; Instituto de História e Artes Cristãs.

³⁰ FIGUEIREDO, Ana Paula (2005). As capelas da Sé através da documentação das suas irmandades: abordagem cripto-histórica. In *Monumentos*, n.º 22. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 56-79.

³¹ AFONSO, José Ferrão (1997). Manuel Luís, um contributo para o estudo de um mestre pedreiro quinhentista. In *Museu*, IV série, n.º 6, pp. 7-45; AFONSO, José Ferrão (2000). Manuel Luís, um mestre pedreiro quinhentista entre o Porto, Braga e Amarante. In Câmara Municipal de Amarante (Org.), *Amarante Congresso Histórico 98*. Actas, Vol. III. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, pp. 7-20; AFONSO, José Ferrão (2018). *A herança do muratore: Francisco de Cremona, Manuel Luís e a arquitectura do Noroeste de Portugal no século XVI*. Porto: Dafne.

³² SERRÃO, Vítor (1998). *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa.

³³ OLIVEIRA, Catarina (2002). *A arquitectura de granito em Viana da Foz do Lima – Renascimento e Maneirismo no Noroeste português*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (Tese de mestrado)

³⁴ BESSA, Paula (2011). Arte no Minho no século XVI. In Virgínia Soares Pereira (Org.), *Arte no Minho*. Braga: Universidade do Minho – Centro de Estudos Lusíadas, pp. 101-133.

estudo aprofundado da arquitectura do Noroeste peninsular erigida entre a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVII, permitiram que o conhecimento da obra tectónica das três gerações da família dos Lopes se tornasse mais vasto e creditado.

De entre as muitas publicações que Ana Goy Diz tem dedicado a Mateus Lopes e à sua importância no panorama da arquitectura classicista galega e portuguesa, a sua dissertação de doutoramento *La arquitectura de Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco 1600-1650: Santiago y su área de influencia*³⁵ incorpora aquele que é ainda hoje o estudo mais completo sobre o arquitecto e os *talleres* dos seus herdeiros artísticos. Depois desta investigação, a autora fez inúmeras publicações onde não só analisou o papel de Mateus Lopes no desenvolvimento da arquitectura monástica galega como também estudou o desenvolvimento dos modelos formais de obras emblemáticas da *escola*, como os chafarizes ou o túmulo de D. Francisco Blanco, e apresentou dados documentais que permitiram acrescer a cronologia de obras executadas pelas oficinas de Viana e da Galiza, analisando ainda as relações artísticas entre Mateus e João Lopes o Moço e abordando a leitura iconográfica de alguns dos programas ornamentais, como a fachada de San Martiño Pinario ou a Capela do Sacramento de Viana³⁶.

³⁵ GOY DIZ, Ana (1994a). *La Arquitectura en Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco 1600-1650: Santiago y su área de influencia*. 4 vol. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela - Departamento de Historia da Arte. (Tesis doctoral)

³⁶ GOY DIZ, Ana (1994b). Mateo López y su interpretación de los modelos clasicistas. In Dep. Historia del Arte UNED (Org.), *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del CEHA*. Madrid: CEHA, pp. 317-326; GOY DIZ, Ana (1995a). La fachada de la Iglesia de San Gonzalo de Amarante y su influencia en la arquitectura galaico-portuguesa. In *Monumentos*, n.º 3. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 16-22; GOY DIZ, Ana (1995b). La Iglesia del Monasterio benedictino de San Martín Pinario. In Francisco Xavier Campos y Fernández de Sevilla (Coord.), *Monges y monasterios españoles. Actas del Simposium. Madrid: San Lorenzo del Escorial*, pp. 101-133; GOY DIZ, Ana (1996c). Los claustros beneditinos tras la reforma de los Reys Católicos: noticias sobre su construcción y sobre sus programas decorativos. In Antón A. Rodríguez Casal (Coord.), *Humanitas. Estudios en Homenaje ó Prof. Dr. Carlos Alonso del Real*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 877-897; GOY DIZ, Ana (1996d). La huella del taller portugués de Mateo López en el Monasterio de San Salvador de Celanova (Ourense). In Xosé Carro Otero y Raquel González Dacal (Ed.), *VI Coloquio Galaico-Minhoto*. Ourense: Instituto Cultural Galaico-Minhoto, pp. 129-131; GOY DIZ, Ana (1998a). *A influência dos modelos de João Lopes o Velho en terras galegas nos albores do barroco. Separata dos Cadernos Vianenses*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo; GOY DIZ, Ana (1998c). El mecenazgo artístico de los Arzobispos Blanco y Sanclemente. In Antonio Eiras Roel (Coord.), *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 577-606; GOY DIZ, Ana (1999a). La historia de las restauraciones del Hospital Real en la Edad Moderna. In Mª Dolores Vila Jato e Ana Goy Diz (Coord.), *Parador “Dos Reis Católicos” Santiago de Compostela. Un hotel con quinientos años. El más antiguo de Europa*. Santiago de Compostela: Secretaría de Estado de Comercio, Turismo y de la PYME, pp. 123-127; GOY DIZ, Ana (1999b). A Igrexa. A Arquitectura. In *Santiago: San Martiño Pinario*. Santiago de Compostela: Monasterio de San Martín Pinario, pp. 213-234; GOY DIZ, Ana (1999c). La arquitectura monástica en la provincia de Pontevedra en la Edad Moderna. In Dep. Pontevedra y Real Academia Gallega de Bellas Artes (Org.), *Pontevedra nos obxectivos de Manuel Chamoso Lamas. As nosas raíces*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, pp. 51-76; GOY DIZ, Ana (1999d). La introducción del Manierismo en Viana do Castelo: La Capilla del Sacramento de la Iglesia Matriz. In *Museu*, vol. VIII. Serie 4ª, Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, pp. 125-150; GOY DIZ, Ana (1999e). *Imagen del Jardín del Edén en los claustros del siglo XVI de los monasterios gallegos. Separata del libro V Simposio Bíblico Español La Biblia en el arte y en la literatura*. Valencia-Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 429-442; GOY DIZ, Ana (1999f). La influencia de la reforma benedictina en la renovación de las fábricas de los monasterios gallegos. In Isabel Lage (Coord.), *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII / The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries* (2 vols.). Lisboa: IPPAR, pp. 153-176; GOY DIZ, Ana (2005). La arquitectura. De la reforma de los Reyes Católicos a la Desamortización. El resurgir de los monasterios en el Renacimiento. In José Manuel Bernardi López Vázquez (Coord.) *Opus Monasticorum: Patrimonio, Arte, Historia y Orden*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 99-166; GOY DIZ, Ana (2006a). El arte en tempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega. In Ana Goy Diz e Cristina Patiño Eirín (Ed.), *El tapiz humanista: Actas del I Curso de Primavera IV Centenario del Quijote*. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 277-334; GOY DIZ, Ana (2006b). A pegada de Juan de Badajoz o Mozo nos claustros beneditinos galegos: o concepto de modernidade arquitectónica a meados do século XVI. In Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monteroso Montero (Coord.), *Arte Benedictina nos Camiños de Santiago*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 403-427; GOY DIZ, Ana (2006c). Mosteiros beneditinos. In Carlos de Pulgar Sabín (ed.), *O Renacemento*. Vigo: Nova Galicia Edicións, pp. 148-199; GOY DIZ, Ana

Por seu turno, os estudos de Carlos Ruão sobre o maneirismo noroestino desenvolvidas no âmbito da sua dissertação de mestrado, *Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo* (publicada depois em formato editorial), apresentaram uma extensa investigação sobre os modelos estruturais da arquitectura dos Lopes e as suas inspirações teóricas e visuais. Mais tarde, com a sua tese de doutoramento, "*O Eupalinos Moderno*": *teoria e prática da arquitectura religiosa em Portugal. 1550-1640*³⁷, o historiador da arte integrou a obra de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes no amplo mundo da arquitectura portuguesa religiosa construída entre a segunda metade do século XVI e primeira metade do XVII. Ambos os trabalhos de Carlos Ruão publicaram um conjunto significativo de dados documentais que aportaram à biografia dos três arquitectos a comprovação de datas e autorias de obra, tendo sido precisamente este autor quem utilizou, pela primeira vez, o termo *escola dos Lopes* que empregamos ao longo desta investigação.

Este é, pois, o estado da arte sobre os Lopes, a família de três gerações que laborou no extenso território do Noroeste da Península ibérica durante todo o século XVI e até ao final do primeiro quartel do século XVII. A partir da sua segunda geração, que corresponde precisamente aos irmãos João, Gonçalo e Mateus, a família instituiu três oficinas de arquitectura que, sediadas em Viana da Foz do Lima, Guimarães e Pontevedra-Compostela, criaram programas de arquitectura com escultura integrada que apresentam uma base comum, nas estruturas, no desenho de fachadas, no modo de esculpir e nos tipos iconográficos escolhidos. Foram as publicações citadas que precederam este trabalho, em especial as investigações de Ana Goy Diz e de Carlos Ruão, que constituíram o ponto de partida para a nossa investigação estimulando-nos a procurar uma nova abordagem à arquitectura desta *dinastia do granito*. A dissertação que aqui se apresenta é, sem dúvida, devedora de todos estes trabalhos, propondo-se agora a dar um outro rumo ao estudo da oficina minhoto-galaica e a olhar para a sua arquitectura escultórica na perspectiva do ornamento, ao invés da estrutura.

Esta linha de pesquisa formou-se sobretudo a partir do pressuposto de que a arquitectura da *escola dos Lopes*, estudada nas últimas décadas sobretudo no que concerne às planimetrias e modelos tectónicos, tem ainda muito *por dizer* no que se refere aos exuberantes programas

(2007a). El monasterio de San Salvador de Celanova en la época del Renacimiento: una aproximación a su arquitectura. In Carla Fernández-Refoxo González (Coord.), *Rudesindus. El legado del santo*. Celanova: Xunta de Galicia - Xacobeo, pp. 239-263; GOY DIZ, Ana (2011a). Maestros y talleres portugueses en el Hospital Real de Santiago de Compostela. In Natália Marinho Ferreira-Alves (Coord.), *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, pp. 63-82; GOY DIZ, Ana (2011b). San Salvador de Celanova. In Mar Pérez Negreira (Coord.), *Mosteiros e Conventos da Península Ibérica*. Tomo IV. Galicia. A Coruña: Hércules de Ediciones, pp. 16-81; GOY DIZ, Ana (2020). El Sepulcro del Arzobispo Don Francisco Blanco como ejemplo del "arte contaminado" de Mateus Lopes. In *digitAR*, extra-número 2. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Março de 2020, pp. 79-90. Disponível online: https://doi.org/10.14195/2182-844X_EX2 [Consult. Junho 2020].

³⁷ RUÃO, Carlos (2006). *Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra e EN-Electricidade do Norte; RUÃO, Carlos (2000). São Gonçalo de Amarante e os Lopes: um estaleiro de formação e maturação de uma escola de pedraria. In Câmara Municipal de Amarante (Org.), *Amarante Congresso Histórico* 98. Actas, Vol. III. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, pp. 433-447; RUÃO, Carlos (2006). *O Eupalinos Moderno*: *teoria e prática da arquitectura religiosa em Portugal. 1550-1640*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Tese de doutoramento.

decorativos que os seus arquitectos projectaram e esculpiram no momento da sua edificação, e que estes são portadores de uma mensagem que, ainda nos dias de hoje, interpela quem os olha à sua interpretação. Esta proposta segue, assim, o caminho iniciado pelos trabalhos pioneiros que introduziram uma interpretação iconográfica e iconológica de alguns programas decorativos dos Lopes, nomeadamente os de Maria Dolores Vila Jato, Antonio Aguayo e, sobretudo, de Ana Goy Diz, a quem se deve a mais extensa leitura da decoração da *escola*, nomeadamente dos programas executados por Mateus Lopes na Galiza. Porém, até ao presente, os estudos que abordaram a simbologia da decoração da arquitectura dos Lopes focaram apenas alguns dos programas, e abordaram algumas semelhanças entre uns e outros, relacionando-se sobretudo com trabalhos específicos sobre determinado edifício. Neste âmbito, é devido à *escola dos Lopes* e à sua arquitectura esculpida um estudo de conjunto de todos os programas decorativos executados por João, Gonçalo e Mateus ao longo da segunda metade do século XVI.

Na decorrência da investigação bibliográfica apresentada neste estado da questão foi possível construir a cronografia conjunta da vida e da obra dos três irmãos arquitectos, ao mesmo tempo que foi realizado um levantamento fotográfico dos imóveis elencados. O cruzamento entre estes dois trabalhos preliminares permitiu-nos estabelecer uma cronologia para o estudo e um objecto de estudo. Assim, foi definida como baliza temporal o período entre 1553, a data que marca o início da primeira obra dirigida por João Lopes o Moço, o chafariz de Viana, e 1603, o ano em que Mateus Lopes, já em idade avançada, regressa a Portugal depois da morte dos seus irmãos e depois da qual não volta a fazer arquitectura. O objecto de estudo centrou-se nas dezoito estruturas arquitectónicas erigidas por João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes entre estas datas que contêm programas escultóricos integrados: o chafariz de Viana da Foz do Lima; o frontispício da capela do Santíssimo Sacramento de Viana da Foz do Lima, localizada na Sé de Viana; a fachada da Casa Sotomayor, também situada em Viana; o antigo cruzeiro da Misericórdia de Caminha, actualmente implantado em Vilar de Mouros; a fachada da Igreja de Santa Cruz de Viana, pertencente ao antigo Convento de São Domingos de Viana; o sepulcro de Don Francisco Blanco, localizado na antiga Igreja da Companhia de Jesus, em Santiago de Compostela; a fachada da ex-Colegiata de Cangas do Morrazo, da qual Mateus Lopes fez o projecto; o chafariz do Toural de Guimarães; o frontispício da capela do Santíssimo Sacramento de Ponte de Lima, situada na Igreja Matriz da vila; a fachada da Igreja de São Gonçalo de Amarante; o claustro do Convento de São Gonçalo de Amarante; as duas fachadas do Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima; o chafariz de Ponte de Lima; o claustro do Mosteiro de San Salvador de Celanova e respectivo chafariz; o chafariz do Hospital Real de Santiago de Compostela; o claustro do Mosteiro de San Xoán de Poio e respectivo chafariz; a sacristia e a fachada da Igreja de San Martiño Pinario, em Santiago de Compostela.

A partir da etapa preliminar de registo fotográfico das obras, repartida pelo Minho e pela Galiza, e do levantamento exaustivo da bibliografia portuguesa e espanhola referente aos Lopes e ao ambiente histórico, cultural, social, religioso, económico e artístico do Noroeste peninsular na segunda metade do século XVI, foi sendo construída a redacção da dissertação que aqui se apresenta. Este estudo está dividido em seis grandes capítulos temáticos, que se explicarão seguidamente para introduzir os investigadores que procedam à sua leitura. Antes de prosseguirmos com esta explanação, cremos ser importante explicarmos alguns dados que são transversais à escrita de todo o documento.

A redacção do trabalho respeitou os termos toponímicos, de oragos e de instituições quinhentistas mencionados, tanto os que se reportam às obras portuguesas como os que concernem às obras galegas. Assim, as denominações galegas são respeitadas, nomeadamente a do Reino de Galicia, correspondente à forma administrativa que a Comunidade Autónoma da Galiza tinha então. O mesmo preceito foi seguido para Portugal, sendo o caso mais indicativo a de Viana do Castelo, então denominada Viana da Foz do Lima. Os monarcas *filipinos* são designados consoante o texto se refere ao território e obras no Reino de Galicia ou ao território e obras em Portugal. A título de exemplo: emprega-se a denominação D. Felipe II quando o texto se refere à acção do monarca como rei da Galicia, e D. Filipe I quando, por sua vez, se abrange a sua acção como monarca de Portugal.

Quanto às imagens que acompanham o texto, colocadas no Volume II desta dissertação, optámos por dividir o anexo das mesmas por capítulos, tentando deste facilitar a leitura e a própria consulta do volume. A nossa ideia inicial era integrar todas as imagens ao longo do texto, uma vez que tal organização permitia uma leitura iconográfica imediata a quem consultar futuramente o trabalho. Porém, tal revelou-se impossível pela extensão que daria ao trabalho. Assim, a divisão do anexo de imagens por capítulos – com separadores iguais aos do documento principal – parece-nos ser outra estruturação que, possibilitando apresentar os dois volumes da tese em simultâneo num ecrã, agiliza a consulta das imagens.

Observemos agora a estruturação deste documento final da dissertação, dividido em seis capítulos. O Capítulo 1 corresponde à proposta da metodologia seguida para a aproximação ao significado dos programas de escultura da arquitectura dos Lopes. O capítulo divide-se na explicação e sumarização da base metodológica de leitura iconográfica e iconológica escolhida, propondo algumas adaptações ao caso da *escola dos Lopes* (por se reportar à leitura iconográfica de programas de escultura arquitectónica). De seguida procede-se à definição etimológica dos termos ornamento, decoração e decoração esculpida, explicando o conceito que permitiu estabelecer a terminologia a utilizar ao longo do trabalho, tendo em conta o simbolismo associado às formas visuais em estudo. Por fim procede-se à primeira apresentação cronológica e visual dos dezoito programas em estudo, bem como à explicação do termo *escola*

dos Lopes. Em suma, este é o capítulo que pretende introduzir o método de trabalho seguido para a tese que iremos apresentar nos capítulos seguintes.

O Capítulo 2 refere-se ao ambiente histórico amplificado em que os programas em estudo foram criados e erigidos. Num primeiro momento é apresentada a conjuntura temporal e geográfica da *escola dos Lopes*, delimitando a região onde João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes trabalharam, clarificando as circunstâncias geográficas, políticas, sociais, económicas, religiosas, culturais e artísticas do Noroeste da península e refazendo o *roteiro laboral* dos três arquitectos. De seguida reescrevem-se as biografias detalhadas de cada um dos irmãos Lopes, compilando todos a informação publicada até ao presente e juntando novos dados que aqui se apresentam pela primeira vez, numa leitura plural que se cruza com elementos inéditos sobre as obras em estudo. Por fim, observamos o percurso formativo de João, Gonçalo e Mateus à luz do ambiente teórico-prático da sua época, procurando estabelecer uma perspectiva sobre a instrução artística destes três homens enquanto criadores e fazedores de arquitectura no século da liberalização desta arte.

O Capítulo 3 corresponde à primeira abordagem à decoração esculpida da *escola dos Lopes*, consistindo na análise formal (material e estilística) de cada um dos programas. Este diagnóstico observa os conjuntos individualmente, por ordem da data da sua conclusão: primeiro apresenta-se a actual localização de cada programa (acompanhada pelo respectivo mapa integrado no Volume II); de seguida encentamos uma análise da autoria do programa com o respectivo estado da arte, referente especificamente a cada um dos programas (com cotejo de datas, apresentação de documentos, avaliação das propostas dos autores que nos precederam no estudo das obras); uma cronologia detalhada da execução do programa, compilando todos os dados até agora publicados sobre o mesmo (com correcções para os casos onde se verifiquem desfasamentos ou desactualizações) e apresentando novas propostas e datas inéditas; a análise formal do programa, onde se descreve sumariamente a estrutura a que está adstrito e todas as formas escultóricas que o integram, bem como a avaliação da qualidade do traço escultórico, a sua relação formal com a estrutura, o impacto visual do programa no meio circundante, o estado de conservação da pedra. Deve ressaltar-se que, de acordo com a proposta metodológica seguida, esta análise formal não apresenta qualquer identificação iconográfica, mesmo nos casos em que esta se mostra evidentemente reconhecível. Por fim, será realizada uma caracterização geral do *mundo ornamentado* dos Lopes, com a delinação da relação territorial entre os programas, e as semelhanças e diferenças encontradas entre a escultura dos dezoito conjuntos de decoração esculpida.

A partir deste ponto médio da redacção da dissertação, entramos por fim na aproximação ao significado dos programas. Estes são divididos pela sua utilização principal – se se destinam a um uso sagrado, ou se foram esculpidos em estruturas de cariz utilitário civil. Dentro desta primeira divisão, os programas agrupam-se por tema de enquadramento, ou seja, a

relação do esquema compositivo da estrutura e os tipos iconográficos, onde as estruturas que comportam os programas e que se apresentam similares entre si são lidas em conjunto, ao passo que as estruturas que não têm qualquer congénere são lidas isoladamente. Cada leitura apresenta, em primeiro lugar, a análise iconográfica e depois a interpretação iconográfica.

Assim, o Capítulo 4 é dedicado aos programas sagrados da *escola*, nomeadamente as Capelas do Santíssimo Sacramento de Viana e Ponte de Lima, o túmulo de D. Francisco Blanco, as fachadas das igrejas de Santa Cruz de Viana, da ex-Colegiata de Cangas do Morrazo, de São Gonçalo de Amarante e de San Martiño Pinario, o antigo cruzeiro da Misericórdia de Caminha, a antiga sacristia de San Martiño Pinario e os claustros de Celanova, Amarante e Poio. Nos casos em que se agrupam mais de um programa num tema de enquadramento, os programas são lidos pela sequência cronológica da sua finalização. Por fim é analisada a aproximação ao significado destes programas sacros, procurando semelhanças, divergências e continuidades icónicas e simbólicas.

O Capítulo 5 obedece ao mesmo pressuposto, desta feita para os programas civis em estudo. Nesta parte será apresentada a análise iconográfica e a interpretação iconográfica dos programas do Hospital da Misericórdia de Viana, da Casa Sotomayor e dos quatro chafarizes de taças de Viana, de Guimarães, dos Hospital Real de Compostela e de Ponte de Lima, que tinham originalmente uma função civil (não-sagrada, como os seus congéneres dos claustros). Também no final deste capítulo se analisará o resultado desta aproximação ao significado destes programas, atendendo a que este conjunto exhibe uma uniformidade programática bastante menos evidente que o dos programas sacros.

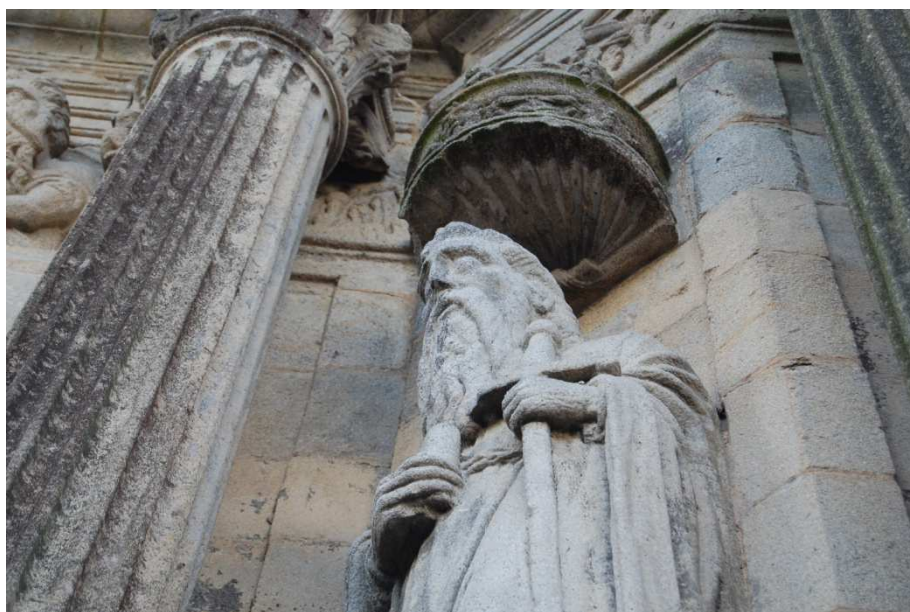
O Capítulo 6 foi reservado para aquilo que designamos o entendimento do modo como estes dezoito programas de decoração esculpida foram criados e executados. Ou seja, aqui se pretendem apresentar todas as vias de influência que tiveram preponderância sobre os Lopes enquanto criadores, e que contribuíram para a criação dos modelos dos programas, tanto no que respeita ao desenho estrutural como no que concerne à forma iconográfica e ao simbolismo inerente aos programas. Este estudo surgiu-nos inicialmente dividido por programas sagrados e profanos, mas a verdade é que ao longo da investigação verificámos que as influências dos Lopes foram transversais aos dois tipos de decoração esculpida, havendo até cruzamento de desenhos e de tipos iconográficos entre si; deste modo, a apresentação de um capítulo conjunto, e final, ganhou sentido. Aqui se observarão as influências directas (em pedra), as influências dos desenhos dos tratados de arquitectura e da gravura, a influência de textos religiosos, a influência dos mecenas, a influência da teoria coeva sobre o modo como se devia (e podia) fazer arquitectura e, por fim, a preponderância que teve na criação destes programas o contacto permanente entre os irmãos ao longo de 50 anos.

Esta é, pois, a nossa proposta de aproximação não apenas ao significado de dezoito programas de decoração, mas também ao percurso artístico de João Lopes o Moço, Gonçalo

Lopes e Mateus Lopes, procurando esclarecer datas e lugares, entender o ambiente em que viveram, reescrevendo as suas biografias e analisando com um olhar renovado a sua formação no mundo da arquitectura do século XVI. É também uma aproximação à arquitectura que erigiram entre 1553 e 1603 e à decoração esculpida que conceberam para a ornamentar. É, sobretudo, uma aproximação ao significado desta escultura feita de bustos e mascarões, de santos e colunas antropomórficas, procurando entender a mensagem simbólica que lhe está subjacente, os influxos que determinaram a sua criação e o arrojo das suas concepções. É, por fim, uma proposta que pretende dar aos Lopes e à sua *escola* de artistas transfronteiriços, o estatuto devido de arquitectos inovadores e liberais e de criadores de programas escultóricos tocados pela erudição do seu tempo e plenos de simbolismo.

Capítulo 1

Uma proposta de leitura da decoração esculpida da arquitectura da *escola dos Lopes*



1.

Uma proposta de leitura da decoração esculpida da arquitectura da *escola dos Lopes*

Uma obra de arte é, num nível primário, uma manifestação intrínseca, exploratória e espontânea de quem a produz; por força de uma exigência comunicativa, isto é, de uma necessidade de comunicar algo, essa obra torna-se numa *representação*. Deixa, portanto, de ser apenas uma declaração instintiva do artista para passar a traduzir uma descrição esquemática que procura comportar em si uma determinada leitura das formas entendível aos seus receptores, passando assim a ter a intencionalidade de manifestar algo, num determinado contexto e em determinadas circunstâncias. Ou seja, sem nunca deixar de ser uma representação, a obra torna-se portadora de uma mensagem; tal ocorre quando, por um lado, o artista procura dar resposta, através das suas obras, ao clima cultural onde se encontra integrado e, por outro, quando o (possível) intérprete dessa mensagem se sente interpelado pela mesma. É neste momento que a arte, além de representação, se torna *interpretação*³⁸. Para entender totalmente uma obra que se proponha estudar, o historiador da arte deve olhá-la não apenas como *representação* mas também como *interpretação*. Isto é, vê-la não só pelo que representa mas também interpretando a mensagem (ou mensagens) que encerra, já que só assim conseguirá entendê-la completamente. Para tal, não pode somente remeter-se a uma classificação metódica do que está representado, ou reconhecer apenas que uma obra é um produto recorrente no seu meio cultural. Para interpretar a mensagem de uma obra de arte, o investigador deve estabelecer um processo de diálogo entre a obra, enquanto representação, e o seu contexto ou clima cultural, para que aquela seja interpretada como um documento visual, aproximando-se da sua compreensão dentro de determinado contexto cultural³⁹. Esta interpretação só é alcançável através da Iconologia como método de leitura da obra de arte.

A presente investigação propõe-se interpretar o significado dos programas decorativos esculpidos da arquitectura da chamada *escola dos Lopes* através do estabelecimento deste diálogo entre a obra e o seu contexto, observando-os como documentos visuais do seu contexto cultural. Assim, afastando-se de uma abordagem historiográfica meramente formalista, este trabalho pretende apresentar uma proposta de interpretação iconográfica e iconológica dos dezoito conjuntos de decoração esculpida que subsistem das estruturas edificadas entre 1553 e 1603 pelos irmãos João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes, arquitectos oriundos do Minho que laboraram numa área considerável da região noroeste da Península Ibérica, delimitada grosso modo entre Viana da Foz do Lima e Santiago de Compostela.

³⁸ SEGUÍ DE LA RIVA, Javier (2004). Introducción a la interpretación y al análisis de la forma arquitectónica. In *Dibujar. Proyectar*. Cuadernos, V. [em linha]. [s.l.]: Instituto Juan Herrera. Disponível online: www.javierseguidelariva.com/publicaciones/Articulos/DibujarProyectar%20HJ/V_INTRODUCCI%C3%93N%20A%20LA%20INTERPRETACI%C3%93N%20Y%20AL%20AN%C3%81LISIS%20DE%20LA%20.pdf. [Consult. Agosto 2018], p. 3.

³⁹ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009). *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, vol. 2. Madrid: Ediciones Encuentro, p. 17.

Assim, nas próximas páginas será delineada a proposta de metodologia iconológica por nós seguida para a *aproximação ao significado* dos dezoito programas decorativos em estudo, seguida pela explicação dos conceitos a que esta dissertação se vincula para as referências ao objecto de estudo, nomeadamente a definição de decoração esculpida, ornamento e programa decorativo, ou visual. Por fim, avança-se com a justificação da temática, ou do objecto de estudo, explanando o que é a *escola dos Lopes* e qual a dimensão do *corpus* decorativo em análise. Pretende-se deste modo estabelecer os métodos e conceitos condutores da investigação, apresentando uma introdução metodológica clara e objectiva a quem fizer a leitura posterior deste trabalho.

1.1 - A proposta metodológica para uma leitura simbólica da decoração esculpida da arquitectura da *escola dos Lopes*

Olhar pela primeira vez um conjunto considerável de obras de arquitectura que se interligam entre si através de um *catálogo* coerente de formas decorativas que apresentam esquemas compositivos recorrentes, compondo programas de decoração esculpida, faz questionar sobre o significado daquele imenso *corpus* decorativo e impele à procura do seu significado. Um investigador que se proponha a essa tarefa coloca então várias questões: o que é, afinal, aquela decoração que está esculpida na arquitectura? Deve ser vista como parte da estrutura, ou como um elemento acessório e agregado? É criada como um modo de introduzir a construção a quem dela usufrui, um convite a uma determinada forma de olhar o edifício? É apenas uma tentativa de preencher o espaço pétreo vazio, ou encerra em si uma mensagem que, ao ser transmitida através da pedra, influencia a própria disposição estrutural? Será uma junção de ambos? E, no limite, poderá uma estrutura pétrea que exhibe, na sua *epiderme*, um programa decorativo esculpido prescindir deste e ser a mesma arquitectura? Ou, ao abdicar dele, perde toda a sua identidade?

A proposta de uma interpretação simbólica dos programas de decoração esculpida⁴⁰ da arquitectura da chamada *escola dos Lopes* que se apresenta nesta dissertação impõe, desde o início, dois pressupostos basilares que devem acompanhar todo o trabalho, tanto na pesquisa como na escrita: um, o de que é necessário ler estes conjuntos decorativos à luz de uma metodologia iconológica válida e actualizada, integrando nela o olhar contemporâneo que um investigador pode aportar ao estudo de um conjunto de decoração esculpida pensado e executado há mais de quatrocentos anos atrás; o outro, o de que é preciso entender estes programas visuais à luz do seu tempo e do seu entorno cultural, integrando na leitura actual do investigador o pensamento quinhentista em relação ao ornamento e à decoração na arquitectura, bem como procurando o impacto que esta decoração esculpida poderá ter tido em todos os receptores contemporâneos (clientes, comunidades locais, artistas coevos).

Na sua essência, esta dissertação dispõe-se a fazer história da arte como um modo de aproximação à história cultural, compreendendo que as imagens são uma via de conhecimento histórico. E este objectivo só poderá ser conseguido através da Iconologia enquanto metodologia de interpretação cultural das imagens, ou seja, através da utilização do método iconológico como instrumento para traduzir a linguagem destes programas visuais e explicar o seu significado. Assim, ao longo dos próximos capítulos, iremos procurar as respostas a todas as questões acima colocadas e, certamente, a muitas outras que surgirão, a par de uma interpretação dos programas visuais da *escola dos Lopes* como uma via possível para a explicação do seu significado.

⁴⁰ Que poderiam também ser designados, genericamente, como programas visuais.

Todos os trabalhos que se proponham à interpretação iconológica de programas visuais são, evidentemente, devedores do método iconológico de Erwin Panofsky. Publicado originalmente em 1932, e concebido no seguimento dos estudos da escola de Aby Warburg, o *método panofskiano* apresenta uma metodologia de estudo das obras visuais dividida em três actos de interpretação para perceber o *significado intrínseco* de uma obra⁴¹: o primeiro corresponde à *Descrição pré-iconográfica*, que consiste na descrição dos motivos, que se exprimem através das formas – linhas, cores e volumes – com base na experiência prática e delimitada pela história do estilo; o segundo consiste na *Análise iconográfica*, isto é, na análise do conteúdo temático das imagens, das histórias e das alegorias, feito com base no conhecimento de fontes literárias – temas e conceitos – e delimitada pela história dos tipos, ou seja, a compreensão das condições históricas que determinaram, a cada época, o modo como temas ou conceitos foram expressos por objectos ou acções; o terceiro e último consiste na *Interpretação iconográfica*, a interpretação do significado intrínseco, ou conteúdo, que consiste na tradução, ou síntese, dos valores simbólicos, delimitada pela história dos sintomas culturais, ou símbolos, isto é, pelo modo como temas e conceitos específicos expressaram as tendências essenciais do espírito humano sob condições históricas diferentes.

Embora se destinasse, em primeira instância, ao estudo da pintura e gravura do Renascimento, a proposta do historiador e iconólogo alemão foi um dos mais importantes contributos dados à historiografia da arte do século XX, marcando o início de uma mudança no modo de estudar obras de arte. Nas últimas oito décadas, o *método panofskiano* foi sendo aplicado no estudo, análise e interpretação de distintos programas visuais, concebidos e realizados em diferentes tempos e contextos, resultando num número substancial de trabalhos que, elaborando recensões críticas ou propondo algumas alterações, ampliações e diferentes aplicações do método, fizeram avançar os campos da Iconografia e da Iconologia, validando a sua indispensabilidade no desenvolvimento da História cultural. A bibliografia específica sobre o tema, dada à estampa neste período de oitenta anos, apresenta um volume de milhares de obras, artigos e teses publicados por todo o mundo, culminando com renovadas formas de aceder a métodos iconográficos e iconológicos através das novas tecnologias da comunicação, que resultaram, por exemplo, num sistema de descrição e classificação de imagens como o *Iconclass*⁴², uma ferramenta *online* acessível a todos os investigadores da área.

Foi a par deste movimento quase revolucionário no âmbito da História cultural que, nas últimas décadas, um número cada vez mais reconhecido de historiadores da arte ibéricos têm também apresentado reflexões sobre a Iconologia enquanto modo de fazer a História da Arte e da Cultura, bem como importantes trabalhos de interpretação da obra de arte como documento visual, demonstrando a aplicabilidade da metodologia iconológica no estudo dos diferentes

⁴¹ PANOFSKY, Erwin (1995). *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*. (2.^a ed.) Lisboa: Editorial Estampa, pp. 19-28.

⁴² <http://www.iconclass.nl/home> [Consult. 24 Novembro 2018].

campos e épocas da produção artística na península. Entre publicações, teses, ensaios teóricos, artigos, dicionários iconográficos e obras generalistas dedicadas ao simbolismo nas artes, contam-se centenas de trabalhos de investigadores portugueses⁴³ e espanhóis⁴⁴, entre obras que

⁴³ Apresenta-se uma bibliografia introdutória com os principais estudos sobre teoria e metodologia da Iconografia e da Iconologia realizados por investigadores portugueses. Esta breve nota bibliográfica divide-se em ensaios teóricos e manuais práticos, nomeadamente dicionários; dela se excluiu, por evidente vastidão de referências, os estudos iconográficos e iconológicos sobre temáticas específicas da arte portuguesa. Sobre teoria iconográfica e iconológica veja-se AGUIAR, António (1963). *Que é a iconografia?* Lisboa: [s.n.]; GANDRA, Manuel J. (2012). *Iconografia e Iconologia. Estudos, fontes e notas de cultura visionária*. Vol. I. [s.l.]: s. n.; GONÇALVES, Flávio (1990). *História de Arte: iconografia e crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; LACERDA, Aarão de (1998). *O fenómeno religioso e a simbólica (subsídios para o seu estudo)*. 2.ª edição. Lisboa: Guimarães Editores; NORTON, Manuel Artur (1978). *Acerca da simbologia*. Braga: [s.n.]; RIBEIRO, Mário de Sampaio (1963). Da iconografia: leves considerações à margem de um tema abastardado. In *Ocidente*, vol. 65. Lisboa: [s.n.], pp. 31-38; SERRÃO, Vítor (2007). *A Trans-memória das Imagens. Estudos iconológicos de Pintura Portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Cosmos; SILVA, Carlos Henrique do Carmo (1988). Da essência irreal do Símbolo. In *Cadernos Portugueses*, n.º 2, Março. Lisboa: [s.n.], pp. 33-37; SOBRAL, Luís de Moura (1996). *Do sentido das Imagens*. Lisboa: Editorial Estampa. Além destes, pode consultar-se PEREIRA, Paulo (1990). *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*. Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Dissertação de mestrado), que embora apresente um estudo iconológico temático da arte portuguesa, integra uma importante reflexão sobre o método iconológico. Para a prática do método iconográfico e iconológico veja-se ALVES, Herculano (2017). *Símbolos na Bíblia*. 3.ª edição. Fátima: Difusora Bíblica; ANÓNIMO (1930). *Novo Dicionário das Flores, Folhas, Frutos, Hervas, Raizes, Cores e Gestos*. Lisboa: Livraria Barateira; GANDRA, Manuel J. (2003). *Dicionário do Milénio Lusíada: Império do Divino, Sebastianismo e Quinto Império*, vol. 1. Lisboa: Hugin; GANDRA, Manuel J. (2005). *O Espelho da Vaidade: breve glossário tanato-simbólico*. Mafra: Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica; GANDRA, Manuel J. (2007). *Portugal Sobrenatural: Deuses, Demónios, Seres Míticos, heterodoxos, Marginados, Operações, Lugares Mágicos e Iconografia da Tradição Lusíada*, vol. 1. Lisboa: Esquilo; LIMA, Henrique de Campos Ferreira, SOARES, Ernesto (1947). *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, vol. 1. Lisboa: [s.n.]; LIMA, Henrique de Campos Ferreira, SOARES, Ernesto (1948). *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, vol. 2. Lisboa: [s.n.]; LIMA, Henrique de Campos Ferreira, SOARES, Ernesto (1950). *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, vol. 3. Lisboa: [s.n.]; NOGUEIRA, Odete L. (2008). *Plantas & Flores: Histórias e Símbolos*. Lisboa: Casa das Letras. PEREIRA, Nuno Moniz (2009). *Símbolos da Igreja Cristã*. Lisboa: Passelivre; PEREIRA, Paulo (2009). *Lugares Mágicos de Portugal*, 5 vols. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates; SOARES, Ernesto (1954). *Dicionário de Iconografia Portuguesa (Suplementos)*, vol. 1. Lisboa: [s.n.]; SOARES, Ernesto (1960). *Dicionário de Iconografia Portuguesa (Suplementos)*, vol. 2. Lisboa: [s.n.]; TAVARES, Jorge Campos (2004). *Dicionário de santos*. Porto: Lello & Irmão.

⁴⁴ Apresenta-se uma bibliografia introdutória com os principais estudos sobre teoria e metodologia da Iconografia e da Iconologia realizados por investigadores espanhóis. Esta breve nota bibliográfica divide-se em ensaios teóricos e manuais práticos, nomeadamente dicionários; dela se excluiu, por evidente vastidão de referências, os estudos iconográficos e iconológicos sobre temáticas específicas da arte espanhola. Sobre teoria iconográfica e iconológica veja-se CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (1998). *Introducción al método iconográfico*, 5.ª edição. Barcelona: Ariel; CRUZ CABRERA, José Policarpo (2015). *Compendio de iconografía*. Granada: Editorial Técnica AVICAM; ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1998). *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1992). *El comentario de la obra de arte. Guía técnica*. Llocnou de Sant Jeroni: Ajuntament; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2008). *Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia Cultural*, vol. 1. Madrid: Ediciones Encuentro; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009). *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, vol. 2. Madrid: Ediciones Encuentro; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (1991). *Método iconográfico*. Madrid: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos EPHIALTE; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1989). *Iconografía e Iconología como métodos de la Historia del Arte*. In *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, n.º 3. Disponível online: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/3/cai-3-3.pdf [Consult. Julho 2018]; RAMÍREZ, Juan Antonio (1999). *Iconografía e iconología*. In Valeriano Bozal (Dir.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II. (2ª. ed). Madrid: Visor Dis, pp. 293-310; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1977). *Espacio y símbolo*. Córdoba: Universidad de Córdoba; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1995). *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra; SEGUÍ DE LA RIVA, Javier, BURGALETA, Pedro M., PLANELL, Joaquín (1996). *La interpretación de la obra de arte*. Madrid: Universidad Complutense Editora. Para a prática do método iconográfico e iconológico veja-se CARMONA MUELA, Juan (1998). *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid: Istmo Ed.; CARMONA MUELA, Juan (2000). *Iconografía Clásica. Guía básica para estudiantes*. Madrid: Istmo Ed.; CARMONA MUELA, Juan (2008). *Iconografía de los santos*. Madrid: Istmo Ed.; CASÁS OTERO, Jesús (2003). *Estética y culto iconográfico*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos; DE LA FLOR ADÁNEZ, Fernando Rodríguez (1995). *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza; DÍEZ PLATAS, Fátima (2000). *Imágenes para un texto. Guía iconográfica de "La Metamorfosis" de Ovidio*. Santiago de Compostela: Tórculo Edicións. ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2013). *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex Ediciones; GALTIER MARTÍ, Fernando Buenaventura (2001). *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio: perspectiva y convención; sueño y realidad*. Zaragoza: Mira Editores; GARCÍA ÁLVAREZ, César (2000). *Iconografía fantástica y simbolismo en el Renacimiento*. León: Universidad de León; GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001). *El simbolismo del grutesco renacentista*. León: Universidad de León; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1990). *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*. València: Universitat de València. (Tesis doctoral). Disponível online: <http://roderic.uv.es/handle/10550/38526> [Consult. Junho 2018]; MONREAL Y TEJADA, Luis (2000). *Iconografía del cristianismo*. Barcelona: El Acanalado; MORALES Y MARÍN, José Luis (1984).

reflectem sobre o método e o modo de utilizar a Iconografia, para entender, e a Iconologia, para praticar, a História da Arte.

1.1.1 – O método para a interpretação iconológica: a *explicação da obra de arte*

Ao propor-se o estudo iconográfico e iconológico dos programas decorativos escultóricos da *escola dos Lopes*, este trabalho fez surgir uma primeira necessidade, a de encontrar uma directriz metodológica actualizada que se adequasse aos propósitos da investigação, tendo em conta que o objecto de estudo consiste em programas visuais de arquitectura. A busca de uma metodologia iniciou-se, evidentemente, a partir do *método panofskiano*, a base da esmagadora maioria dos estudos iconológicos da arte visual. Porém, a investigação levou à descoberta de novas reflexões e propostas mais actualizadas. De entre o vasto conjunto de estudos que se apresentam hoje ao investigador, consultados e citados na Bibliografia final da dissertação, optou-se por restringir a procura de uma metodologia aos trabalhos de iconologia portugueses e espanhóis referidos, especialmente os que se dedicam à simbólica dos programas decorativos em arquitectura, interessando apreender a metodologia seguida pelos seus autores.

O método acabaria por vir ao encontro da investigação quando, durante o nosso trabalho de pesquisa na Universidade de Santiago de Compostela, nos deparámos com a obra *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método* de Rafael García Mahiques, que apresenta uma fundamentada “teoria metodológica para la interpretación” da imagem artística⁴⁵. Nesta edição, o investigador e iconólogo espanhol apresenta não apenas um método iconológico, mas também os conceitos que são imprescindíveis para a sua aplicação. Assim, e antes de apresentar a sua hipótese metodológica de interpretação, García Mahiques introduz uma reflexão sobre os conceitos que devem acompanhar os estudos iconográfico-iconológicos, elencando o que denomina uma *precisão de termos*, expondo uma análise aprofundada sobre o símbolo e a sua interpretação, e defendendo a capacidade ~~integradora~~ da Iconologia como “método integrado” e proposta alternativa dentro da História da Arte.

Apresentada como um guia prático de “explicación de la obra de arte o de la imagen”, a proposta metodológica de Rafael García Mahiques divide-se em três fases: a *localização*, a *análise formal* e a *aproximação ao significado*. O autor explica os conceitos subjacentes e o modo de praticar esta metodologia, que renova e amplia o *método panofskiano*⁴⁶. A explicação do método é extensa e bastante detalhada, apresentando a forma como se aplicam os conceitos e

Diccionario de iconología y simbología. Madrid: Taurus; REVILLA, Frederico (2012). *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Cátedra. Ediciones; PLAZA ESCUDERO, Lorenzo (coord.) (2018). *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1981). *Contrarreforma y Barroco: lecturas iconográficas y iconológicas*. Madrid: Alianza Forma; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1988). *Iconografía medieval*. Donostia: Etor, D.L.; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (2009) *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*. Madrid: Encuentro; YARZA LUACES, Joaquín (1987). *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos.

⁴⁵ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009), p. 245. Este livro é complementado com um primeiro volume, também citado na Bibliografia, dedicado à história da Iconologia e dos seus teóricos ao longo do século XX.

⁴⁶ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009), pp. 257-290.

termos explanados pelo autor nos primeiros capítulos do seu livro, bem como dando exemplos da sua aplicabilidade prática. No final, o autor integra uma tabela-síntese do método. Uma vez que este só tem legibilidade total depois da leitura dos conceitos e termos que García Mahiques apresenta no primeiro capítulo do *Cuestiones de Método*, reorganizámos o quadro dos conceitos metodológicos definidos pelo iconólogo espanhol, com anotações próprias assinaladas a itálico:

Fase	[Tipo de] Acto de interpretação	Objecto da interpretação
1. LOCALIZAÇÃO	Analítico-sintético	Localização espaço-temporal da obra Localização geográfica Nome ou título da obra Autoria ou identificação do autor Localização temporal [cronologia] <i>[Em relação à proposta de Mahiques, introduziu-se uma alteração de ordem, optando por iniciar a localização no espaço, geográfico e na estrutura dos edifícios, e avançando depois para a identificação, autoria e cronologia do programa]</i>

Fase	[Tipo de] Acto de interpretação	Objecto da interpretação
2. ANÁLISE FORMAL	Análise experimental	Análise material (aspectos materiais) Análise do suporte e da técnica do artista/oficina <i>O suporte relaciona a obra com determinadas técnicas e formas de laborar [e até regiões específicas], o procedimento técnico demonstra as apetências que o artista [ou a oficina] adquiriu ao longo da sua carreira.</i>
	Análise estilística	Análise estilística (aspectos estilísticos) Análise do estilo, das singularidades formais e das qualidades expressivas <i>É o estilo da obra em sentido estrito, considerando um conjunto de elementos como o motivo (esquema compositivo da obra), a composição (modo de distribuir os distintos elementos no espaço), o esquema geométrico, o ritmo, a tensão, o movimento, etc, devendo também integrar considerações sobre as qualidades expressivas das formas. Sem fazer considerações de conteúdo [simbólicas].</i>

Fase	[Tipo de] Acto de interpretação	Objecto da interpretação
3. APROXIMAÇÃO AO SIGNIFICADO <i>(compreender a obra de arte na sua totalidade, estabelecendo as suas ligações com o seu entorno cultural)</i>	Análise iconográfica	Iconografia Determinar o tipo iconográfico <i>(modo concreto como o tema se estabelece numa imagem; assunto, tema, significado, conteúdo)</i> Determinar a tradição cultural convencionalizada <i>(a relação do tipo iconográfico com o seu contexto geral, isto é, o modo como o tema tem sido representado dentro da tradição cultural)</i> Qualidades expressivas e significantes Determinar as qualidades da obra <i>Vão além do símbolo estrito da obra: as expressivas como a gestualidade ou a expressão; o carácter signifiante que se relaciona com a retórica ou a poética.</i> Para um estudo de conjunto das obras, deve ainda considerar-se a existência de <i>temas de enquadramento</i> <i>O recriar de um esquema compositivo, com semelhanças na ordenação dos elementos visuais, em tipos iconográficos diferentes.</i>
	Síntese ou interpretação iconográfica	Relação da obra com o seu contexto Determinar a relação do tipo iconográfico da obra em concreto com o seu contexto específico <i>Pode dividir-se em duas vertentes:</i> - <i>o âmbito conceptual: junção do género [título, portada, chafariz] + os princípios de ordem histórica, social, geográfica, temporal da obra; ou seja, todos os elementos inerentes que permitem entender o significado concreto no caso de existirem múltiplas possibilidades de leitura;</i> - <i>a tradição cultural convencionalizada: que corresponde à história dos tipos iconográficos.</i>

Esta é, portanto, a proposta metodológica para uma *aproximação ao significado* da obra de arte que será aplicada na leitura dos programas de decoração esculpida da arquitectura da *escola dos Lopes* e que, mesmo sofrendo algumas adaptações que decorreram do percurso da

própria investigação, será utilizada como guia-base nos capítulos correspondentes à definição do contexto histórico e artístico dos programas, à reorganização da sua cronologia, à sua análise formal, à sua análise iconográfica e à sua interpretação.

Por fim, importa ressaltar uma ideia de García Mahiques, a de que não há uma explicação única para uma obra de arte, já que os comentários ou explicações que se possam aportar a esta serão certamente distintos consoante a cultura, os conhecimentos teóricos, técnicos, teológicos ou até a sensibilidade, de quem os executa; no entanto, sem um método iconológico será sempre difícil compreender e explicar devidamente a obra de arte. Esta frase sumariza a proposta desta dissertação. É, certamente, *uma* aproximação ao significado de um conjunto de programas de decoração esculpida. Mas é, sobretudo, um ensaio para compreender e explicar a arquitectura da *escola dos Lopes* através da sua relação com os grupos sociais, os períodos históricos, as crenças religiosas ou filosóficas, as culturas teóricas e visuais que, de forma consciente ou inconsciente, foram considerados tanto por João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes como pelos encomendantes das suas obras, e condensados nas mesmas. Ou seja, é uma proposta para, através da sua decoração esculpida, compreender e explicar a sua arquitectura muito além da estrutura.

1.2 - O conceito de decoração esculpida da arquitectura na proposta de leitura das formas e dos símbolos da *escola dos Lopes*

Se o primeiro passo desta investigação fosse apresentar uma concepção meramente formal da obra que está em estudo, bastaria dizer que o termo *decoração esculpida da escola dos Lopes* se refere a um tipo de decoração lavrada directamente na estrutura da edificação, ou talhada isoladamente e integrada no momento da construção, cujo suporte é constituído pelo ~~mesmo~~ material tectónico. Este tipo decorativo divide-se em três géneros: a escultura de vulto, que, por norma, aparenta estar destacada da estrutura de que faz parte, e que é colocada sobretudo em frontarias e cimalkhas dos edifícios; a escultura em relevo, que se observa como sendo esculpida directamente na estrutura, ou seja, altos, médios e baixos relevos assimilados em partes estruturais como capitéis, frisos, extradorsos de arcos, bases ou fustes de colunas, frontões, etc; e um tipo menos comum, o da escultura de vulto utilizada como estrutura, isto é, figuras humanas ou semi-humanas usadas como suporte estrutural. A *escola dos Lopes* fez usos destes três géneros escultóricos, combinando dois tipos entre si em grande parte dos seus programas ornamentais. No entanto aquele termo, que em primeira instância parece ser apenas uma conjugação de vocábulos que se refere ~~apenas~~ ao modelo decorativo que os Lopes escolheram para a sua arquitectura, tem um significado simbólico, ou conceptual, que vai muito além do formalismo e da definição lexical das palavras que o compõem. O que será, então, a *decoração esculpida* no que reporta à arquitectura? E porque não optar pelo termo *ornamento esculpido da arquitectura*, já que, aparentemente, a palavra ornamento engloba de forma genérica tudo o que se entende por decoração – o motivo isolado e o programa completo?

1.2.1 – Decoração ou ornamento? Diferenças e aproximações

Em termos de léxico da língua portuguesa, decoração é a “acção de ornamentar, de enfeitar, de embelezar um objecto ou lugar”, reportando-se também ao “conjunto de ornamentos” ou de “elementos decorativos” de uma peça ou obra de arte⁴⁷. Por seu turno, o termo ornamento significa “acto de ornamentar; embelezamento de alguém ou de alguma coisa pela adição de elementos acessórios, sem função utilitária; processo de aproveitamento de formas, volumes, cores (...) com vista à valorização estética de alguém ou de alguma coisa”, sendo, em essência, um “motivo decorativo”⁴⁸. Sem questionar a validade científica dos manuais citados, estas duas definições são meramente etimológicas e destinam-se a um público generalista⁴⁹. Embora deva ressaltar-se a utilidade das definições etimológicas no âmbito

⁴⁷ Academia das Ciências de Lisboa (Ed.) (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, I Volume, A-F. Lisboa: Verbo, p. 1077.

⁴⁸ Academia das Ciências de Lisboa (Ed.) (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, II Volume, G-Z. Lisboa: Verbo, pp. 2690-2691.

⁴⁹ Uma definição cronologicamente mais próxima da criação dos programas ornamentais da *escola dos Lopes* indicia o pensamento da época moderna em relação ao ornamento da arquitectura. O *Vocabulário Portuguez e Latino* de Bluteau define *ornamento* como

teórico, sendo comum aos estudos que versam sobre a teoria do ornamento iniciarem a sua abordagem pela definição etimológica da palavra, já que o termo apresenta diferenças de significado consoante o idioma⁵⁰, não é objectivo do presente capítulo discorrer sobre a teorização do ornamento, mas sim procurar concepções que permitam caracterizar as obras em estudo e, assim, estabelecer terminologias que, além da habitual categorização académica, indiquem o simbolismo associado às formas visuais.

Faça-se então uma segunda pesquisa, desta feita em glossários técnicos que servem de ferramenta de trabalho à historiografia da arte. O *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes* apresenta decoração como “conjunto de ornamentos de uma peça ou obra artística”, e ornamento como “todo o género de decoração ou enfeite numa obra de arte”⁵¹, ou seja, fornece definições generalistas sem procurar entrar em questões conceptuais. Já o *Dicionário de Termos de Arte e Architectura* opta pelo termo ornato, em vez de ornamento, designando-o como “elemento decorativo usado para valorizar esteticamente uma obra de arquitectura”, ao passo que o termo decoração se reporta à “ornamentação que completa o ambiente arquitectónico” compreendendo “cor de paredes, escultura, móveis, cortinas, tapetes, etc, que integram a arquitectura como espaço organizado”⁵². Também a obra *Dicionário de Termos Artísticos e Arquitectónicos*⁵³ escolhe o termo ornato em lugar de ornamento, explicando que se refere tanto a “um elemento decorativo particular como o conjunto dos elementos decorativos de um objecto, de uma fachada ou de uma sala”, ressalvando que serve “sobretudo para enfeitar” mas que pode, no entanto, ter uma função estrutural como uma pilastra decorativa. Por seu turno, o termo decoração refere-se ao “conjunto de todos os objectos e ornamentos utilizados para embelezar”. Embora não aborde a questão simbólica, este léxico distingue claramente ornamento como o elemento isolado e decoração como um conjunto de ornamentos, o que constitui já uma aproximação conceptual. Ou seja, numa análise aos termos apresentados em glossários técnicos, percebe-se a existência de diferentes graus de definições terminológicas, que se prendem mais com a apresentação de um *thesaurus* do que de um conceito. Numa primeira instância, pode definir-se o ornamento como o motivo decorativo isolado, que serve para “enfeitar”, e que pode

“qualquer cousa que orna” e *ornar* como “aformesar com cousa material, acrescentada a outra”; por seu turno, *ornato*, especificamente na arquitectura, “he o que orna os membros della em meyo relevo nas molduras”. O autor acrescenta ainda à definição o termo vitruviano de *ornamenta columnarum*, que se refere a “capiteis, coronas, cintas, & outras invenções da Architectura, com que se ornão as columnas”. BLUTEAU, Rafael (1720). *Vocabulário Portuguez e Latino*, Vol. 6. [em linha]. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva. Disponível online: http://purl.pt/13969/4/1-2776-a/1-2776-a_item4/1-2776-a_PDF/1-2776-a_PDF_24-C-R0090/1-2776-a_0000_capa-cap_a_t24-C-R0090.pdf [Consul. Julho 2018].

⁵⁰ Sobre estas diferenças, veja-se o interessante quadro comparativo e respectiva explicação apresentados por ANTONIOLI, Luiz Fabio (2010). *Percursos do Ornamento*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. (Tese de mestrado), pp. 73-76.

⁵¹ TEIXEIRA, Luís Manuel (1985). *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 81 e 170.

⁵² SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida (2005). *Dicionário de Termos de Arte e Architectura*. Barcarena: Editorial Presença, pp. 266 e 124, respectivamente.

⁵³ MARRUCCHI, Giulia; BELCARI, Riccardo (2006). *Dicionário de Termos Artísticos e Arquitectónicos*. Col. A Grande História da Arte, vol. 18. Trad. Paulo Pereira e Manuel Chaves. Lisboa: MediaSat Group, pp. 130 e 299.

ser multiplicado até formar um conjunto. Este conjunto de ornamentos é o que se designa como decoração.

Refira-se, por fim, uma aportação interessante ao termo ornamento – por se relacionar com o tema deste estudo –, desta feita num catálogo elaborado por Racinet em 1873, que pretendia fazer um registo histórico-artístico das transformações formais daquele. O autor atribuía ao ornamento escultórico designado por *cartouches*, *enrolamentos* ou *strapwork* uma relação directa com a arquitectura tardo-quincentista, descrevendo-o como “product of the architectural genius of European artists”⁵⁴. Neste caso, e por questões que se suspeitam mais sentimentais do que metodológicas, elevava-se o elemento decorativo, sem aparente valor simbólico, a um patamar de genialidade.

Faça-se, então, um ponto de situação; num limiar de base, quer em termos linguísticos quer em termos de *thesaurus* da historiografia da arte, os termos decoração e ornamento reportam a questões meramente formalistas, designando em essência a mesma coisa. A diferença reside numa aparente questão quantitativa, ou seja, a decoração será *apenas* uma agregação de ornamento. Assim, se por decoração se entende “conjunto de ornamento”, coloca-se novamente a questão: porque não adoptar o termo *ornamento da arquitectura da escola dos Lopes* em vez de *decoração da escola dos Lopes*? E se este é, presumivelmente, um termo composto apenas para servir um título, porquê optar por distinguir com tanto rigor a *decoração esculpida na arquitectura*?

Porque a definição do tema de uma investigação que tem como objectivo a leitura simbólica de dezoito programas visuais esculpidos em outras tantas estruturas edificadas não pode ser, ela própria, destituída de significado, baseando-se apenas na forma do objecto de estudo e sem ter em conta os conceitos inerentes ao mesmo, enquanto concepções de características e qualidades. Assim, e em coerência com a proposta metodológica exposta anteriormente, apresenta-se também o conceito inerente à presente investigação, estabelecendo-se o significado, isto é, o que se pretende comunicar com o termo *decoração esculpida da arquitectura*.

1.2.2 – Decoração esculpida na arquitectura: um conceito além do ornamento e da decoração

Em termos de definição de glossário metodológico, o *Dicionário de Escultura Portuguesa* é o único *thesaurus* que deixa de lado o vocábulo ornamento e apresenta o termo *decoração esculpida*, ou “escultura ornamental”, que define “as diversas expressões escultóricas que, integrando a arquitectura, concorrem para a sua definição, expressão e representação, sendo esse justamente o seu programa e limite”⁵⁵. Neste caso, o termo é apresentado a partir de uma

⁵⁴ RACINET, Albert (1989). *The Encyclopedia of Ornament*. London: Studio Editions, p. 196.

⁵⁵ PEREIRA, José Fernandes (coord.) (2005). *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 185-191.

perspectiva assumidamente conceptual, sendo referido que, além do seu “inequívoco valor decorativo”, a decoração esculpida assume muitas vezes “um papel de tal forma determinante na caracterização da arquitectura que ultrapassa a sua atribuição meramente ornamental”. A entrada de referência sublinha, ainda, uma ideia basilar à conceptualização de ambos os termos: a de que “a presença da escultura na configuração das formas e dos espaços arquitectónicos” vai, em maior ou menor grau, enriquecê-los, dar-lhes significado ou alterar-lhes “os sentidos”, definindo a própria vocação funcional da edificação ou qualificando plasticamente as estruturas. Assiste-se, portanto, a uma aproximação à definição de características e de qualidades, que parece indicar que a diferença entre decoração e ornamento reside no seu *valor*. No que é que consiste, então, este valor intrínseco que distingue o ornamento da decoração?

Luciana Profumo abordou a temática no seu estudo *El ornamento icónico y la arquitectura...*, que se mantém ainda uma referência no que concerne à teoria do ornamento⁵⁶. A historiadora italiana refere que deve considerar-se como ornamento tudo o que, além da forma puramente funcional, se introduz com o intuito de embelezar, sendo *aparentemente* supérfluo e, como tal, relegado para uma categoria secundária na arquitectura, onde é muitas vezes considerado o “fruto de un abuso”⁵⁷. Por seu turno, a decoração é definida pela autora como um conjunto de signos que se conjugam com o intuito de dignificar uma estrutura primária à qual aqueles são sobrepostos. Nesta sobreposição, o conjunto decorativo não se torna menos importante que a estrutura pré-existente, quer como desenvolvimento “dimensional” quer como “virtualidad comunicativa”⁵⁸. Ou seja, a diferença basilar entre ornamento e decoração parece residir na capacidade de expressar, ou não, um discurso narrativo.

Paulo Pereira, no seu estudo iconológico sobre o manuelino, obra também fundamental para quem estuda a iconologia da arquitectura, apresenta a definição conceptual de termos que serve de base ao tema desta investigação⁵⁹. Indo de encontro ou, mais correctamente, indo além da formulação teórica de Luciana Profumo, o iconólogo português define ornamento como tudo o que se reporta exclusivamente ao tipo decorativo que apresenta um discurso *não narrativo*, uma espécie de *peça solta* que, aparentemente, serve apenas para embelezar sem apresentar um significado intrínseco e que é utilizada como acessório da estrutura material e da estrutura narrativa. Já a decoração é composta pelos elementos que, ao ornamentarem, apresentam um discurso *narrativo*, estruturando-se num programa iconológico. Por fim, a junção de decoração, enquanto programa iconográfico, e de ornamento, enquanto escultura acessória às estruturas material e narrativa, formam a decoração esculpida da arquitectura⁶⁰.

⁵⁶ PROFUMO, Luciana Müller (1985). *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

⁵⁷ PROFUMO, Luciana Müller (1985), pp. 13-14.

⁵⁸ PROFUMO, Luciana Müller (1985), p. 19.

⁵⁹ PEREIRA, Paulo (1990). *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*. Coimbra: Instituto de História da Arte-Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 13-15.

⁶⁰ Pereira adopta o critério e o termo de Jean Guillaume. PEREIRA, Paulo (1990), p. 15.

Ou seja, segundo esta concepção, o termo decoração define todos os elementos narrativos e simbólicos que se podem identificar como um “programa iconográfico”, enquanto ornamento designa todos os elementos não narrativos, aleatórios e destituídos de simbólica que se podem considerar como “escultura decorativa”. A decoração esculpida da arquitectura é, precisamente, a combinação destes elementos *narrativos* e *não narrativos* num programa visual. É, portanto, nas três definições conceptuais propostas por Paulo Pereira⁶¹ que se baseiam os conceitos utilizados nesta investigação sobre a arquitectura dos Lopes (foto 1). Assim, define-se como decoração esculpida da arquitectura da *escola dos Lopes* o ornamento e a decoração conjugados em programas visuais, desenhados e esculpidos por João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes para, utilizando um termo da época, *ornar* a sua arquitectura.

⁶¹ PEREIRA, Paulo (1990), pp. 13-15.

1.3 - A temática: a *escola dos Lopes* e os programas de decoração esculpida da sua arquitectura

O século XVI trouxe às arquitecturas portuguesa e espanhola um teor assumidamente experimentalista, tendo sido possivelmente a centúria que assistiu às mais vincadas dicotomias da criação arquitectónica. Este foi o século que testemunhou a produção de novas planimetrias para uso cultural e habitacional, as primeiras sob pressupostos teológicos reformados e as segundas obedecendo a novos padrões sociais, tantas vezes umas e outras recuperando valores antigos. Foi também o período em que, a par da novidade, persistiram durante largo tempo as fiáveis estruturas herdadas do gótico, que sobreviveram graças a novas roupagens decorativas, como se estas fossem garante de renovação automática de usos tradicionais considerados retardatários. Por seu turno, estas construções modernizadas pela decoração, que permaneceram ao longo de toda a centúria, colidiram com uma nova arquitectura desornamentada, imponente pelas suas linhas *limpas* e de gosto vincadamente militar, que indiciava o poder dos grandes centros produtores de arte da Península Ibérica. Foi, portanto, um século que é actualmente reconhecido por ter germinado uma criação arquitectónica profícua e variada, que vai muito além da *arrumação* das grandes classificações taxionómicas que a historiografia da arte formalista encontrou para caracterizar a *época dourada* de Quinhentos em Portugal e Espanha. Na realidade, se olharmos para o exemplo português percebemos que o manuelino conviveu com as estruturas decoradas *ao romano*, que por seu turno acompanharam as primeiras obras desornamentadas do maneirismo chão e assistiram ao início da implementação das normas tridentinas, que, apesar do seu predomínio, não conseguiram abafar a continuação da arquitectura ornamentada, onde os motivos *romãs* deram lugar ao grutesco de inspiração francesa e flamenga.

Nas últimas quatro décadas, a historiografia da arquitectura ibérica tem olhado para o século XVI através da lente ampliada deste pluralismo, o que tem permitido que fenómenos considerados regionais e, de certo modo, marginais tenham vindo a ganhar o devido lugar na história da Península, não apenas de um ponto de vista intrinsecamente artístico, mas também na percepção do seu contributo para a transformação cultural, social, religiosa e, até, económica das regiões onde aconteceram. Esta forma de fazer a História da Arte, olhando também os territórios periféricos da produção artística, foi preconizada na década de 70 do século XX por Carlo Ginzburg, que na sua *Storia dell' Arte Italiana* referiu um fenómeno particular verificado no mundo da pintura renascentista italiana, o da “constituição de dinastias locais” formadas a partir da “constituição de uma oficina familiar na qual trabalham pai e filhos”, que se tornavam produtoras de criações artísticas modernizadas, baseadas “em fórmulas e esquemas recentes”

que obtinham grande sucesso e que, assim, se prolongavam no tempo⁶². O historiador, reconhecido por investigar fenómenos históricos marginais, explica esta questão das dinastias apontando a sua importância na formação das chamadas periferias regionais, e indicando de que forma estas se apresentaram como centros alternativos da criação artística, concluindo com toda a acuidade que “se nem todos os atrasos são periféricos (...) nem todas as periferias são retardatárias”⁶³. Ginzburg chamou assim a atenção para os *centros artísticos de periferia*, fenómenos que têm sido cada vez mais estudados pela historiografia da arte europeia ao longo das últimas quatro décadas, e correspondem à transformação de certas regiões de periferia geográfica – que, à partida, se julgariam retrógradas ou pouco modernizadas devido ao seu afastamento dos mais importantes focos culturais e artísticos das nações que integravam – em centros artísticos produtores de novidade, que passaram então a centralizar a cultura e a produção de arte do território regional onde se integravam. Esta conversão da periferia em centro coincidia, por norma, com um período de crescimento económico ou com uma época em que essa região albergava um determinado artista reconhecido como inovador e excepcional.

Esta reflexão de Ginzburg sobre os artistas provinciais e a produção de novos cânones artísticos nas periferias regionais fornece um retrato bastante aproximado do que sucedeu no Noroeste peninsular na segunda metade do século XVI, onde os Lopes, uma dinastia familiar de arquitectos procedente do centro artístico de periferia que era Viana da Foz do Lima, criaram e edificaram uma arquitectura que se distinguiu por apresentar um cânone decorativo divergente das normas que então derivavam dos grandes centros produtores da arquitectura ibérica, criando uma *escola* de arquitectura e decoração esculpida de grande fortuna a nível local, que transformou a região periférica onde habitaram e laboraram numa “sede de criações alternativas”⁶⁴ e que conseguiu fazer perdurar esse mesmo cânone além da existência dos seus fundadores por, pelo menos, mais uma geração.

1.3.1 - João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes: uma *escola* de arquitectura e de decoração esculpida

Como referido anteriormente, a presente dissertação tem como tema o estudo de um *corpus* de programas visuais criados e esculpidos para decorar um conjunto de edificações erigidas por João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes, três irmãos arquitectos, entre 1553 e 1603 no território Noroeste da Península Ibérica. O conjunto de criações tectónicas e decorativas destes três artistas integra aquela que é designada pela historiografia da arte ibérica recente como *escola dos Lopes*, termo que denomina o gosto arquitectónico criado e desenvolvido pela família de arquitectos de apelido Lopes, que laborou na região noroestina ibérica, nomeadamente no Minho e no Reino de Galicia, desde o início do século XVI até ao

⁶² GINZBURG, Carlo (1991). *A Micro-História e outros ensaios*. Lisboa: Difel, p. 49.

⁶³ GINZBURG, Carlo (1991), p. 53.

⁶⁴ GINZBURG, Carlo (1991), p. 56.

primeiro quartel do século XVII. A expressão *escola dos Lopes* foi utilizada pela primeira vez por Carlos Ruão na sua tese de mestrado⁶⁵, titulando um capítulo que agrupa o estudo das obras portuguesas, e respectivas biografias, de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes, voltando a ser analisada dez anos mais tarde, quando o autor integrou os três arquitectos minhotos no vasto estudo que fez da arquitectura religiosa portuguesa entre 1550 e 1640⁶⁶. O historiador da arte define esta *escola* como “uma família de mestres pedreiros, especialistas em construções arquitectónicas e em obras de engenharia” que atingiu “igual sucesso como «imaginários», desenvolvendo um gosto ornamentalista que evoluiu do proto-renascimento ao formulário maneirista mas, acima de tudo, destacando-se como mestres de pedraria que confirmaram a transição entre a estrutura gótica e a estrutura «al’antico», claramente assumida a partir da segunda metade da centúria.”⁶⁷.

A linhagem dos Lopes estendeu-se por, pelo menos, três gerações de artífices, iniciando-se em João Lopes o Velho, mestre pedreiro que nos princípios de Quinhentos começou a sua carreira no estaleiro da Igreja Matriz de Caminha. A sua descendência – onde se enquadram não apenas os seus filhos, mas também uma terceira geração de genros e sobrinhos destes últimos – formou uma verdadeira *dinastia do granito*, a rocha granulosa e resistente que, por ser abundante no Entre Douro e Minho e no Reino de Galicia, foi eleita por estes homens como matéria-prima das suas estruturas e respectivos programas decorativos escultóricos. Foram os seus três filhos varões, João (designado o Moço), Gonçalo e Mateus, arquitectos e imaginários⁶⁸, que ampliaram a oficina paterna sediada em Viana da Foz do Lima, fundando dois outros ateliers de construção associados ao nome da família, em Guimarães e em Santiago de Compostela⁶⁹, respectivamente. Embora estivessem separados geograficamente, os irmãos laboraram numa parceria regular que durou cerca de cinquenta anos. Esta associação criativa e operacional deu origem a um conjunto considerável de estruturas religiosas e civis, como igrejas, claustros monacais, capelas, um hospital, um túmulo e os característicos chafarizes, para as quais desenharam cerca de duas dezenas de exuberantes programas de decoração esculpida, criando um conjunto ornamental uno e coerente, cuja identidade transversal às três oficinas originou uma arquitectura de autor facilmente identificável, mesmo quatrocentos anos depois da sua edificação e independentemente da distância territorial que apresentam entre si (foto 2).

1.3.2 – Limites de um tema: os programas, o território e a cronologia

Os programas escolhidos para este estudo reportam especificamente à segunda geração da família dos mestres minhotos, mais concretamente os três filhos reconhecidos de João Lopes o

⁶⁵ RUÃO, Carlos (1996), pp. 65-175.

⁶⁶ RUÃO, Carlos (2006), vol. II, pp. 501-584.

⁶⁷ RUÃO, Carlos (2006), p. 501.

⁶⁸ Termo corrente que, na documentação quinhentista portuguesa e galega, se refere não apenas a escultores ou entalhadores, mas também a arquitectos que criaram programas escultóricos para ornamentar os edifícios.

⁶⁹ A primeira oficina de Mateus situava-se em Pontevedra, onde viveu dez anos depois de sair de Viana e se manteve registado como *vecino* ao longo da vida; no entanto, Santiago foi a sua cidade de eleição durante os 25 anos seguintes.

Velho. Esta escolha prende-se com a estreita relação que se identifica entre os irmãos, tanto ao nível pessoal e laboral como, e sobretudo, ao nível criativo. Quer-se com isto afirmar que João, Gonçalo e Mateus Lopes tiveram entre si uma relação próxima que se foi desenvolvendo em diferentes etapas das suas vidas pessoais e profissionais. Num primeiro momento, João ensinou e orientou os outros irmãos na oficina paterna, tanto nos tempos de aprendizagem como, depois, nos anos em que Gonçalo e Mateus iniciaram o seu trabalho como oficiais de pedraria. Depois da saída de Gonçalo e Mateus da Foz do Lima, foram recorrentes as visitas entre os irmãos, com momentos em que João e Gonçalo representaram Mateus à frente de obras dirigidas contratualmente pelo irmão mais novo. E, mais do que qualquer indício documental, os programas de decoração denotam, sem margem para dúvidas, a troca de ideias e de modelos ornamentais entre os três arquitectos, nomeadamente entre João e Mateus, que parecem ter tido a relação mais próxima em termos criativos.

Assim, o objecto de estudo desta dissertação abrange todos os programas de decoração esculpida criados por João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes durante os anos de 1553, a data de início da primeira obra autónoma de João Lopes o Moço – o chafariz de Viana da Foz do Lima – e 1603, a data da morte de Gonçalo Lopes e do regresso definitivo de Mateus Lopes a Portugal, onde morreu dois anos depois. Este conjunto perfaz um total de dezoito programas, integrados em edificações distintas com tipologias utilitárias que abrangem estruturas de carácter civil e religioso. As estruturas onde estes programas foram esculpidos situam-se em nove localidades do actualmente designado Noroeste peninsular: Amarante, Guimarães, Viana do Castelo, Ponte de Lima, Vilar de Mouros, Celanova, Cangas do Morrazo, Poio e Santiago de Compostela (Mapa I, correspondentes aos pontos assinalados de sul para norte).

Neste conjunto verificam-se casos de programas que pertencem ao mesmo edifício, como a fachada lateral e o claustro de Amarante, ou a fachada e a sacristia de San Martiño Pinario, mas que, por apresentarem tipologias utilitárias distintas – que condicionaram o próprio programa de decoração esculpida – foram considerados separadamente. Por seu turno, outros dois programas integram duas estruturas que não devem ser desassociadas por terem sido projectadas como um conjunto unitário: é o caso dos mosteiros de Celanova e de Poio, onde os claustros e os respectivos chafarizes⁷⁰ são considerados um programa único por terem uma leitura espacial e simbólica contínua. Estes casos, por denotarem continuidade programática, foram considerados como um único programa. Não foram, portanto, contempladas as restantes estruturas edificadas pelos três irmãos arquitectos que não apresentam qualquer programa decorativo⁷¹, os espaços traçados por outros arquitectos onde sabemos que os Lopes laboraram

⁷⁰ Apesar de o chafariz de Celanova estar actualmente deslocado, situando-se na praça fronteiria ao mosteiro, será lido e interpretado como foi projectado e edificado originalmente.

⁷¹ São os casos da torre sineira de Vila do Conde, das pontes de Ledesma e do Burgo, na região de Pontevedra, e o claustro do Convento de São Francisco de Guimarães.

mas onde não são identificados como autores do programa de decoração⁷² e, ainda, as estruturas que, tendo sido contratadas e inicialmente traçadas por algum dos irmãos, não têm decoração esculpida da sua autoria⁷³.

Na primeira aproximação às obras, que corresponde à localização, autoria, cronologia e análise formal, os programas serão apresentados pela data do final da execução, e não pela data do início da obra. Esta abordagem prende-se com o facto de alguns programas decorativos terem sido executados alguns anos depois do início da estrutura onde se integram, acabando por ser, na realidade, mais tardios do que outros que se principiaram mais tarde. É, por exemplo, o caso da fachada do convento dominicano de Viana, cujo arrastamento da obra levou a que fosse esculpida quase quinze anos depois da fundação do cenóbio, espaço temporal em que João Lopes o Moço traçou e executou os programas da Capela do Santíssimo Sacramento e da Casa Sotomayor, em Viana, e do cruzeiro da Misericórdia de Caminha.

Apresenta-se de seguida o índice sumário dos programas de decoração esculpida ordenados por data de conclusão, conforme serão analisados no Capítulo 3, correspondente à Localização espaço-temporal da proposta metodológica, com a designação do programa, indicação da autoria, período de construção com data final destacada, localização e imagem ilustrativa em anexo:

Chafariz de Viana da Foz do Lima

Autor: João Lopes o Moço

Cronologia: 1553-1559

Localização: Praça da República, Viana do Castelo



Capela do Santíssimo Sacramento de Viana da Foz do Lima

Autor: João Lopes o Moço

Cronologia: 1563-1564

Localização: Igreja Matriz, Viana do Castelo



Casa Sotomayor

Autor: João Lopes o Moço

Cronologia: c. 1570

Localização: Praça da República, Viana do Castelo



⁷² Como o claustro do Mosteiro da Serra do Pilar e da Igreja de Santa María de Alba, nos arredores de Pontevedra.

⁷³ É o caso da Igreja da Misericórdia de Guimarães.

Cruzeiro da Misericórdia de Caminha

Autor: João Lopes o Moço

Cronologia: 1571

Localização: Vilar de Mouros



Fachada da Igreja de Santa Cruz de Viana da Foz do Lima

Autor: João Lopes o Moço

Cronologia: 1573-1576

Localização: Convento de São Domingos, Viana do Castelo



Sepulcro de Don Francisco Blanco

Autor: Mateus Lopes

Cronologia: 1582-1583

Localização: Antiga Igreja da Companhia, Santiago de Compostela



Fachada da Colegiata de Cangas de Morrazo (projecto)

Autor: Mateus Lopes

Cronologia: 1584

Localização: Igreja de Santiago, Cangas de Morrazo



Chafariz do Toural

Autor: Gonçalo Lopes

Cronologia: 1586-1588

Localização: Largo do Toural, Guimarães



Capela do Santíssimo Sacramento de Ponte de Lima

Autor: João Lopes o Moço

Cronologia: 1587-1589

Localização: Igreja Matriz, Ponte de Lima



**Fachadas do Hospital da
Misericórdia
de Viana da Foz do Lima**

Autor: João Lopes o Moço

Cronologia: 1583-1591

Localização: Praça da República, Viana
do Castelo



Chafariz de Ponte de Lima

Autor: João Lopes o Moço

Cronologia: 1587- c. 1591-1592

Localização: Largo de Camões, Ponte de
Lima



**Fachada lateral da Igreja de São
Gonçalo de Amarante**

Autor: Mateus Lopes e Gonçalo
Lopes

Cronologia: c. 1579-1591

Localização: Convento de São Gonçalo,
Amarante

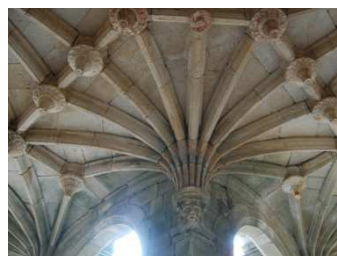


**Claustro do Convento de São
Gonçalo de Amarante**

Autor: Mateus Lopes e Gonçalo
Lopes

Cronologia: c. 1579-1591

Localização: Convento de São Gonçalo,
Amarante



**Claustro e chafariz do Mosteiro
de San Salvador de Celanova**

Autor: Mateus Lopes

Cronologia: 1575 -1595

Localização: Mosteiro de San Salvador,
Celanova



**Chafariz do Hospital Real de
Santiago**

Autor: Mateus Lopes

Cronologia: 1596

Localização: Hostal dos Reis Católicos,
Santiago de Compostela



Antiga sacristia da Igreja de San Martiño Pinario

Autor: Mateus Lopes

Cronologia: 1590 -1596

Localização: Mosteiro de San Martiño
Pinario, Santiago de Compostela



Claustro e chafariz do Mosteiro de San Xoán de Poio

Autor: Mateus Lopes

Cronologia: 1580 -1600

Localização: Mosteiro de San Xóan, Poio



Fachada da Igrexa de San Martiño Pinario

Autor: Mateus Lopes

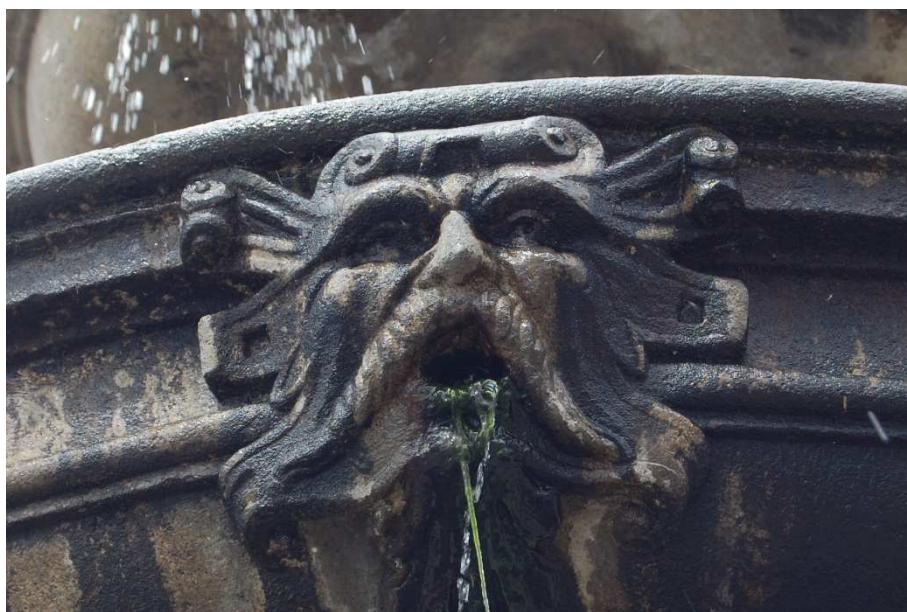
Cronologia: 1598 -1601

Localização: Mosteiro de San Martiño
Pinario, Santiago de Compostela



Capítulo 2

A escola dos Lopes, uma dinastia do granito na segunda metade de Quinhentos



2.

A *escola dos Lopes*, uma dinastia do granito na segunda metade de Quinhentos

Nenhuma leitura iconográfica e iconológica de uma obra – ou, como neste caso, de um conjunto de obras produzido por uma *escola* – será correcta e estará completa sem atender às circunstâncias do momento histórico em que se produziu, já que estas serão fundamentais para “explicar sus causas, analizar críticamente las intenciones de sus creadores en un marco de intencionalidades de artífices y clientes”⁷⁴. Efectivamente, interpretar o simbolismo de um programa de decoração em arquitectura, escultura, pintura ou tapeçaria não deve depender somente do acto de descodificar a mensagem da obra *per si*, importando também entender todas as motivações que levaram à sua criação. Na realidade, a mensagem de uma obra deve ser olhada como uma narração destas mesmas razões, das quais, na esmagadora maioria dos casos, dependeu a sua criação. Ou seja, a via para entender todas as premissas que levaram uma determinada sociedade a impelir à criação de uma obra de arte com uma mensagem específica só é alcançada através da explanação de toda a plataforma humana, social, política, económica, religiosa e cultural em que vive esse grupo de indivíduos.

Assim, antes de avançar para a interpretação dos programas de decoração esculpida da arquitectura da *escola dos Lopes*, importa determinar a conjuntura geográfica e temporal em que esta se formou e quais as circunstâncias externas que possibilitaram o seu crescimento. Ou seja, delimitar a região onde os Lopes viveram e trabalharam e, dentro desta, revelar qual foi o território exclusivo da *escola dos Lopes*; clarificar quais as circunstâncias políticas, económicas, religiosas, sociais e culturais que moldaram este território durante os cinquenta anos de laboração de João, Gonçalo e Mateus Lopes. Por seu turno, é também essencial apresentar a biografia dos três irmãos, juntando novos dados e correlacionando o seu percurso com a conjuntura que os rodeou. Por fim, importa determinar quem eram estes homens que, enquanto artistas, se formaram e firmaram as suas carreiras no século da consolidação da arquitectura como arte liberal e do arquitecto enquanto criador erudito e genial.

⁷⁴ MARÍAS, Fernando (1991a). Hacia una historia de los usos arquitectónicos del Renacimiento español. In UNED (Ed.), *Actas de las Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*. Pamplona: Gobierno de Navarra - Departamento de Educación y Cultura, p. 47.

2.1 - O Noroeste ibérico na segunda metade do século XVI

A *escola dos Lopes* nasceu e desenvolveu-se no tempo da segunda metade do século XVI e no espaço do Noroeste da Península Ibérica, que abarcava então a província portuguesa de Entre Douro e Minho e o designado Reino de Galicia (foto 3). Várias características comuns aproximaram estas duas áreas administrativas na época, tornando possível que sejam estudadas em conjunto; as suas localizações periféricas face aos centros políticos de então, a sua caracterização geográfica, onde se destaca a similitude do clima, da topografia e de uma extensa costa marítima, o facto de albergarem bispados que foram importantes centros da renovação católica na Europa do pós-Trento e a língua e a memória de uma história antiga comum fizeram destes dois espaços um território que pode ser olhado como unitário, ultrapassando a fronteira administrativa que os separava. É evidente que, embora estivessem distantes de Lisboa e de Madrid, ambos os lados da fronteira marcada pelo Rio Minho fizeram eco da conjuntura política, económica, religiosa, científica, cultural e artística que então se viveu tanto em Portugal como em Espanha. Porém, as repercussões destas circunstâncias latas da História ibérica parecem ter tido sempre resultados muito peculiares no espaço noroestino onde os Lopes se movimentaram, agindo de forma favorável em prol do crescimento desta *dinastia do granito minhota*.

O norte de Portugal e a Galiza têm um passado comum com raízes no antigo reino de *Gallaecia* que, até meados do século XII, se manifestou por uma estreita correlação e convivência social “desde el río Duero hasta el mar Cantábrico” e cuja expressão máxima foi a língua galaico-portuguesa⁷⁵. Esta relação estreita manteve-se pelos séculos seguintes, muito possivelmente acentuada pelo carácter periférico quer do norte português quer do reino galaico em relação às suas coroas reinantes, contrariando assim as fronteiras territoriais e as diferentes administrações políticas. As duas regiões reconheciam entre si traços comuns e, como tal, a fronteira *mental* entre elas era muito distinta da administrativa, já que muitas vezes aquela não reconhecia os limites desta. De facto, a região do Noroeste peninsular chegou aos alvares da Idade Moderna com relações “intensas y cordiales” na vida das populações de ambos os lados do Minho, com galegos e minhotos e transmontanos a falarem e a escreverem “prácticamente la misma lengua”⁷⁶.

Esta foi a época em que ambos os estados ibéricos encetaram uma reorganização da administração territorial, tentando pôr cobro aos senhorios feudais localizados e *nacionalizando* o domínio legislativo, judicial, comercial e fiscal, eclesiástico, social e, até, cultural que os monarcas exerciam sobre os seus reinos, numa reforma em que o controlo fronteiriço era

⁷⁵ BARROS, Carlos (1994). La frontera medieval entre Galicia y Portugal. In *Medievalismo*, n.º 4. Madrid: Sociedad Española de Estudios Medievales, p. 22.

⁷⁶ BARROS, Carlos (1994), p. 33-34.

imperioso. Ora, dentro deste novo quadro político, e “a despeito do controlo da fronteira, as relações entre a Galiza e o Norte de Portugal estreitaram-se” durante o século XVI, originando várias circunstâncias comuns à história e à vivência das populações destas duas regiões ao longo desse período⁷⁷. De facto, para além das semelhanças linguísticas, geográficas, sociais, e, sobretudo, culturais que tornaram o Noroeste peninsular um território uno, também alguns factores conjunturais da história do Reino de Galicia e do Entre Douro e Minho se apresentam similares, permitindo que a região manifestasse, na segunda metade da centúria, características únicas que possibilitaram que João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes expandissem a oficina paterna, transformando-a numa *super estrutura* da construção arquitectónica na região.

De entre estas circunstâncias históricas, aquela que teve maior impacto no crescimento da oficina dos Lopes foi, sem dúvida, a expansão ultramarina e o efervescente movimento económico internacional com ela relacionado, que originou um período ímpar de riqueza e desenvolvimento que se estendeu a grande parte do território ibérico. Em ambos os territórios noroestinos, o português e o galego, verificou-se que o comércio transatlântico foi preponderante para o crescimento da *escola*: em primeiro lugar porque Viana da Foz do Lima, o local onde foi formada, era então um dos maiores portos nortenhos dedicados ao comércio transoceânico, e em segundo lugar porque, na época, também a Galicia beneficiava deste influxo comercial, através do trato com os portos durienses, minhotos e os ancoradouros espanhóis do Sul, nomeadamente andaluzes, o que determinou uma época de desenvolvimento das vilas costeiras galegas dedicadas ao ofício e à exportação de pesca, cuja mais significativa foi Pontevedra, precisamente a primeira urbe galega para onde a *escola* se expandiu além-fronteiras.

A esta primeira conjunção segue-se uma outra, não menos importante, que afectou de forma indelével toda a Península Ibérica: o Concílio de Trento e a vigorosa Contra-Reforma que se lhe seguiu. De facto, tanto no caso minhoto, mais uma vez com a Foz do Lima a tomar o lugar pioneiro, como no caso galego, desta feita no bastião do Catolicismo que é a cidade de Compostela, as urbes onde a *escola dos Lopes* se estabeleceu foram palcos privilegiados das primeiras experimentações da aplicação das regras tridentinas à arte, uma vez que foi nelas que residiram, respectivamente, Dom Frei Bartolomeu dos Mártires e Don Francisco Blanco, bispos emissários das coroas portuguesa e espanhola a Trento que no período pós-conciliar tiveram um papel decisivo na aplicação das determinações tridentinas, sendo também mecenas de importantes obras dos Lopes.

Por seu turno, refira-se a situação política de ambos os reinos que, embora possa parecer ter gerado circunstâncias contrastantes nos dois territórios durante os cinquenta anos em que a

⁷⁷ CARDIM, Pedro (2014). A fronteira luso-galega (sécs. XVI e XVII). In Luís Adão da Fonseca (Coord.), *Entre Portugal e a Galiza (sécs. XI a XVII). Um olhar peninsular sobre uma região histórica*. Porto: CEPES e Fronteira do Caos Editores, p. 290. O autor refere, a título de exemplo, o incremento das relações comerciais entre pequenas localidades fronteiriças ou entre centros urbanos de ambas as margens do Minho, ou o aumento das relações de parentesco entre portugueses e galegos.

escola laborou, viria a revelar-se, afinal, coincidente no destino de ambas as regiões. Se a *Gallaecia* estava, enfim, pacificada pelo longo reinado de D. Felipe II desde meados da centúria, depois das difíceis e prolongadas reformas políticas, sociais e religiosas que os governos dos Reis Católicos e do Imperador Carlos V trouxeram ao reino galego, Portugal conheceu, ao mesmo tempo, um longo e conturbado período que se iniciou com a morte de D. João III em 1557, seguido das disputas da regência durante a menoridade de D. Sebastião, o infeliz reinado e a morte deste, o breve governo do Cardeal-Rei e a Crise Sucessória, a que se sucedeu a subida ao trono português do mesmo D. Felipe espanhol, que se tornou então o Primeiro para os portugueses. Tudo se conjugaria, portanto, na figura de Felipe II de Espanha, Filipe I de Portugal depois de 1580 (foto 4), cuja coroa dual oficializou o que há muito as gentes do Noroeste peninsular reconheciam no seu quotidiano, um território similar sem fronteiras, sendo este monarca responsável pelo patrocínio régio das maiores obras da *escola* no Noroeste português, após a sua subida ao trono luso. Paralelamente, o Reino de Galicia passava pelo processo da Reforma do clero regular, iniciada no reinado dos Reis Católicos, que implicou grandes obras de ampliação e remodelação nos principais edifícios monacais galegos beneditinos e cistercienses, constituindo esta uma outra condição conjuntural determinante para o crescimento da *escola*, já que estas reformas tectónicas, em especial as patrocinadas pela Ordem Beneditina, deram a Mateus Lopes a possibilidade de se tornar um dos mais importantes arquitectos da Galicia de Quinhentos.

Por fim, deve referir-se como factor predominante no crescimento da *escola dos Lopes* o próprio mundo artístico do Noroeste peninsular quinhentista, que reflectia com precisão a realidade quotidiana acima descrita, na qual as duas regiões autónomas politicamente eram, tantas vezes, vistas como um mesmo território de mercado e onde era, por exemplo, mais fácil aos artistas minhotos trabalharem na Galicia, ao invés de rumarem a sul, para Coimbra, Lisboa ou Évora. De facto, desde os tempos do Românico o mundo artístico da região era bastante permeável à existência de relações intensas entre ambas as margens do Rio Minho⁷⁸, conhecendo um enérgico movimento de formas, de conceitos e de artistas em todos os campos da arte. Esta circulação era incentivada não só pela geografia, língua e cultura comuns mas, também, por um factor que foi determinante para moldar a identidade, e uma peculiar centralidade, desta região periférica da península: a figura do Apóstolo São Tiago. A partir do século IX, o culto ao seu túmulo em Compostela desencadeou a maior rede de peregrinação da Europa, servida por inúmeros caminhos onde a arquitectura, a pintura, a escultura e o fresco catequizaram e moldaram a vida quer das povoações locais quer dos milhares de forâneos que

⁷⁸ Já na época românica ambas as margens do Minho acusavam influências artísticas mútuas, verificando-se uma “forte expressão galega” nas igrejas portuguesas, ao mesmo tempo que se documenta a “presença de artistas portugueses na Galiza testemunhada por um tipo de escultura bastante peculiar”. CARDIM, Pedro [et al.] (2014). Quotidianos de fronteira. In Luís Adão da Fonseca (Coord.), *Entre Portugal e a Galiza (sécs. XI a XVII). Um olhar peninsular sobre uma região histórica*. Porto: CEPese e Fronteira do Caos Editores, p. 281.

os percorriam. Este conjunto de razões foi determinante para que, até ao início da Idade Moderna, a região do Noroeste galaico-português formasse “uma conjuntura geográfica assaz unitária e coerente, marcada por afinidades subterrâneas de línguas, de aproximação orográfica, de identidade social e de valores culturais”⁷⁹. Este era, pois, o terreno perfeito para o surgimento de um “movimento artístico com características autonómicas e de confluência Galiza-Biscaia-Norte de Portugal, que se generaliza (nos dois sentidos) a todo esse vasto território e que assumiu características particularmente fortes durante o Gótico Final, o Renascimento e o Maneirismo”⁸⁰.

Esta inter-relação artística entre o Minho e a Galícia, cimentada ao longo de seis séculos, explica a existência de uma linguagem artística *autóctone* que originou formas e conceitos próprios, diferentes dos que se verificavam nos restantes centros artísticos da península⁸¹, nomeadamente nos círculos cortesãos, e que na centúria de Quinhentos se manifestou não apenas na arquitectura mas também na pintura, na escultura, na ourivesaria e no fresco. Estas grandes movimentações de artistas verificadas na região ao longo do século XVI, homens que circularam pelo território como se este fosse uma única província ou reino, trouxeram ao Noroeste experiências que alteraram de forma profunda e inovadora a arquitectura de ambos os territórios. São inúmeros, e constantes, os exemplos reais desta *circulação das formas* verificada em todas as áreas da produção artística, como sabemos ter sido o caso das migrações de arquitectos cantábricos e biscaínhos que desceram à Galiza nas últimas décadas de Quatrocentos e atravessaram todo o reino português até chegarem aos grandes estaleiros da Lisboa manuelina, introduzindo na região do Noroeste uma “primeira versión do Renascimento decorativista”⁸² de que o principal foco seria o estaleiro do Hospital Real de Santiago (foto 5), mandado edificar pelos Reis Católicos em 1499. No que respeita à pintura, verifica-se o movimento inverso, uma vez que o intercâmbio ao nível das “receitas de *execução*” e das “ideologias estéticas” foi mais significativo na “dimensão dos pintores portugueses que demandam os centros da Galiza e menos no seu oposto”, originando no mercado pictório uma circulação de artistas e de obras que partia de centros portugueses como Porto, Braga e Viana para as arquidioceses galegas de Tui, Orense e Compostela⁸³. Também no caso da ourivesaria, por exemplo, e ainda que o ofício conhecesse algumas limitações impostas à migração dos seus artesãos – nomeadamente a obrigatoriedade de fixar a oficina e respectivo espaço de venda durante períodos de tempo bastante alargados para obterem rendimentos que sustentassem a estrutura oficial – o século

⁷⁹ SERRÃO, Vítor (1998), p. 24.

⁸⁰ SERRÃO, Vítor (1998), p.77.

⁸¹ GOY DIZ, Ana (1996b). Los intercambios artísticos entre Portugal y Galicia en el siglo XVII: el arquitecto Francisco Dantas Franco. In *Museu*, n.º 5. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, p. 109.

⁸² VILA JATO, María Dolores (1995). O primeiro renascimento galaico-português. In Xosé Carlos Valle Pérez (Coord.), *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, p. 132.

⁸³ SERRÃO, Vítor (1995). A pintura do Renascimento e do Maneirismo no Noroeste português (1520-1620). In Xosé Carlos Valle Pérez (Coord.), *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, p. 257.

XVI assistiu a um movimento de ourives e prateiros de sul para norte, que se deveu “entre otras cosas al prestigio de los talleres portugueses”⁸⁴, muito possivelmente atraídos pelas possibilidades de trabalho nas poderosas dioceses do Reino de Galicia, que tinham como clientes não apenas as cortes episcopais mas também o grande número de peregrinos que percorriam os caminhos jacobeus. Estas são apenas três referências que dão um primeiro enquadramento da ampla conjuntura do início do período moderno na região, correspondente a cem anos de intensas trocas de conceitos, modelos e teorias, concretizadas pela movimentação humana de criadores e executores de arte, que em ambos os territórios se transformaram em formas erigidas, lavradas, pintadas ou cinzeladas.

Este modo de viver o território noroestino como um mercado artístico comum, onde adjudicavam projectos e obras em ambos os lados da fronteira, ao qual juntaram o particular costume de repartir ideias e concretizações entre si, independentemente da distância geográfica que os separava, fizeram de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes um dos melhores exemplos da *micro-situação* artística do Noroeste, como a apelida Vítor Serrão, onde a “permuta de experiências estéticas (...) animou com evidenciado carácter e inusitada originalidade, durante um século da sua história, o património artístico de toda uma região extrema da Península geralmente considerada uma «zona pobre»”⁸⁵, já que os três irmãos conseguiram manter uma importante rede de oficinas durante cinquenta anos, não apenas a erigir arquitectura mas também, e sobretudo, a difundir formas ornamentais que tornaram a região onde habitaram e laboraram um centro de criação artística singular e moderno, original no seu tempo.

2.1.1 – Do lado de cá: Entre o Douro e o resplandecente Minho

No século XVI a província do Entre Douro e Minho era um território bastante mais amplo do que aquele que se encontra estritamente delimitado pelos dois rios que lhe dão nome. À época, não obstante configurar a região mais diminuta do reino, comportava ~~então~~ as comarcas de Porto, Guimarães, Barcelos, Viana da Foz do Lima e Valença do Minho⁸⁶, que hoje correspondem aos distritos de Viana do Castelo, incluindo parte do actual concelho de Montalegre, de Braga e do Porto, e ainda os municípios de Cinfães, Resende, Arouca, Castelo de Paiva, Espinho e Santa Maria da Feira. No Portugal quinhentista marcado pela expansão ultramarina e pelo importante ciclo de comércio internacional que a mesma originou, Lisboa apresentava-se como o grande centro de poder do reino. Aqui residia a Corte, na maioria do

⁸⁴ O período do reinado manuelino elegeu a ourivesaria como uma das suas mais requintadas artes, tendo atraído ao território português artistas procedentes de toda a Europa. Depois deste reinado, os ourives portugueses ganharam estatuto de artistas de excelência. DÚO RÁMILA, Diana (2014). *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira. (1542-1667)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Faculdade de Xeografía e Historia. Departamento de Historia da Arte, p. 97.

⁸⁵ SERRÃO, Vítor (1998), p.16.

⁸⁶ COSTA, António Carvalho da (1706). *Corografia Portuguesa e Descrição Topografica do Famoso Reyno de Portugal*, Vol 1. Valentim da Costa Deslandes, Lisboa. Disponível online: http://www.cidehusdigital.uevora.pt/textos_corografia/volume-1/daprovincia-de-entre-douro-e-minho/#page-1 [Consult. Março 2018].

tempo, emanando do Paço da Ribeira as decisões da administração régia, absoluta e centralizada, e também aqui se localizava o principal núcleo do comércio transmarino, dirigido por um sólido monopólio real que deixava pouca margem à iniciativa privada; como tal a cidade era o local natural da sede dos poderes político, económico e comercial que governavam um território cada vez mais vasto e miscigenado, que se estendia até à América e ao Oriente. Neste quadro, a região do Entre Douro e Minho parecia estar afastada da capital do reino, já que a extensa distância geográfica colocava o território *além* do Douro⁸⁷ e, por isso, posto à parte do centro decisório que estava, poderosamente, estabelecido no estuário do Tejo.

No entanto, esta aparente periferia não votou a província a um atraso e a um empobrecimento das suas populações, como aconteceu com outras regiões limítrofes do território continental. Na realidade, a região usufruía de características geográficas e climatéricas únicas que aliavam uma extensa costa marítima a um território extremamente fértil, oferecendo às populações locais não só circunstâncias privilegiadas para a agricultura, a criação de gado e a pesca - o que por si só lhes permitia a auto-subsistência - mas dando-lhes também uma extensão de mar e de terra com condições de excelência para o estabelecimento de grandes estaleiros navais e de portos atlânticos de envergadura internacional. Foi precisamente através desta natureza única que a região superou o seu periferismo, colocando-a ao serviço da “conjuntura suscitada pelas descobertas”⁸⁸ e criando o seu próprio espaço dentro do comércio ultramarino do reino. A partir do início do século XVI surgiu em boa parte do território noroestino português um número considerável de portos marítimos e ribeirinhos: para além dos grandes portos de mar que eram Porto e Viana da Foz do Lima, já estabelecidos no comércio com a Europa desde a Idade Média, ganharam importância os portos de Leça e Matosinhos, na foz do Douro, Vila do Conde e Azurara, na foz do Ave, Fão e Esposende, na foz do Cávado, e Caminha, na foz do Minho, a que se juntavam os portos de rio interiores, nomeadamente Amarante, Arrifana, Darque, Ponte da Barca, Ponte de Lima, Vila Nova de Cerveira e Monção⁸⁹. Assim se constata que a região periférica que se localizava além do Douro não tinha nada de marginal, tendo-se antecipado por iniciativa própria à posição de marginalização a que estaria votada por princípio, crescendo e enriquecendo graças ao comércio que operava, a partir dos seus portos, entre as possessões portuguesas no Atlântico e as cidades do Norte da Europa, e tornando-se um poderoso centro comercial e económico internacional, autónomo face à Corte sediada a sul. Exemplo do impacto deste crescimento e da autonomia da região são os dados que indicam que neste período áureo do comércio transfronteiriço controlado pelos portos durienses

⁸⁷ Como refere Carlos Alberto Ferreira de Almeida, esta designação «Além-Douro» significava “um grande distanciamento relativamente à administração régia e à corte”. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1987). *Alto Minho*. Lisboa: Editorial Presença, p. 39.

⁸⁸ MOREIRA, Manuel António Fernandes (2002). O porto de Viana do Castelo na Época dos Descobrimentos. Abordagem das Fontes. In Amélia Polónia e Maria Helena Osswald (Ed.), *O Litoral em Perspectiva Histórica (Séc. XVI a XVIII)*. Porto: Instituto de História Moderna, p. 43.

⁸⁹ SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1978). *História de Portugal. O Século de Ouro (1495-1580)*, vol. III. Lisboa: Editorial Verbo, p. 319.

e minhotos o Entre Douro e Minho era a província mais populosa do reino, muito à frente da região da Estremadura encabeçada pela capital⁹⁰.

A província estava, de forma virtual, dividida em duas zonas, a sul os concelhos dependentes do rio Douro e a norte as terras do rio Minho, correspondendo aos territórios da Diocese do Porto e da Arquidiocese de Braga, respectivamente (foto 6). No entanto, importa referir que à época, embora o Porto fosse a maior cidade da província e, por isso, mantivesse o domínio de todo o território baixo-duriense, Braga estava relegada para um segundo plano na sub-região minhota, uma vez que a cidade arcebispal, “como em geral a maior parte dos centros urbanos desprovidos de frente ribeirinha, havia já drenado muito do seu protagonismo demográfico, económico e financeiro para as cidades portuárias e vilas piscatórias do litoral que prosperavam com a saga das viagens marítimas de longo curso”⁹¹. De facto, o Minho quinhentista estava centralizado em dois polos urbanísticos: Guimarães, o segundo aglomerado urbano da província em número de habitantes, e Viana da Foz do Lima, que se lhe seguia em densidade populacional⁹² integrando um dos mais importantes portos internacionais da região norte.

Como referia em 1619 Frei Luís de Sousa, no século XVI “toda a terra de Entre-Douro-e-Minho é uma feira contínua de comprar e vender, e embarcar, e mercadejar, a gente toda trabalhadora e negociadora da vida”⁹³, onde a rede de portos noroestinos marítimos e ribeirinhos anteriormente enunciada assegurou, através de inúmeras ligações marítimas, uma distribuição permanente de produtos e de gentes. A teia complexa destas interligações comerciais estendia-se muito além do perímetro urbano das vilas onde estes ancoradouros se sediavam: numa escala mais imediata, os portos de mar do Entre Douro e Minho faziam a ligação entre o litoral e os referidos portos ribeirinhos através dos rios da região, permitindo que as povoações do interior da província tivessem uma ligação ao mar; numa escala de dimensão europeia, os portos minhotos eram um ponto intermediário do comércio ultramarino do reino, sendo que a eles chegavam e deles se escoavam, através de ligações directas com as cidades portuárias do Norte da Europa, nomeadamente flamengas, francesas e inglesas, os produtos vindos das ilhas atlânticas e do Brasil e, em moldes intermediários, as mercadorias do comércio das especiarias orientais que chegavam ao território nacional pelas rotas de Lisboa. Este ciclo permanente, através do qual as vilas minhotas se abriram ao mar e o mar lhes devolveu mais amplos horizontes, deu origem a um singular crescimento comercial, económico e populacional

⁹⁰ Pelo numeramento realizado entre 1527 e 1532, o Entre Douro e Minho comportava 34,9% da população do reino, remetendo para segundo lugar a Beira, com 20,4%, seguido da Estremadura, com 15,1%, Trás-os-Montes, com 14,3%, o Algarve, com 9,1% e, por fim, o Entre Tejo e Guadiana, apenas com 7,4%. DIAS, João José Alves (1998). A população. In João José Alves Dias (Coord.), *Nova História de Portugal. Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*. Lisboa: Editorial Presença, p. 17.

⁹¹ BANDEIRA, Miguel Melo (2000). D. Diogo de Sousa, o *urbanista* – leituras e texturas de uma cidade refundada. In *Bracara Augusta. Revista Cultural da Câmara Municipal de Braga*, vol. XLIX. Braga: Câmara Municipal de Braga, p. 25.

⁹² Na primeira metade do século, Viana estava a par de Vila do Conde. BANDEIRA, Miguel Melo (2000), p. 25.

⁹³ SOUSA, Frei Luís de (1984). *Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*. Lisboa: IN-CM, p. 118.

que transformou a região situada entre o Douro e o Minho num espaço *modernizador* e *modernizado*.

2.1.2 – Do lado de lá: entre as Rías Baixas e a cidade do Apóstolo

Quando Mateus Lopes aportou ao território extremo do Noroeste peninsular, o Reino de Galicia correspondia à região que ainda hoje se demarca como comunidade autónoma⁹⁴, incorporando na época sete províncias, designadas pelo nome das suas principais cidades: Tui, Ourense, Santiago de Compostela, A Coruña, Betanzos, Mondoñedo e Lugo (foto 7). Este reino, que era em início de Quinhentos a província espanhola mais densamente povoada⁹⁵, correspondia a uma superfície três a quatro vezes superior à província do Entre Douro e Minho, que estava dividida, de forma quase equitativa, entre regiões com costa marítima e regiões interiores; era delimitado a sul pelo rio Minho, que dividia o Miño galego do Minho e de Trás-os-Montes, a sudoeste pela fronteira com León e com as Astúrias, e a poente e norte pela costa atlântica que parte de A Guarda contornando todo o território até encontrar o Mar Cantábrico. Do ponto de vista administrativo e político, no quadro da Monarquia Hispânica, a Galicia era considerada “una provincia de las 22 que componían la Corona de Castilla”, uma província sem capital instituída cujos poderes se dividiam entre as cidades de Santiago de Compostela, “la ciudad de mayor tamaño y el principal centro cultural y religioso”, e de A Coruña, “la sede de las principales instituciones de representación de la Corona”⁹⁶.

Este território era apenas uma parte do reino galego medieval primitivo e, embora não caiba aqui desenvolver a sua história, devem entender-se alguns acontecimentos entre os séculos IX e XIII que determinaram a estruturação do que viria a ser o Reino de Galicia moderno. O reino tinha *linhagens* antigas com fundação no início do século V, ocupando na época uma extensa região que corresponde ao território das actuais comunidades autónomas de Galicia e Asturias, parte da comunidade de Castilla y León, Zamora e a zona norte e centro de Portugal, terminando numa linha de fronteira quase recta na zona entre Tomar e o limite da Beira Baixa. Com sede primitiva em Braga, o *regnum galliciense* foi uma das mais importantes entidades políticas da Europa alto-medieval, tendo sido o primeiro governo que adoptou o Cristianismo como religião oficial. Com a expansão muçulmana no século VIII, que trouxe a conquista da região meridional da península e a posterior transformação da Hispânia no Al-Andaluz, a *Gallaecia* manteve-se o único território peninsular dominado por cristãos. Ao longo das centúrias seguintes foram muitas as transformações políticas, territoriais, religiosas e culturais a

⁹⁴ Actualmente, a Comunidade Autónoma de Galicia integra as províncias de Pontevedra, Ourense, Coruña e Lugo.

⁹⁵ O Reino de Galicia ocupava 5,8% do território espanhol, ao passo que a população galega correspondia, no primeiro quartel do século XVI, a 7% do total de Espanha. FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo (2007). Población Rural, Mundo Urbano y Migraciones. In Isidro Dubert (Coord.), *História de la Galicia Moderna*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, p. 39.

⁹⁶ REY CASTELAO, Ofelia (2012). Espacio, Historia e Identidad de Galicia. In Isidro Dubert (Coord.), *História de la Galicia Moderna*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 15-16.

que este reino assistiu, mas três foram determinantes para a consolidação da Galicia Moderna e da sua identidade.

A primeira seria a descoberta do túmulo do apóstolo Santiago, o Maior, no reinado de D. Alfonso II de Asturias, no lugar de Compostela; não discorrendo sobre as intenções políticas e religiosas que determinaram esta *descoberta*⁹⁷, o certo é que a fundação de uma pequena igreja de peregrinação em torno do sepulcro do Apóstolo, por iniciativa e patrocínio do monarca, na primeira metade do século IX acabou por dar origem a um dos maiores centros de peregrinação do mundo cristão ocidental, determinando também o nascimento da cidade que se tornaria a capital espiritual e cultural da futura Galicia moderna.

A segunda foi a decisão do rei D. Alfonso VI de León de dividir, nos anos finais do século XI, as terras da Galicia em dois grandes condados administrados pelas suas filhas e respectivos maridos, um correspondente às terras a norte do rio Minho e o outro às terras a sul, entregando o governo do primeiro a Urraca e Raimundo, e do segundo a Teresa e Henrique da Borgonha. Foi esta cisão que determinou que, algumas décadas mais tarde, o seu neto Afonso Henriques, filho destes últimos, proclamasse a independência do condado a sul do Minho, fundando o Reino de Portugal. Várias questões levaram ao processo independentista das terras portugalenses; porém, a política de vassalagens nos condados da Galicia traçada por Alfonso VI, monarca que se intitulou em vida *Imperador de toda a Hispânia* e que pretendia precisamente expandir a soberania da coroa de León para sul, foi o ponto de partida para o desmembramento da *Gallaecia*, que a partir de então ficou reduzida a metade do seu território.

A última seria o fim da monarquia galego-leonesa, com a imposição de D. Fernando III de Castilla como herdeiro dos reinos de León e de Galicia em 1230, afastando definitivamente este território do centro decisório da corte. Assim, perto dos meados do século XIII, ficava definido o que seria o Reino de Galicia moderno, uma região na *finisterra* da península e do poder da coroa castelhana que, apesar do seu distanciamento dos centros decisores, tinha como capital um dos mais importantes centros da Cristandade e que, por isso mesmo, vivia na dicotomia entre a ruralidade extrema de parte substancial do seu território e o esplendor da cidade do Apóstolo Tiago.

Ao longo da Idade Média, o Reino passou por inúmeras vicissitudes e convulsões económicas e sociais, relacionadas sobretudo com as alterações políticas derivadas da incorporação do território na administração castelhana, um processo paulatino que passou por medidas como introduzir um representante castelhano no governo galego, retirar a antiga corte

⁹⁷ A historiografia contemporânea define esta *descoberta* como uma “invenção” do monarca. Ao tempo, Alfonso II havia estabelecido a capital do seu reino em Oviedo, e a suposta descoberta do túmulo de um dos apóstolos mais próximos de Cristo no extremo Noroeste do seu reino terá servido intentos políticos e religiosos: por um lado, ao fundar no local de Compostela um templo de peregrinação, deu prerrogativas reais à população que aí se estabeleceu, tornando a cidade num dos mais importantes centros do território; por outro, a escolha de Santiago – a partir de então o cavaleiro *matamoros* – como padroeiro deu-lhe legitimação religiosa na luta contra os muçulmanos. Assim, o rei conseguia, de uma vez, combater os perigos de divisão no reino, mantendo a Galicia fiel a um monarca radicado nas Astúrias, e combater os perigos vindos das investidas do Califado de Córdoba.

galaica de Compostela, nomear bispos castelhanos para as dioceses locais ou emitir os documentos régios em castelhano, afastando a língua galega da documentação oficial, por exemplo. Muitas foram as vezes em que a Galicia se revoltou contra o novo poder durante os séculos XIV e XV, tentando manter a sua identidade enquanto reino, em momentos aproveitados pelas elites galegas para conservar os inúmeros privilégios senhoriais que mantiveram durante todo o período medieval.

Assim, quando D. Isabel, a filha de Juan II, assumiu finalmente o trono de Castilla em 1479⁹⁸ e concretizou a união dinástica que daria início à Monarquia de España, devido ao facto de ser já casada com D. Fernando II de Aragón, deu-se início a uma profunda reforma do Estado que intentava fortalecer o poder real. Através de diversas medidas estruturais e administrativas, como o controlo da administração judiciária, a criação de um exército permanente ou a diminuição do poder das Cortes através da redução da representação de nobres, clérigos e cidades com direito de voto, Isabel e Fernando, os *Reis Católicos*, passaram a administrar os territórios das suas coroas agora unidas com pulso de ferro, centralizando em Castilla o governo da nação espanhola. A inclusão da Galicia nesta nova ordem governativa a partir de 1480 levou ao território galego o “projecto de reforma político-social” delineado pelos Reis Católicos, que “trouxe consigo o controlo da nobreza, a reforma do clero e o desenvolvimento das instituições do Estado central, que será quem aplicará as medidas de controlo e submissão de todos à mesma lei”⁹⁹. Nas décadas seguintes, a política real implementaria diversas medidas¹⁰⁰ que teriam um impacto profundo na vida política, social, económica, religiosa, cultural e artística da região. Se por um lado, com todas estas medidas, o Reino de Galicia perdia o “poder de autorregular-se”¹⁰¹ quebrando o estatuto de independência na sua relação prática com a coroa castelhana de que gozou ao longo de toda a Idade Média (mais fruto da sua marginalidade face à corte do que de direitos autónomos adquiridos), por outro chegava ao século XVI diante de um futuro económico e social mais promissor do que até então havia vivido, já que o território “saiu da crise medieval com muito vigor e com grandes possibilidades de crescimento a médio prazo”¹⁰².

⁹⁸ Depois de anos de confrontos com os partidários de Joana a Beltraneja e do seu marido, o rei D. Afonso V de Portugal, Isabel venceu a Guerra da Sucessão de Castela, selando com a assinatura do Tratado de Alcáçovas em 1479 a sua definitiva proclamação como rainha castelhana.

⁹⁹ RECUERO ASTRAY, Manuel; BARREIRO MALLÓN, Baudilio (2008). *História da Galiza*. Lisboa: Edições Sílabo, 121.

¹⁰⁰ De entre estas, podem destacar-se: o saneamento da moeda; a inclusão do reino galego no pagamento de todos os serviços extraordinários votados nas Cortes; a participação de efectivos galegos em empresas militares, como a Guerra de Granada; a instauração da Santa Hermandad, uma espécie de corporação policial composta por membros armados, pagos pelos municípios, para reprimir o crime e o vandalismo que, na realidade, foi utilizada para lutar contra a nobreza rebelde que se opunha aos Reis e para cobrar impostos; a constituição das Juntas del Reino, compostas por procuradores das sete províncias galegas (Tui, Santiago, A Coruña, Betanzos, Mondoñedo, Lugo e Ourense) para representarem o reino nas cortes; a nomeação do Governador General, delegado dos monarcas e presidente das principais instituições governativas e judiciais; a criação da Audiencia, uma espécie de dependência do Consejo de Castilla que detinha amplas competências na administração do território; a instalação do Santo Ofício; a reforma do clero regular.

¹⁰¹ CARBALLO, Francisco (1997). Idade Moderna. In Francisco Calo Lourido (Coord.), *Historia Xeral de Galicia*. Vigo: Edicións A Nosa Terra, p. 207.

¹⁰² RECUERO ASTRAY, Manuel; BARREIRO MALLÓN, Baudilio (2008), p. 134.

2.1.2.1 - A Galicia do comércio

Apresentando semelhanças com o que sucedia no Entre Douro e Minho, o Reino de Galicia tornou-se, a partir do início de Quinhentos e ao longo de toda a centúria, um espaço equilibrado demograficamente¹⁰³ que não sofria de pobreza ou isolamento. Mantendo a base da sua economia no sistema agrário¹⁰⁴, a região soube tirar partido da sua geografia e dos seus recursos naturais, dividindo o território entre a paisagem agrária interior e uma faixa costeira muito activa comercialmente. Na medida em que a população galega era maioritariamente rural, assistiu-se, até pelo menos finais da centúria, a um impulso intensivo da produção agrária, resultante da modificação do sistema e das culturas agrárias e em estreita relação com o crescimento populacional. Mas foi a abertura da Galicia ao comércio internacional, com a costa marítima a transformar-se num ponto central do grande mundo que a Península Ibérica descobria para lá do Atlântico, que tornou possível que os portos galegos integrassem as rotas comerciais europeias dominadas por dois eixos, o do sul, onde a já citada cidade de Lisboa se juntava ao porto de Sevilha, e o referido centro comercial do norte europeu, localizado em Antuérpia.

Por um lado, as vilas portuárias galegas, que desde a Idade Média haviam encontrado nichos de exportação de peixe em portos do sul da península e do Mediterrâneo ocidental, incrementavam agora a sua actividade pesqueira, dinamizada em grande parte pelos grémios de mareantes que transformaram o carácter subsidiário da actividade numa poderosa empresa de exportação. De entre estas destacava-se Pontevedra (foto 8), à época a urbe mais populosa do território, que no século XVI enriqueceu à sombra da pesca e comércio da *sardinha*¹⁰⁵. Por outro lado, cresceu nos portos galaicos a exportação da madeira da região, durante toda a centúria a matéria-prima dos estaleiros da monarquia espanhola, servindo tanto a edificação de embarcações utilizadas nas rotas do comércio internacional com as Américas e o Oriente como as que se destinavam à armada real. Foi assim que, a partir de meados de Quinhentos, sobretudo da década de 1560, o Reino de Galicia se transformou num “dos eixos centrais da política xeoestratéxica da monarquia dos Habsburgo”, integrando-se desta forma “nos circuitos propios do *gran comercio* do seu tempo”¹⁰⁶.

¹⁰³ O Reino representava, então, cerca de 6% da população espanhola. RECUERO ASTRAY, Manuel; BARREIRO MALLÓN, Baudilio (2008), p. 134.

¹⁰⁴ Conforme refere Francisco Carballo, o “ar comercial refrixerou a economía galega do XVI sen dominar sobre a estrutura agraria tradicional”. CARBALLO, Francisco (1997), p. 213.

¹⁰⁵ Na época, quase metade da população pontevedrense, bem como uma parte significativa da que se encontrava nas suas imediações, vivia directa ou indirectamente da pesca; à semelhança do que sucedia em Viana da Foz do Lima, também o porto de Pontevedra tinha um grande volume comercial, embora aqui este se cingisse à “compra, venta y exportación de las capturas” de sardinha. DUBERT, Isidro (2012). *El Mar y el Comercio*. In Isidro Dubert (Coord.), *Historia de la Galicia Moderna*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, p. 218.

¹⁰⁶ VÁZQUEZ GONZÁLEZ, M.^a José, GRANADOS LOUREDA, Juan A. (Coord.) (2000). *Historia de Galicia*. A Coruña: Via Láctea Editorial, p. 208.

Foi esta Galicia costeira moderna e dinâmica¹⁰⁷, com promessa de riqueza trazida pelos barcos, em tanto semelhante à sua Viana natal, que inicialmente terá atraído Mateus Lopes, levando-o a fixar-se definitivamente em Pontevedra. Em 1569 o jovem arquitecto foi contratado para edificar o *peirao* e a nova ponte, numa época em que as actividades de pesca e comércio da vila cresciam continuamente¹⁰⁸. Mateus começou por laborar para o *concello* e, poucos anos depois, foi contratado pelo poderoso Gremio de Mareantes local¹⁰⁹ para executar o coro alto e a torre do mais importante templo da vila, a Igreja de Santa María a Maior, o que indicia que estava já plenamente integrado na sociedade pontevedrense. A estas obras juntaram-se nos anos seguintes uma série de edificações de carácter utilitário, nomeadamente pontes, que atestam a importância dos melhoramentos das vias públicas nesta época em que se intensificava o comércio transatlântico no território, do qual Pontevedra foi sem dúvida o porto mais importante.

Apesar de, na primeira década *galega*, Mateus Lopes e a sua oficina estarem dedicados a obras na região das Rías Baixas, possibilitadas em grande parte pelo bom momento económico que a província de Pontevedra atravessava, foi uma outra conjuntura, paralela a este mundo pesqueiro e mercantil, que possibilitou o crescimento da *escola dos Lopes* no Reino de Galicia: a Reforma do clero regular, que se iniciou ainda no tempo dos Reis Católicos e perdurou por toda a centúria. Este grande empreendimento implicou não só uma reorganização profunda na orgânica dos mosteiros e conventos galegos, com extinções, refundações e incorporações de comunidades em novas congregações, mas também a reestruturação e ampliação de edifícios monacais. Esta reforma, que teve o impulso definitivo na época em que a Europa católica se preparava, também ela, para um restabelecimento da sua fé, revelou-se uma espécie de *refundação* teológica e tectónica da vivência regular de um dos grupos sociais mais poderosos da Galicia. (tirada uma linha que foi para o fim da p. 55)

2.1.2.2 - A Galicia da fé

A Reforma do Clero Regular da Galicia, também designada como Reforma dos Reis Católicos, iniciou-se oficialmente em 1487 com a bula papal de Inocêncio VIII, que dava a quatro prelados castelhanos poderes para reformar todos os mosteiros beneditinos, cistercienses e agostinhos radicados no Reino de Galicia¹¹⁰. A ideia de levar a cabo uma reorganização

¹⁰⁷ O intenso dinamismo comercial dos portos galegos da época atesta-se, à semelhança do que se verificou em Viana, pelo estabelecimento de “numerosas colonias de comerciantes extranxeiros”. VÁZQUEZ GONZÁLEZ, M.^a José, GRANADOS LOUREDA, Juan A. (Coord.) (2000), p. 208.

¹⁰⁸ A título de exemplo, só no período entre 1526 e 1559 foram registados 103 “contratos de fretamento” no porto pontevedrense, dos quais 75% “tiñan como obxectivo a exportación de sardiña”. VÁZQUEZ GONZÁLEZ, M.^a José, GRANADOS LOUREDA, Juan A. (Coord.) (2000), p.195.

¹⁰⁹ Sobre o mecenato artístico da confraria, veja-se FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña (1998). *El Patronato Artístico de las Cofradías de Mareantes en Galicia (siglos XV-XVI)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. (Tesis doctoral).

¹¹⁰ A bula *Quanta in Dei Ecclesia* permitia aos prelados, nomeados pela Coroa de Castela, “suprimir y unir monasterios, (...) anular uniones preexistentes, (...) recuperar su patrimonio, (...) corregir y castigar abades privando de sus cargos a los incompetentes e indignos y sustituyéndolos por otros más idóneos, (...) redactar nuevos estatutos y constituciones y (...) introducir en sus claustros

profunda do clero galego aflorou à corte castelhana em 1478, quando no Concílio de Sevilla se constatou o estado de degradação da vida monástica do clero regular da região, cujas comunidades assinalavam situações de penúria económica e falhas graves na observância das regras das respectivas ordens¹¹¹. Quando os Reis Católicos se deslocaram à Galicia em peregrinação em 1486, para “visitar las reliquias e iglesia del Apóstol Santiago nuestro patrón”¹¹², tiveram oportunidade de contactar com a realidade da vida quotidiana das casas religiosas galegas. Na sua maioria, estes mosteiros estavam “en estado ruinoso y destruido”, devido a uma delapidação continuada dos seus bens ao longo dos tempos medievais, quer pela mão dos comendatários nobres, que frequentemente usurpavam rendas e terras, quer pela (falta de) acção dos abades comendatários, designados pela Cúria romana e ausentes na maior parte do tempo, promovendo uma penúria económica que se reflectiria em comunidades muito pequenas, frequentemente a braços com dificuldades de subsistência¹¹³. Mediante este cenário, e em todas as ordens religiosas acima citadas, houve uma inevitável quebra da “regular observância” da Regra, com graves desobediências à disciplina conventual, nomeadamente no que respeitava ao cumprimento do trabalho manual, da clausura, dos votos de obediência, de castidade e de pobreza. Assim, nos anos finais do século XV “la vida monastica en Galicia habia alcanzado un grado extremo de relajación y degradación «en lo temporal y en lo espiritual»”¹¹⁴, pelo que urgia dar início a uma profunda reforma monástica; esta chegaria pela mão dos Reis Católicos que, dando impulso às vozes denunciadoras da lamentável situação dos mosteiros do Reino, transformaram o que poderia ser apenas uma reestruturação do clero galego num verdadeiro programa de Estado.

Dentro deste contexto importa analisar a Orden de San Benito, uma vez que esta congregação foi a grande mecenas na segunda fase da carreira de Mateus Lopes. Depois da emissão da bula de 1487 iniciava-se o processo reformador e, embora a breve papal que nomeava oficialmente o Abade do Monasterio de San Benito de Valladolid como responsável pela reforma de todos os mosteiros beneditinos galegos fosse emitida em 1494, ainda no decorrer do ano de 1493 o Mosteiro de San Martiño Pinario (foto 9) integrava a Congregación de Valladolid. Nos anos seguintes, os priores gerais de San Benito procederam à supressão da maior parte dos pequenos mosteiros bentos medievais ainda existentes na região, habitados por

la observancia”. FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo (2005). La orden de San Benito en la Galicia de la Época Moderna: La reforma de la Congregación de Castilla y las visitas generales. In José Manuel B. López Vázquez (Coord.), *Opus Monasticorum I. Patrimonio, Arte, Historia y Orden*. Galicia: Xunta de Galicia; Conselleria de Cultura, Comunicación Social y Turismo; Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 26-28.

¹¹¹ FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo (2005), p. 23. Sobre este tema, ver também os estudos de J. García Oro elencados na Bibliografía.

¹¹² Os Reis Católicos foram os primeiros monarcas castelhanos dos tempos modernos a realizar a peregrinação para Compostela, evidenciando ao longo de todo o seu reinado uma profunda devoção ao Apóstolo. Deve-se a Isabel e Fernando a escolha de Santiago Maior como *Patrón de las Españas*. GARCÍA ORO, José (1987). *Galicia en los siglos XIV y XV*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 371-372.

¹¹³ FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo (2005), pp. 23-26.

¹¹⁴ FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo (2005), p. 26.

comunidade muito diminutas, isoladas e relativamente autónomas, que foram então integradas nos mosteiros mais importantes. Esta forma de reorganizar a estrutura beneditina galega advinha do facto de os responsáveis acreditarem que somente as grandes casas monásticas, com uma situação económica sólida e comunidades maiores e mais junto dos centros urbanos, poderiam garantir a «*regular observância*» da Regra e de todos os preceitos espirituais a ela adstritos¹¹⁵. A reforma foi lenta, quer por oposição dos comendatários dos mosteiros quer devido à resistência das próprias comunidades em integrar a congregação de Valladolid; o último mosteiro beneditino a entrar para a casa-mãe castelhana foi o de Poio, no ano de 1547, arrastando o processo por mais de meio século.

Uma das consequências mais imediatas do processo reformador foi o aumento do número de monges nas comunidades que subsistiram à reestruturação, o que originou “en la mayoría de los casos la ampliación de las dependencias comunitarias hasta el doblar su capacidad”, implicando portanto obras de remodelação e ampliação estrutural dos cenóbios¹¹⁶. Efectivamente, a maioria dos mosteiros encontrava-se em mau estado de conservação devido à falta de meios financeiros já referida, pelo que numa primeira fase as obras consistiram em reformar ou consolidar as dependências destinadas à comunidade, como os claustros, dormitórios ou refeitórios, iniciando-se a segunda fase de obras, correspondente à renovação das igrejas, somente a partir do último quartel de Quinhentos. Todo este processo de reforma edificativa obedecia “a un plan preconcebido impulsado desde el generalato y que, sin grandes diferencias, se aplicó en todas los monasterios dependientes de la Congregación de Castilla”¹¹⁷. As obras começaram à medida que os mosteiros eram incorporados na congregação castelhana e, quando se iniciou o reinado de D. Felipe II, os cenóbios beneditinos galegos conheciam um momento áureo de actividade artística, sobretudo construtiva. Efectivamente, depois de ultrapassada a falta de verba inicial, as comunidades depararam-se com um aumento dos meios financeiros que tinham à sua disposição, permitindo-lhes a contratação de arquitectos de prestígio, membros de famílias reputadas no mundo da arquitectura regional que, embora fossem todos forâneos, encabeçavam então os principais *talleres* de cantaria da Galicia, ocupando cargos de destaque nas fábricas das catedrais galegas¹¹⁸. Foi precisamente esta refundação dos espaços monacais beneditinos galegos que deu a Mateus Lopes a oportunidade de se tornar um dos mais importantes arquitectos do Reino de Galicia no último quartel do século XVI.

¹¹⁵ O processo teve ainda profundas consequências na organização territorial, já que até meados de Quinhentos o Reino de Galicia assistiu a uma transformação do “mapa monástico beneditino” devido à drástica redução do número de casas; refira-se que das 30 comunidades masculinas existentes antes da Reforma, subsistiram 9 depois das supressões e anexações. FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo (2005), p. 29.

¹¹⁶ GOY DIZ, Ana (2005), p. 101. Como refere a autora, estas obras de ampliação não se deveram apenas ao aumento do número de efectivos mas, também, a outros factores significativos relacionados com a organização da vida comunitária dentro dos mosteiros, como por exemplo a mudança dos dormitórios comunitários medievais para as celas individuais.

¹¹⁷ GOY DIZ, Ana (2005), p. 101.

¹¹⁸ GOY DIZ, Ana (2006a), p. 292.

2.2 - Entre Viana e Compostela: o percurso de uma *dinastia do granito*

A região do Noroeste que viu João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes sucederem ao seu pai era um território peculiar dentro da Península Ibérica, moldado na conjuntura de excepção que se criou através da interligação de todos os factores anteriormente descritos. Na mesma medida em que esta conjuntura foi decisiva para caracterizar de forma singular a vida económica, religiosa, política, quotidiana, artística, mental e cultural das regiões de ambos os lados da fronteira minhota, foi também determinante para a criação e expansão da *escola dos Lopes*, já que permitiu que a região noroestina apresentasse condições únicas e de excelência para que os Lopes se estabelecessem e prosperassem enquanto criadores e construtores de arquitectura.

Iremos de seguida apresentar os locais onde João, Gonçalo e Mateus criaram programas de escultura arquitectónica, refazendo as rotas construtivas por eles traçadas durante a segunda metade do século XVI. Esclareça-se que este percurso não obedece a importâncias regionais ou factuais, mas antes à sucessão cronológica da realização dos programas ornamentais em estudo. Ou seja, este capítulo refaz o itinerário dos três arquitectos em simultâneo, através da cronologia comparada dos seus percursos profissionais, alternando entre locais portugueses e galegos, para que posteriormente se possa reconstituir o progresso iconológico e iconográfico das suas obras enquanto criadores e executores de ornamento. O Entre Douro e Minho e Viana da Foz do Lima serão o ponto de partida, já que esta foi a região onde a oficina dos Lopes se estabeleceu, ainda pela mão do seu pai João Lopes o Velho.

2.2.1 - Viana da Foz do Lima na génese da *escola dos Lopes*

No enquadramento da conjuntura que se vivia na imensa região do Noroeste peninsular no século XVI ressalta a preponderância de Viana da Foz do Lima, que apresentava então um ambiente social, cultural e religioso caracterizado pela modernidade e cosmopolitismo, evidentemente devedores da conjuntura económica que proporcionou condições de excepção para o crescimento profissional de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes. Viana foi o porto de mar mais relevante do Minho nesta época de desenvolvimento dos ancoradouros da região¹¹⁹; de facto, embora à época o Porto fosse a cidade mais importante de toda a área norte do país, Braga preservasse o estatuto de velha cidade episcopal, Guimarães vivesse da memória da fundação da nacionalidade e Vila do Conde abrigasse uma reputada escola de marinharia, Viana era, segundo os testemunhos da época, uma urbe “florentíssima e em estado

¹¹⁹ No numeramento de 1527-1532 a vila da Foz do Lima surge como a segunda povoação do Norte mais povoada a seguir à cidade do Porto, e até ao reinado de D. Filipe I, a sua população aumentaria mais de 80%. MOREIRA, Manuel António Fernandes (1982). O medo da peste em Viana da Foz do Lima no século XVI. In *Caminiana. Revista de cultura histórica, literária, artística, etnográfica e numismática*. Caminha: [s.n.], p. 38.

de uma nova Lisboa”¹²⁰, o que atesta bem a prosperidade extraordinária do seu núcleo mercantil. A intensa circulação de bens que aqui se verificou ao longo de todo o século XVI, relacionada sobretudo com o açúcar, produziu um crescimento económico sem precedentes¹²¹ que teve consequências não apenas no crescimento económico da região, mas influenciou também o urbanismo e alterou as estruturas sociais e políticas da vila.

O crescente trato comercial do porto vianense teve duas consequências evidentes e imediatas. Por um lado, e à semelhança de qualquer núcleo urbano que fez das viagens marítimas o seu modo de vida, Viana cresceu em número de moradores, não só porque se verificou um aumento dos grupos de homens ligados a profissões relacionadas com o comércio atlântico, quer no mar quer em terra, mas também porque se tornou um lugar de oportunidades para cidadãos que viam na ampla rede mercantil a possibilidade de uma vida melhor. Este novo núcleo social albergou gente de diversas nacionalidades, diferentes religiosidades e distintos grupos sociais, negociantes burgueses e mercadores da pequena nobreza que se dedicavam ao comércio internacional, pequenos vendedores locais e artesãos, mareantes, pilotos e toda a sorte de trabalhadores navais, judeus tornados cristãos-novos, protestantes oriundos do Norte da Europa que assentaram residência na vila¹²², ou migrantes do interior da província em busca de novas oportunidades. Os números espelham esta realidade, uma vez que a Foz do Lima chegava aos finais de Quinhentos contabilizando mais de 8500 habitantes e ultrapassando então Braga e Guimarães¹²³.

Por outro lado, se o incremento do tráfego obrigou à ampliação das estruturas adstritas à vida portuária, como alfândegas, armazéns, espaços de comércio e oficinas cuja actividade gravitava em torno dos produtos comercializados do e para o Atlântico, o crescimento da população da vila originou uma natural expansão urbana para fora do casco medieval, levando à abertura de novas ruas dedicadas ao comércio ou destinadas a albergar colónias de estrangeiros e à fundação de uma nova paróquia, acompanhadas por um surto construtivo de igrejas, casas, equipamentos públicos de serviço e assistência à população. Por fim, todo este movimento comercial, financeiro e urbanístico foi também determinante para a transformação do poder político vianense. A partir da centúria de Quinhentos, as gentes do mar dominaram o governo local, quer os que navegavam e pescavam quer os que em terra dominavam as rotas e o comércio, associando-se em poderosas confrarias e tomando conta dos órgãos de poder local, espelhando assim o que foi a regra em todos os espaços marítimos portugueses durante a época

¹²⁰ SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 117.

¹²¹ O comércio internacional cresceu de tal forma na Foz do Lima ao longo de Quinhentos que, no início da centúria seguinte, a Câmara de Viana se viu obrigada “a instituir o «partido das línguas» (...), um corpo de intérpretes e tradutores” nomeados pela edilidade, que desempenhavam o cargo durante três anos, cumulativamente com funções consulares”. MOREIRA, Manuel António Fernandes (2008). *Os Vianenses na construção do Novo Mundo (séc. XVI-XVII)*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, pp. 227-245.

¹²² Para um estudo detalhado sobre as colónias de estrangeiros e cristãos-novos que habitaram Viana, e que do porto minhoto emigraram para o Norte da Europa, veja-se MOREIRA, Manuel António Fernandes (2008), pp. 227-245.

¹²³ MOREIRA, Manuel António Fernandes (1995a). *Os Mareantes de Viana e a Construção da Atlantidade*. Viana do Castelo, Câmara Municipal de Viana do Castelo, p. 21.

moderna, que assistiram a uma “revisão nas formas de mobilidade social e de protagonismo económico” com a recomposição das “elites que acedem ao poder municipal”¹²⁴, diminuindo a preponderância medievla das grandes casas senhoriais, do alto clero e, em determinados locais, da Coroa.

Assim, quando João Lopes o Moço assumiu oficialmente a direcção da oficina familiar em 1559, a vila de Viana era uma terra rica, independente, orgulhosa da sua abertura ao mar e ao mundo, cosmopolita e moderna, em constante renovação social e urbanística que, à medida que prosperava, indiciava também um crescente “respeito pelos artistas sediados no burgo”, fundamentais para este desenvolvimento¹²⁵. As consequências do movimento contínuo de bens, dinheiro, gentes e ideias que ali se operaram ao longo do século XVI tiveram um impacto sem precedentes, transformando a vila num *centro marginal*, ou seja, um espaço geográfico e politicamente periférico que ultrapassou a sua secundariedade através da criação de um monopólio regional que lhe granjeou poder, riqueza, crescimento populacional, desenvolvimento urbano e ligações externas de excelência. Todas estas condicionantes podem explicar a opção feita pelo seu pai em 1545, quando deixou a região do Porto onde havia vivido largos anos, e rumou a Viana. De facto, a Foz do Lima, com um mercado mais pequeno mas igualmente rico, e com menos concorrência, era o terreno ideal para (re)estabelecer a oficina de arquitectura, tendo por objectivo a sua ampliação, num momento em que os filhos João e Gonçalo estavam já habilitados para iniciar as suas carreiras como oficiais de pedraria. Em termos de possibilidades de trabalho, a própria malha urbana era a maior oferta laboral a que podiam aceder, uma vez que em meados da centúria a vila havia crescido mais do dobro para além da muralha medieval, impulsionada pela modernização do porto e de tudo o que com ele estava relacionado.

O primeiro sinal deste crescimento urbano deu-se em 1502 com a edificação de uma pequena fortaleza no extremo oeste da vila, ordenada por D. Manuel I para defender a barra do Lima (foto 10). A construção desta Roqueta permitiu que a população se expandisse para fora das muralhas afonsinas com segurança, possibilitando que o centro político e comercial passasse da acanhada Praça da Erva para o Campo do Forno, onde se construiu na primeira década do século um novo edifício dos Paços do Concelho. Estas decisões administrativas permitiram que nos cinquenta anos seguintes, na área que se entendia em direcção a oeste entre o novo edifício da câmara e a fortificação, se estabelecessem novos bairros de mercadores, pescadores e homens de mar, naturais da vila ou reunidos em colónias de estrangeiros, numa época em que a população da vila triplicou¹²⁶. Por seu turno, também os conventos edificadas em Quinhentos no

¹²⁴ POLÓNIA, Amélia (2007a), *A expansão ultramarina numa perspectiva local. O Porto de Vila do Conde no século XVI*, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 106.

¹²⁵ SERRÃO, Vítor (1998), p.94.

¹²⁶ Manuel Moreira refere colónias de mercadores nórdicos, flamengos, ingleses, alemães e franceses que se radicaram em Viana e rapidamente assimilaram os hábitos locais e a religião católica ascendendo, nalguns casos “ao topo da pirâmide social”, bem como de galegos, grupo que “superou mesmo o conjunto de todos os outros povos”, com um significativo número de homens a

espaço do novo perímetro urbano dinamizaram o crescimento da vila; o de Santa Ana, fundado pela edilidade no início da centúria a norte dos paços concelhios, permitiu a abertura da Rua da Carreira, que se tornou um dos principais eixos da urbe, e o de São Bento, implantado em 1545 perto dos estaleiros navais, junto à estrada que seguia para Ponte de Lima, possibilitou a construção de um novo núcleo edificado que partia do centro para leste. Ou seja, quando Lopes o Velho chegou com a sua família e a sua oficina à Foz do Lima, encontrou uma vila em pleno processo de crescimento que, graças à construção de uma estrutura defensiva, dois conventos e uma sede concelhia, ganhou um conjunto substancial de novos arruamentos, rasgados ao longo de cerca de dois quilómetros à margem do rio, formando uma grelha semi-ortogonal que impulsionou um surto construtivo de habitações, espaços religiosos, edifícios alfandegários e de administração local.

Estavam assim criadas as condições para que Viana da Foz do Lima se transformasse num centro de criação artística, e foi efectivamente o que se verificou ao longo de toda a centúria de Quinhentos. Não por acaso, na mesma época em que a oficina dos Lopes se estabeleceu na urbe, cimentava-se em Viana uma importante oficina de pintura maneirista, também ela familiar, cuja figura principal foi André de Padilha, continuado pelo irmão Francisco e pelo sobrinho Bento¹²⁷. Entenda-se que o poder económico de uma vila portuária não residia só na capacidade de contratar artistas e *fazer obra*, mas assentava também na possibilidade de permutas artísticas tanto para o exterior atlântico como para o interior regional, que tinha nas rotas comerciais um veículo privilegiado para a troca de “ideias, gustos y actitudes”¹²⁸. Ou seja, a foz do rio Lima foi o espaço ideal para receber, com um certo sentimento pioneiro e de independência, as *ideias, gustos e atitudes* que vinham dos centros culturais e artísticos norte-europeus com quem comerciava – fosse adquirindo obras de arte ou gravuras de modelos arquitectónicos ou iconográficos – ao mesmo tempo que, enquanto centro artístico na sua própria comarca, emanou para os espaços limítrofes que estavam sob a sua alçada administrativa regional, certamente com a mesma afeição de novidade, estas *ideias, gustos e atitudes* que depois se erigiram, pintaram ou esculpiram adaptadas à realidade local.

Nos primeiros anos em que Lopes o Moço dirigiu a oficina de Viana, Gonçalo e Mateus trabalharam a seu lado; se o mais jovem dos irmãos é o primeiro a deslocar-se do atelier familiar em 1566 para Pontevedra, já Gonçalo estabeleceu-se em Guimarães em 1568¹²⁹. Durante esses quase dez anos em que os três permaneceram juntos na Foz do Lima, os irmãos terão cimentado a sua formação como arquitectos e «*ymaginario*s», com João como *tutor teórico* dos irmãos. Ana Goy Diz avançava já esta certeza na sua tese de doutoramento, quando demonstra a

integrarem-se na sociedade local através do casamento com noivas minhotas. MOREIRA, Manuel António Fernandes (2008)., pp. 240 e 249.

¹²⁷ Sobre os pintores vianenses do século XVI, nomeadamente os Padilha e António Maciel, veja-se SERRÃO, Vítor (1998).

¹²⁸ MARTÍNEZ SHAW, Carlos (1997). La ciudad y el mar: la ciudad marítima y sus funciones en el Antiguo Régimen. In *Manuscrits. Revista d'història moderna*. N.º 15. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 259.

¹²⁹ Como se verá de seguida, até à década de 1580 não se conhece outra notícia, ou obra, de Gonçalo Lopes na zona de Guimarães.

importância que Lopes o Moço teve na formação de Mateus Lopes, não apenas nos anos em que este viveu junto do irmão, mas ao longo de toda a sua carreira¹³⁰. Certo é que esta década foi fundamental para cimentar as relações laborais dos irmãos e a forma como, nos quarenta anos que se seguiram, desdobraram a oficina familiar em três ateliers e mantiveram ligações regulares e constantes, não apenas fraternas ou que decorriam da necessidade administrativa na gestão de estaleiros mas também, e sobretudo, ligações criativas no que respeitava tanto à traça das estruturas como ao desenho da decoração esculpida. Também durante esta década os irmãos contactaram pela primeira vez, ou pelo menos de forma mais intensa, com duas fontes teóricas que foram determinantes para a formação da *escola*: por um lado, as regras tridentinas que lhes chegaram através D. Frei Bartolomeu dos Mártires, com o qual iniciaram em 1560 uma longa e profícua relação de mecenato, naquele que seria o primeiro grande programa ornamental das fachadas-retábulo que erigiram; por outro, as gravuras de grutesco flamengo, que na época começaram a chegar à oficina através do porto vianense.

A estes dois temas se regressará com mais profundidade no último capítulo, porém é importante destacar desde já a existência destas duas fontes formativas, uma vez que ambas surgiram em Viana e que, através das migrações dos três irmãos, ambas foram depois levadas ao restante território noroestinos onde laboraram. Este período de tempo que transcorreu entre 1559 e 1568 foi determinante para germinar a *escola dos Lopes*, cimentando a forma de laborar *em rede* dos três irmãos, num tipo de parceria que nunca deixou de ocorrer até 1603. Ao longo da sua carreira, Mateus manteve um permanente contacto com os dois irmãos e, como se verá, partilhou ideias e repartiu autorias de projectos com João, ao passo que Gonçalo foi o seu homem de confiança em Portugal para o substituir em estaleiro.

2.2.2 – A fundação do *taller* do Reino de Galicia

Em 1566 dá-se o primeiro momento de duplicação da oficina vianense, quando Mateus Lopes se fixou na vila de Pontevedra, no Reino de Galicia¹³¹. Atente-se que a expressão duplicação é aqui aplicada no sentido literal da palavra, já que, uma vez que os irmãos mantiveram a referida rede de laboração ao longo das suas carreiras, a ida de Mateus para a Galicia representou o crescimento da oficina familiar, e não uma cisão. Anos antes, e já depois de estar estabelecido na Foz do Lima, Lopes o Velho deslocou-se por duas vezes a esta vila portuária situada na região das Rías Baixas, tendo trabalhado para o *concello* local na edificação de um chafariz de taças. Apesar de o ancião nunca chegar a fixar residência permanente na localidade piscatória, a credibilidade do seu trabalho terá sido suficiente para que nesse ano de 1566 o mais jovem dos Lopes, apenas com 24 anos, fosse contratado para edificar duas das mais

¹³⁰ GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 446-448.

¹³¹ Durante toda a Idade Moderna, a Galicia manteve a denominação de Reino, apesar de estar integrada na Monarquia Hispânica.

importantes estruturas públicas que a edilidade patrocinou por esses anos, o novo *peirao*, ou molhe, e a ponte sobre o rio Lérez.

Localizada na desembocadura do rio Lérez, marcando o início da ria a que dá o nome, a vila de Pontevedra tem origem que remonta ao período romano, quando se fundou o primitivo núcleo habitacional junto a uma antiga ponte que integrava a via romana XIX¹³², à qual o próprio topónimo da localidade alude. No entanto, somente o período medieval iria trazer o desenvolvimento do burgo com o *fuero* doado em 1169, que marcava um importante apoio realengo às actividades marítimas e comerciais, apoiadas na localização estratégica da vila. Se por um lado, o posicionamento de Pontevedra face à ria permitiu a construção de um ancoradouro acessível e protegido, por outro a sua localização no meio do eixo viário que ligava o extremo sul da Galicia ao norte, convertido num dos caminhos de peregrinação para Santiago de Compostela, permitiu transformar este renovado burgo da foz do Lérez num dos principais pólos “de las comunicaciones del Noroeste peninsular”¹³³.

Dedicando-se sobretudo à pesca e ao comércio de peixe e marisco, que se desenvolveram também graças à produção de sal na região, o porto pontevedrense rapidamente integrou as rotas marítimas internacionais, efectuando trocas com Portugal, Flandres, Inglaterra e o Mar Cantábrico e tornando-se numa plataforma de escoamento de produtos forâneos para o interior da Galicia através do Caminho de Santiago. Em duzentos anos o ancoradouro cresceu de forma exponencial, conhecendo a partir do século XIV um esplendor económico sem precedentes que se prolongaria até Seiscentos. O progresso comercial e financeiro do ancoradouro possibilitou o crescimento do núcleo urbano primitivo, que paulatinamente ultrapassou o casco medieval, correspondente ao núcleo de arruamentos em torno da Igreja de Santa María a Maior cintados pelas muralhas que defendiam a vila¹³⁴.

Assim, Pontevedra chegava aos primeiros anos do século XVI como o porto marítimo mais importante da região das Rías Baixas, sendo considerado o “mayor núcleo urbano de Galicia”¹³⁵ da época. Sob este ponto de vista, a vila marítima onde Mateus Lopes se estabeleceu em meados da década de 1560 não era muito diferente dos portos noroestinos portugueses, nomeadamente da sua Viana natal. Através da pesca e da produção de sal, que eram indissociáveis nas rotas do comércio marítimo pontevedrense, a urbe galega distanciava-se da realidade do reino galego de então, que se caracterizava por ser eminentemente rural. Graças ao comércio ultramarino a vila portuária do Lérez transformou-se numa urbe activa, modernizada e cosmopolita que albergava nas suas ruas homens do mar oriundos de França, Astúrias, Biscaia,

¹³² Itinerário que ligava Bracara Augusta (Braga) a Asturica Augusta (Astorga) por Limia (Ponte de Lima).

¹³³ ARMAS CASTRO, J. (1992). Pontevedra en los siglos XII a XV. Configuración y desarrollo de una villa marinera en la Galicia medieval. Pontevedra: Fundación Pedro Barrié de la Maza, p. 48.

¹³⁴ O traçado, em forma de “espinha de peixe”, consistia em três arruamentos paralelos à actual Rúa Isabel II. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Carla (2013). *Iconografía de una ciudad atlántica. Memoria e identidad visual de Pontevedra*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. (Tesis doctoral), p. 154.

¹³⁵ PEREIRA FERNÁNDEZ, Xosé Manuel (1997). Pontevedra en el siglo XVI. Contribución al estudio de la historia urbana de Galicia. In *Obradoiro de Historia Moderna*, n.º 6. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, p. 240.

Flandres e, sobretudo, de Portugal e que viviam lado a lado com mestres de diversos ofícios¹³⁶. O capital que resultava do trato do porto converteu-se numa “intensa actividad de restauración y ampliación de las obras anteriores y de construcción de otras nuevas”¹³⁷. A população multiplicava-se substancialmente aumentando o tecido urbano, e o crescimento económico do porto acabaria por ecoar no desenvolvimento urbano da área desabitada entre o porto e as muralhas, fazendo surgir o “arrabal marineru” de A Moureira, a oeste e noroeste.

O Caminho de Santiago foi também fundamental para o crescimento da vila, uma vez que as vias de peregrinação originaram a abertura de novas ruas para lá das portas da muralha, onde surgiram dois outros arrabaldes, o de Burgo Pequeno, para norte junto ao rio, e o de Santa Clara, para este, ao mesmo tempo que se delimitaram novas praças, como a do Açougue ou a da Feira. Estes arruamentos foram preenchidos com edifícios plurihabitacionais de madeira e pedra, que albergavam famílias de pescadores, comerciantes e artesãos, intercalados com os *pazos* nobres, ao mesmo tempo que a cintura muralhada foi ampliada e reforçada com torres e a vida espiritual da comunidade marinheira foi renovada com a fundação dos conventos de São Francisco e de Santa Clara, que marcavam o limite este da povoação, e o de São Domingos, a sudoeste.

Embora o senhorio da vila estivesse à época entregue ao Cabido de Compostela, o *concello* da vila reflectiu as preocupações de bom governo inerentes à gestão local de uma urbe em crescimento, que evidenciava a necessidade de intervir em diversas áreas dos serviços públicos. Por um lado, havia uma preocupação em manter o centro urbano não apenas em boas condições de habitabilidade mas também acessível aos peregrinos que por ali passavam rumo a Compostela, pelo que as ruas e praças eram regularmente pavimentadas. Por outro lado, a pressão dos poderosos mareantes de Pontevedra ter-se-á feito sentir na governança quando se ampliou o porto e se construíram novos ancoradouros, os *peiraos*, para que a foz do Lérez fosse cada vez mais acessível a comerciantes e navegantes estrangeiros. Ao mesmo tempo o *concello*, que até ao início da centúria se via obrigado a reunir na Igreja de San Bartolomé, mandava erguer a nova Casa Consistorial, que se concluiria cerca de 1531¹³⁸. Nos anos que se seguiram a esta edificação enceta-se uma das mais importantes obras municipais, a construção de uma rede de abastecimento pública que originou o levantamento de dois chafarizes, a Fonte de Ferrería (foto 11), edificada por Lopes o Velho entre 1547 e 1555, e a de Santo Domingo.

No entanto, nesta época em que foi evidente o empenho dos órgãos de governação locais em melhorar as condições de vida da população com grandes empreendimentos de serviço à vida quotidiana, a obra que mais se destacou foi a do novo templo de Santa María a Maior. O estaleiro, iniciado em finais do século XV, atravessou toda a centúria de Quinhentos, dando

¹³⁶ PEREIRA FERNÁNDEZ, Xosé Manuel (1997), 244. No numeramento de 1561, a vila apresentava, entre as profissões dos seus habitantes, mareantes, que correspondiam a 20% da população activa, seguidos de sapateiros, ferreiros, tanoeiros e alfaiates.

¹³⁷ FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Carla (2013), 160.

¹³⁸ Segundo J. Fortes Bouzán, a primeira sessão de câmara foi realizada no novo edifício nesse ano. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Carla (2013), 160.

origem a uma das mais interessantes igrejas renascentistas do Reino de Galicia, que marcou profundamente a arquitectura religiosa galega subsequente e cujo programa da fachada teve ecos indubitáveis nas edificações de todo o Noroeste peninsular, nomeadamente na formação e na obra dos Lopes. O templo foi edificado a expensas do Gremio de Mareantes pontevedrense, a confraria piscatória mais importante da Galicia que, ao contrário de outras irmandades congéneres que estavam alocadas em templos paroquiais custeados pelos senhores das respectivas vilas, exibia nesta obra inovadora o predomínio económico, social e cultural que detinha na região da Ría de Pontevedra.

Quando em 1566 Mateus Lopes aportava a Pontevedra, encontrou uma vila enriquecida pelo comércio atlântico muito semelhante a Viana da Foz do Lima, pelo que não terá encontrado grandes dificuldades para estabelecer uma oficina de arquitectura no local. Além do momento de excelência social e económico que o porto atravessava, e que permitia aos seus dirigentes patrocinarem uma obra de grande envergadura como era o *peirao* e a ponte, a vila portuária apresentava desde finais do século XV uma particular relação de intercâmbio artístico com o Minho, integrado no movimento artístico galaico-minhoto descrito anteriormente. De facto, nas décadas que antecederam a contratação de Mateus para as obras de Pontevedra, era comum os *concellos* da zona das Rías Baixas anunciarem os concursos para as suas obras públicas nas localidades minhotas, da mesma forma que se registou com regular frequência a presença de artistas oriundos desta região galega na cidade do Porto para realizar o aprendizado e obter as cartas de ofício, numa predilecção mútua que se explica pelas relações comerciais intensas entre as Rías e os ancoradouros de mar do Entre Douro e Minho, bem como pelo percurso do Caminho Português de peregrinação para Santiago, no qual Pontevedra é o principal ponto intermédio¹³⁹.

Assim, é possível que o aviso sobre o concurso da obra concelhia pontevedrense tenha chegado a Viana nos anos imediatamente anteriores a 1566, quando a oficina terminava a Capela do Santíssimo Sacramento na matriz da vila e o estaleiro do convento dominicano se encontrava num impasse, à espera de iniciar o templo. Esta momentânea falta de obra na oficina vianense terá pesado na decisão, possivelmente conjunta, de João e Mateus em arrematar o estaleiro de Pontevedra; o facto de Lopes o Moço, apenas três anos depois, ter ido para Pontevedra substituir Mateus enquanto este fez uma viagem ao Mondego comprova não apenas a excelente relação entre os dois como deixa no ar a possibilidade de, inicialmente, a deslocação do jovem Lopes à Galicia ser temporária, a exemplo do que havia sucedido com o pai de ambos cerca de dez anos antes. De qualquer modo, a estadia galega de Mateus prolongou-se por mais de 30 anos, factor ao qual não foi alheio o momento de particular excelência que o mundo artístico do Reino atravessou entre esse meio da década de 1560 e o início da centúria seguinte. Mateus manteve-se registado como *vecino* pontevedrense ao longo de toda a sua carreira,

¹³⁹ FILGUEIRA VALVERDE, Xosé (1995), p. 178.

mesmo quando sediou o atelier em Santiago de Compostela. Começava assim a expansão da *escola* de ornamento arquitectónico minhota e, paralelamente, um dos mais interessantes períodos da arquitectura quinhentista galega pela mão da *linea portuguesa*¹⁴⁰ e do seu mentor, que chegaria ao final da centúria como um dos mais reputados arquitectos do Reino de Galicia.

2.2.3 – Um momento da *escola* em Vila do Conde

Em 1573 a Câmara de Vila do Conde, intentando edificar a torre sineira da igreja matriz da localidade, contratava João Lopes o Moço para erigir o imponente volume quadrangular que hoje se ergue junto ao edifício. Desta forma, a oficina dos Lopes voltava ao local provável de nascimento de João e Gonçalo, a vila portuária junto à foz do Ave. A igreja, erigida no reinado de D. Manuel I, esperava por uma torre sineira desde então, já que a empreitada do templo foi suspensa sem que o campanário estivesse sequer começado. A construção da torre, prevista no projecto original, arrastou-se por décadas, até que no início do último quartel de Quinhentos a edilidade decidiu concluir o empreendimento.

Esta não foi seguramente a empreitada mais feliz de João Lopes que, para além de não ter traçado a torre de raiz, nunca a conseguiu concluir, o que levou ao levantamento de um processo judicial contra o arquitecto. Apesar de a oficina ter voltado a Vila do Conde entre 1577 e 1578, documentando-se ~~então~~ a existência da torre nova neste último ano, faltava fechar a abóbada ~~do espaço~~, que acabaria por ser concluída por outros pedreiros alguns anos depois. João e a sua oficina não regressariam à foz do Ave depois daquelas datas. No entanto, é inegável que a imponente torre sineira (foto 12), que marca de forma indelével a linha de horizonte de Vila do Conde, foi uma estrutura transformadora da paisagem urbana deste porto marítimo, para além de ter, à sua maneira, criado uma *escola* local, desta feita não de ornamento, mas de modelos estruturais; no século XVII a localidade fronteira e vizinha de Azurara decidiu edificar junto à sua igreja matriz – também manuelina e de planimetria similar ao templo vila-condense – um maciço campanário em tudo decalcado do torreão sineiro erigido na outra margem do rio algumas décadas antes, chegando ao pormenor de copiar a varanda abalaustrada com portal de volutas, o único pormenor de autor de Lopes o Moço deixado numa obra que não era sua e da qual a oficina se desvinculou tão abruptamente, para não voltar a terras vila-condenses.

2.2.4 – No interior do Minho: a *escola dos Lopes* em Ponte de Lima

Pouco tempo depois, João Lopes o Moço regressava ao Minho, sendo chamado pela primeira vez a fazer obra em Ponte de Lima. Esta vila do interior da região minhota teve uma interessante relação com a oficina vianense dos Lopes. Se em 1575 a câmara pontelimense chamava João Lopes a traçar um chafariz que seria erigido no novo terreiro do Souto, localizado do lado de fora da porta da fortaleza medieval que carregava o mesmo nome, alguns anos mais

¹⁴⁰ Nome pelo qual a historiografia galega designa Mateus Lopes e os seus descendentes.

tarde o mesmo mestre desenhou um projecto-réplica da *sua* Capela do Santíssimo Sacramento de Viana na matriz de Ponte de Lima, comprovando que a reputação da *escola dos Lopes* como centro produtor de modelos artísticos estava então plenamente firmada no Minho.

Ponte de Lima era, desde a Idade Média, uma das mais importantes localidades do Entre Douro e Minho, predominância assegurada pela estrutura que empresta o nome à vila, a robusta ponte sobre o rio Lima (foto 13). A localidade encontra-se situada no eixo da “velha estrada romana que ligava uma importante cidade episcopal, Braga, e um centro de peregrinação muito procurado – Santiago de Compostela – passando por uma outra sede de bispado: Tui”, sendo que, durante a Idade Média, a ponte edificada à entrada do burgo era a “única sobre o rio Lima”¹⁴¹ possibilitando uma passagem segura aos peregrinos, viajantes ou mercadores que se deslocavam entre o centro da região minhota e as cidades do Reino de Galicia. A vila medieval, que crescera cintada dentro de um perímetro muralhado, alterou-se substancialmente a partir do início de Quinhentos, influenciada pela conjuntura de incremento do comércio marítimo nos portos do litoral minhoto. Ainda que Ponte de Lima se situe no interior da região, a localidade albergava um porto ribeirinho de considerável dimensão e, à semelhança do que aconteceu em todo o vale do rio, também beneficiou especificamente do crescimento do ancoradouro internacional de Viana.

Não sendo uma *nova Lisboa* como o porto da Foz do Lima, a vila era servida quer pela “verdadeira estrada fluvial” que era o rio Lima quer pela já referida estrada que ligava Tui a Braga, apresentando-se como “o ponto de encontro das gentes do Alto-Minho”¹⁴². Com este estatuto de ponto de encontro, Ponte de Lima gozava de uma situação de excelência no território alto-minhoto, uma vez que a sua localização privilegiada permitia que a vila albergasse um grande número de habitantes dedicados aos mesteres e ao comércio. Por um lado, a constante passagem de peregrinos e a centralidade deste burgo face ao território interior rural permitiam que a localidade realizasse uma feira de assiduidade quinzenal. Por outro, a vila era realenga e por isso nunca permitiu a “morada de nobres intra-muros”¹⁴³, registando a existência de uma expressiva “elite urbana de funcionários régios, mercadores e escudeiros”¹⁴⁴. Assim, o que se verificou no século XVI é que o movimento ultramarino dos portos do litoral encontrou na aptidão comercial da vila o intermediário perfeito para o escoamento dos produtos trazidos do Norte da Europa, das ilhas atlânticas e do Brasil. Por seu turno, os mesteres e mercadores pontelimeses agarraram a oportunidade para enriquecer e ao mesmo tempo engrandecer a vila, tornando-a sede de um dos maiores concelhos do Entre Douro e Minho. Ou seja, apresentando um percurso similar ao que se verificou com os portos minhotos analisados, foi o crescimento

¹⁴¹ ANDRADE, Amélia Aguiar (1990). *Um espaço urbano medieval: Ponte de Lima*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 11-14.

¹⁴² MOREIRA, Manuel António Fernandes (1995b). Subsídios para o estudo da economia e sociedade de Ponte de Lima na época de Quinhentos. In *Estudos Regionais*, n.º 16. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, p. 49.

¹⁴³ MOREIRA, Manuel António Fernandes (1995b), p. 39.

¹⁴⁴ PAIVA, Maria Amélia da Silva (2011), *As Portadas na Arquitectura Civil do Concelho de Ponte de Lima*. Porto: Edições Afrontamento, p. 34.

comercial e económico que trouxe a Ponte de Lima uma evolução do corpo populacional e um consequente crescimento do perímetro urbano, traduzido na abertura de um considerável número de arruamentos fora das muralhas medievais, distribuídos por três novos arrabaldes¹⁴⁵. Este incremento implicou uma reestruturação do tecido arquitectónico da vila que, para além de novas habitações comuns e enobrecidas, recebeu outro tipo de equipamentos, ligados quer à administração local, quer à vida religiosa urbana tutelada pelo clero e pelas irmandades locais. Era “o tempo do arrabalde” ao longo do qual “o subúrbio funde-se na nova malha urbana e a Vila medieval estende-se, metamorfoseando-se na imagem da nova urbe”¹⁴⁶.

Em todo o processo, colocou-se um problema prático à edilidade pontelimense: o único ponto de abastecimento de água que existiu durante o século XVI, a Fonte da Vila, era insuficiente para a população crescente, com implicações gravosas na salubridade das condições de vida diária. A situação arrastou-se até ao terceiro quartel da centúria, já que só em 1575 a câmara decidiu pedir autorização régia para lançar um imposto que se destinaria à edificação de um novo fontanário. Atendendo certamente à fama que granjeavam os chafarizes dos Lopes desde os tempos do patriarca Lopes o Velho, e conhecendo-se à data dois exemplares tão próximos como o eram os fontanários de Caminha e de Viana da Foz do Lima, o senado pontelimense chamou João Lopes o Moço para edificar um imponente chafariz de taças junto à Porta do Souto¹⁴⁷. Por motivos sobretudo económicos, relacionados com o constante lançamento de impostos que nunca chegavam a ser cobrados ou que, pelo menos, não geravam rendimento suficiente para a obra, a estrutura só estaria terminada e funcional no início da década de 1590¹⁴⁸.

Pelos mesmos anos em que edificava o fontanário, João Lopes o Moço erigiu a fachada da Capela do Santíssimo Sacramento na igreja matriz pontelimense. Adjacente à capela-mor do templo, este espaço foi remodelado cerca de 1589, apresentando um frontispício que se inscreve no modelo de fachada-retábulo da *escola dos Lopes*. Embora não haja documentação contratual, não será uma fortuita coincidência que esta obra do frontal, cujo programa de decoração esculpida se integra com segurança na *escola dos Lopes*, tenha sido precisamente erigida na mesma época em que Lopes o Moço, então o mais renomado mestre arquitecto e imaginário da bacia do Lima, esteve na vila a finalizar os trabalhos do chafariz. Esta pequena obra mandada fazer por “devasao” do Abade de Prozelo, conforme atesta a inscrição que se exhibe no fecho do arco, terá sido edificada pela oficina de Viana entre os anos de 1588 e 1589, deixando em Ponte de Lima mais um programa icónico da *escola dos Lopes*, desta feita de cariz religioso.

¹⁴⁵ MOREIRA, Manuel António Fernandes (1995b), pp. 32-33.

¹⁴⁶ GUERREIRO, Paulo (2007), A evolução urbanística de Ponte de Lima. In Carlos A. Brochado, *Ponte de Lima. Uma Vila Histórica do Minho*. Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima, p. 213.

¹⁴⁷ Esta não é a localização actual do chafariz, que foi mudado para a Praça de Camões em 1930.

¹⁴⁸ A conclusão do chafariz foi, durante décadas, situada erroneamente no ano de 1603, mas as últimas investigações de Carlos Ruão permitiram clarificar que o mesmo estava já erigido em 1594, como se verá no próximo capítulo.

2.2.5 – A *escola dos Lopes* em Celanova: o início de uma longa colaboração com a Orden de San Benito

Enquanto Lopes o Moço tentava ampliar a sua área de laboração dentro da província do Entre Douro e Minho, Mateus intentava expandir a oficina (muito) para além da zona do Lárez. Depois de cerca de dez anos a trabalhar em Pontevedra, em 1575 Mateus concorreu ao lugar de arquitecto da comunidade beneditina do Mosteiro de San Salvador de Celanova, que procurava um mestre para continuar a obra de reforma do cenóbio, até então dirigida por Juan de Herrera de Gajano. A renovação estrutural da casa beneditina de Celanova, que decorria desde meados do século, procurava não apenas ampliar o espaço do antigo cenóbio medieval fundado por San Rosendo mas também reconstruir visualmente a imagem de poder de uma comunidade que havia sido uma das maiores proprietárias de terras no reino ao longo da Idade Média. Apesar de estar localizada a mais de 100 quilómetros de Pontevedra, a fábrica de Celanova apresentou-se ao mestre minhoto como a oportunidade de realizar uma grande obra religiosa sob a égide de uma das ordens religiosas mais poderosas da Galicia moderna, a Orden de San Benito. Sem que o previsse, esta contratação seria também a sua *porta de entrada* no patamar de excelência do mundo da arquitectura galega.

Nesse ano do início do último quartel da centúria, Celanova era uma vila que havia crescido à sombra do cenóbio beneditino, com uma história que se funde com a própria narrativa do mosteiro que lhe deu nome. Até ao século X, este lugar era um pequeno povoado designado Vilar, que pertencia ao senhorio de Froila Gutiérrez, Conde de Astorga. No ano de 942, o seu irmão Rosendo Gutiérrez, bispo de Mondoñedo e de Iria, que ficaria conhecido na história do Catolicismo como San Rosendo, decidiu fundar aí um grande convento rural filiado na Ordem Beneditina. Além do patrocínio dado pela família do fundador, o cenóbio tinha a particularidade de depender directamente da Coroa de León, o que contribuiu para a sua autonomia e engrandecimento face aos restantes mosteiros da Ribeira Sacra¹⁴⁹. Estando protegido pela coroa leonesa, e encontrando-se localizado nas terras de uma das mais poderosas estirpes galegas, Celanova cresceu e obliterou o lugar de Vilar, fazendo aí nascer uma vila homónima ao mosteiro, da qual o abade detinha o senhorio. Ao longo de toda a Idade Média o cenóbio conheceu um desenvolvimento surpreendente, tornando-se um dos maiores proprietários da região, com jurisdição sobre mais de cinquenta mosteiros, igrejas e priorados, para além do senhorio de inúmeras vilas; no entanto, ao longo do século XV a situação inverteu-se, sofrendo de uma “desintegracion do dominio monástico”¹⁵⁰.

Por seu turno, a vila cresceu em torno do edifício, que ainda hoje é a principal estrutura do seu aglomerado urbano (foto 14). O cenóbio foi, efectivamente, o *colonizador* desta pequena

¹⁴⁹ Nome pelo qual é conhecida a região localizada entre os rios Cabe, Sil e Miño, que compreende as terras sul da região de Lugo e a região norte da província de Ourense.

¹⁵⁰ Entre os séculos X e XIV, Celanova “chegou a posuír sesenta e cinco igrexas ou parte delas, xunto ás granxas, quintas e celeiros, ademais das terras”. GOY DIZ, Ana (2011b), p. 26.

urbe tornando-se o seu centro religioso, cultural e educativo, e passando a marcar o ritmo de vida diária da população ao longo de séculos. O povoado desenvolveu-se em torno de duas vias principais, quase paralelas, que contornavam o mosteiro formando um V em seu torno, a Rúa da Encarnación, que desemboca na Plaza Mayor, e a actual Avenida San Rosendo, que percorre as traseiras do actual complexo; embora a dimensão da cerca do cenóbio se tenha alterado substancialmente, é possível encontrar ainda ecos da sua configuração primitiva na toponímia local, como é o caso da Rúa do Cercado, que parte da referida avenida. Foi, no entanto, a remodelação arquitectónica do complexo monacal de Celanova, compreendendo sucessivas campanhas de obras que deram origem ao magnífico edifício que hoje subsiste, que acabaria por determinar a fisionomia urbana celanovense da época moderna.

2.2.6 – Perto do túmulo do Apóstolo: a chegada da *escola* a Santiago de Compostela

Como efeito colateral da contratação em Celanova, Mateus Lopes levaria o seu *taller* ao objectivo tão desejado da sua carreira, estabelecer-se em Santiago de Compostela. De seguida, o jovem arquitecto candidatava-se ao cargo de mestre do Obradoiro da catedral compostelana e, embora não tenha alcançado este posto, no ano de 1578 apresentava-se como *mestre do Hospital Real* de Santiago, indiciando que habitava já a cidade apostolar. Pode dizer-se que a partir de então a *escola dos Lopes* ficou definitivamente fixada na Galicia, contratando e desenhando estruturas tectónicas e programas ornamentais num vasto território que formava um triângulo entre as províncias de Pontevedra, Ourense e Santiago.

Santiago de Compostela, a “Cidade-Santuario centro de peregrinación” que era o mais importante núcleo urbano do Reino de Galicia quinhentista, cidade arcebispal e senhorial por excelência onde confluíam todos os mercados galegos e onde todas as ordens religiosas possuíam grandes complexos monacais, apresentava no início do século XVI um perfil urbano escuro, sujo e de reminiscências medievais¹⁵¹. De facto, e embora fosse menos povoada que outros pólos urbanos galegos, como Pontevedra, Santiago de Compostela continuava a manter o estatuto de núcleo político, cultural, religioso e educativo do Reino adquirido nos tempos baixo-medievais. Apesar das suas origens castrejas, foi depois da *descoberta* do *Locus Sancti Iacobi* no século IX, o lugar santo onde supostamente estavam depositados os restos mortais de São Tiago o Maior, que a cidade se desenvolveu enquanto tal. Ao longo de toda a Idade Média o burgo expandiu-se de forma considerável, definido por duas marcas urbanísticas: a catedral que albergava a sepultura apostólica, com fundação primitiva no último quartel do século XI, e que se constituiu o centro definidor da malha urbana que se foi estabelecendo, e a grande muralha edificada na mesma centúria que protegia a povoação e se manteve, grosso modo, até ao século

¹⁵¹ VIGO TRASANCOS, Alfredo (1992). Cidade e Urbanismo na Galicia do antigo Réxime. Do Renacemento á Ilustración. In José Manuel García Iglesias (Coord.), *Galicia no Tempo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, p. 153.

XVII. Compostela adquiria, assim, o estatuto de cidade mais antiga do Reino de Galicia e, também, o de terceiro maior centro de peregrinação de toda a Cristandade.

No início de Quinhentos, Santiago continuava a ser “una ciudad medieval que, como tal, había entrado en el siglo XVI, y así se siguió manteniendo a lo largo del siglo.”¹⁵². A malha urbanística mantinha-se ainda agarrada ao perímetro muralhado, e os espaços ocupados fora das muralhas eram eminentemente de cariz rural, apenas pontuados pelos grandes complexos de algumas casas religiosas, pelo que a cidade continuava a parecer um núcleo fortificado. Por outro lado, o articulado viário era também reconhecidamente medieval (foto 15), com ruas sinuosas e escuras, sem pavimento, delimitadas por casas estreitas construídas em grande parte em madeira e assentes sobre o “soportal”, arcadas cobertas feitas ao gosto de cada proprietário, que formavam um alçado urbano desarticulado, com diferentes alturas e aberturas, que ensombravam ainda mais a via pública¹⁵³.

No entanto, e apesar desta subsistência do traçado medieval, o século XVI conseguiu trazer a Compostela importantes momentos arquitectónicos que marcaram de novidade o urbanismo da cidade. O primeiro aconteceu precisamente no início da centúria com a fundação do Hospital Real patrocinado pelos Reis Católicos, que se edificou na extremidade norte do terreiro frente à fachada românica da catedral compostelana. O complexo hospitalar, obra maior da arquitectura renascentista galega e espanhola, foi um marco distintivo de harmonia e erudição estética e estrutural que teve um impacto profundo numa cidade “vieja, mayoritariamente de madera, sucia” e que, cerca de dois séculos mais tarde, permitiu a abertura da grande praça barroca compostelana, o Obradoiro¹⁵⁴. O segundo momento, também datado da primeira década da centúria, foi a construção do claustro novo da catedral, na banda lateral sul do templo. A edificação, que se arrastou por toda a centúria, permitiu que o espaço público entre o corpo da crista e a grande cabeceira catedralícia, até então ocupado exclusivamente por lojas e casas de ourives, se transformasse numa praça pública a partir da segunda metade de Quinhentos, marcada pela imponência rectilínea do novo claustro renascentista. Foi na continuidade destas duas transformações significativas na história arquitectónica e urbana de Compostela que Mateus Lopes chegou à cidade e se candidatou ao cargo de mestre das obras da catedral precisamente para concluir a obra do claustro, acabando por se tornar, nos dois anos seguintes, o *maestro* do Hospital compostelano.

Para além de eventuais reparações no hospital – de entre estas, a empreitada mais reconhecida foi a da nova rede hidráulica do edifício, em meados da década de 1590 – Mateus

¹⁵² ROSENDE VALDÉS, Andrés A. (2004). *Una Historia Urbana: Compostela. 1595-1780*. Santiago de Compostela: Edicións NigraTrea, p. 376.

¹⁵³ ROSENDE VALDÉS, Andrés A. (2004), pp. 90 e ss. Em 1542 registava-se que as ruas da cidade eram intransitáveis, com pavimentos em mau estado, triturados pelos carros, devassados pelas chuvas frequentes e mal cuidados pela população. Deverá também ter-se em conta que esta era uma cidade que comportava um movimento pedonal muito acima da média, devido ao seu carácter peregrino.

¹⁵⁴ ROSENDE VALDÉS, Andrés A. (2004), pp. 260 e ss.

só começaria a fazer obra em nome próprio na cidade de Santiago de Compostela em 1582, quando foi chamado pela Compañía de Xesús para esculpir o túmulo do Arcebispo Don Francisco Blanco. No entanto é a Igreja de San Martiño Pinario, a obra mais monumental da sua carreira, que vai consequentemente definir uma nova *praza* na cidade. Este espaço, que recebeu a toponímia invocadora do orago do templo, foi concebido “en función de dos edificios monumentales, la iglesia del monasterio benedictino que le da su nombre a Oeste y el (antigo) Palacio del Tribunal de la Inquisición al Norte”, preenchendo-se as restantes frentes com habitações¹⁵⁵. Apesar de a praça já existir antes da edificação da igreja – que domina totalmente a perspectiva visual do lugar, com a verticalidade impressionante da fachada-retábulo repleta de escultura – atribui-se a Mateus Lopes, ou pelo menos à sua obra, a reorganização da delimitação do terreiro. Não só o arquitecto terá esvaziado o local de construções prévias, “para que se pudiese contemplar en todo su esplendor el retablo pétreo de la portada”, como a própria disposição da igreja, com a monumental entrada virada a este e contrária à orientação canónica, foi projectada tendo em conta o impacto da mesma no espaço já existente¹⁵⁶. Embora a fábrica de obras do mosteiro se tenha prolongado pelos séculos seguintes¹⁵⁷, certo é que o complexo projectado por Mateus Lopes, nomeadamente a igreja que tanto impressionava os visitantes e peregrinos que se deslocavam à cidade, ganhou um papel de importância inegável enquanto formador da nova imagem *moderna* de Compostela.

2.2.7 – Uma obra real e uma reunião fraternal: a *escola dos Lopes* em Amarante

Durante todos estes anos em que identificamos João Lopes o Moço a trabalhar entre o Minho e o Douro e Mateus Lopes entre o Lérez e Compostela, nota-se a ausência de Gonçalo Lopes do território noroestino. No ano de 1568, num documento de contratação, o *irmão do meio* era apresentado como morador na Rua da Caldeiroa, em Guimarães. Porém, esta é até à década de 1580 a única referência que indica que Gonçalo vivia e trabalhava na vila-berço do reino. Afigura-se pouco credível que o mestre, se tivesse já a sua própria oficina, tenha permanecido sem laborar na região vimaranense durante esses cerca de quinze anos. É mais provável que, embora fosse *vizinho* de Guimarães, tenha integrado as obras dirigidas pelo irmão mais velho ao longo desse período. De facto, a documentação indica que nos anos de 1577-1578 se encontrava em Amarante a dirigir a obra do Convento de São Gonçalo, cujo projecto da segunda fase de edificação foi entregue pelos dominicanos ao seu irmão mais novo, sendo este mais um indício de que durante esta década marcada pelo *silêncio* de obras próprias é possível que Gonçalo se apresentasse como executor das obras dos irmãos.

¹⁵⁵ TAÍN GUZMÁN, Miguel (1998). El urbanismo de Santiago de Compostela: un plano con las plazuelas de San Martín y de San Miguel, de 1709. In *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 11. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 200.

¹⁵⁶ TAÍN GUZMÁN, Miguel (1998), p. 206.

¹⁵⁷ No que respeitou ao frontispício, estas obras culminaram com a edificação da escadaria monumental setecentista, construída em cota mais baixa, que actualmente conduz à entrada principal.

Na época em que a oficina chegou a Amarante (foto 16) qualquer um dos irmãos estava instalado em aglomerados habitacionais de significativa importância no quadro político, económico e cultural do Noroeste peninsular. Assim, a permanência da cosmopolita *escola dos Lopes* durante mais de dez anos no burgo junto ao Tâmega pode surpreender, uma vez que a pequena localidade não seguia os padrões das restantes vilas noroestinas onde João, Gonçalo e Mateus trabalharam, encontrando apenas paralelo em Celanova. É Frei Luís de Sousa quem afirma que, em meados do século XIII, o local “onde hoje he a villa de Amarante” era um “sitio não só ermo, por apartado de gente, e (de) povoado mas temeroso”¹⁵⁸. O primeiro núcleo populacional amarantino, que datará do período romano, situava-se a pouco mais de um quilómetro a oeste-sudoeste do local onde se implanta o convento dominicano, correspondendo à encosta que desce da Igreja de São Veríssimo até ao rio. Foi precisamente no fundo desta encosta que, na mesma época, se construiu uma primitiva ponte sobre o Tâmega, edificada também com o povoado romano¹⁵⁹. A ponte servia um eixo viário principal que, em plena Idade Média, integrava a ligação entre Lamego e a região de Guimarães e Braga, e que em Amarante permitia uma bifurcação que seguia para o Porto, incorporando ~~ainda uma outra via~~ a estrada que vinha do litoral Norte e seguia até Vila Real e, depois, Chaves. Foi esta localização fulcral na rota das vias que ligavam o interior beirão e transmontano às cidades do Alto Minho e Douro litoral que permitiu que o povoado romano evoluísse, até meados do século XIII, para um pequeno burgo dividido em duas paróquias, Santa Maria e São Veríssimo¹⁶⁰. Porém, nesta época, a chegada às margens do Tâmega de um frade dominicano penitente de nome Gonçalo alterou este desenvolvimento e acarretou a *refundação* de Amarante, que ganhou a partir de então um novo centro urbano.

À semelhança de outros santos, a quem se atribui a qualidade piedosa de edificar pontes para benefício das populações, também as lendas e as crónicas associadas ao taumaturgo amarantino afirmam que a ele se deve a construção *milagrosa* de uma nova ponte de pedra sobre o Tâmega como se nada existisse no local, nem povoação nem uma antiga passagem sobre o rio, e criando a ideia, ou o mito, de que Amarante cresceu somente depois desse evento. Porém, como se referiu, quando Gonçalo se estabeleceu no local já existia um povoado com duas paróquias servido pela ponte romana edificada em local propício a uma ligação segura. Aliás, o lugar onde se construiu a ponte de pedra de Amarante na época medieval não é o ideal para a construção de uma passagem, devido às suas margens “altas, rochosas e apertadas” que, provocando o estrangulamento do rio, aumentam a turbulência da corrente¹⁶¹. Porquê, então,

¹⁵⁸ SOUSA, Frei Luís de (1977). *História de São Domingos. Volume Segundo*. Porto: Lello & Irmão – Editores, p. 169.

¹⁵⁹ MACHADO, António de Sousa (1979). *Amarante Medieval*. Amarante: [s.n.], p. 60.

¹⁶⁰ RIBEIRO, Daniel José Soares (2011). *Mosteiro de Santa Clara de Amarante: História, Património e Musealização*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. (Tese de mestrado), p. 93.

¹⁶¹ RIBEIRO, Daniel José Soares (2011), p. 104.

esta *refundação* do centro de Amarante a nascente do povoado primitivo, que parece ser quase consequência da construção da tal ponte *milagrosa* erguida por um santo?

Chegado às terras de Amarante possivelmente entre os anos de 1240 e 1250, o beato Gonçalo estabeleceu-se numa pequena ermida arruinada junto ao rio. Como citado, o lugar era ermo e *temeroso* e localizava-se onde hoje se ergue o grande convento dominicano. O eremitério, restaurado pelo taumaturgo, não ficava muito longe da referida ponte romana e da estrada que ligava o interior ao Porto, a Braga e a Guimarães. Se a história do frade eremita fosse semelhante à de tantos outros religiosos que buscaram uma vida de isolamento dedicada apenas à oração e à penitência, o centro de Amarante ter-se-ia, muito provavelmente, mantido no lugar primitivo. Mas Gonçalo cedo ganhou reputação de milagreiro, e rapidamente a sua ermida se tornou destino de romarias populares, sendo possível que na época a ponte romana amarantina não oferecesse já condições de segurança à passagem do Tâmega, problema certamente agravado com estas romagens ao eremitério do frade dominicano, que terão aumentado substancialmente o tráfego de pessoas e animais que passavam pela localidade. O centro de interesse da povoação era, agora, o ermo *tenebroso* onde vivia Gonçalo, e por isso fazia sentido que se edificasse uma nova e mais sólida passagem sobre o rio frente ao local.

Depois da morte do taumaturgo em 1259, o culto em torno da sua figura não parou de crescer, originando que junto à ermida onde viveu e foi sepultado crescessem novos aglomerados habitacionais que ganharam importância sobre o primitivo, pelo que se pode afirmar que foram o santo, o seu eremitério e a *sua* ponte que deslocaram gradualmente o centro urbano da vila e proporcionaram novos eixos de crescimento a noroeste e a norte. Ainda assim, e embora fosse um dos mais efervescentes centros da religiosidade popular do Norte, no início do século XVI Amarante era um pequeno burgo em torno de uma ermida que, segundo o relato do corregedor da comarca em 1527, se resumia a “uma rua comprida” com 236 moradores¹⁶². Nada parecia indicar que a localidade apresentasse aos Lopes as condições económicas, urbanísticas e culturais que se verificavam em todos os outros locais onde laboraram. O que fez, então, que cerca de 1579-1580 os Lopes se estabelecessem temporariamente nas margens do Tâmega e aí erguesse dois programas decorativos da sua *escola*? Nada menos que a possibilidade de refazer e concluir o grande cenóbio da ordem dominicana na região Noroeste do país.

Embora as primeiras décadas do século XVI tenham assistido a cisões e convulsões religiosas que abalaram significativamente a Europa, em Portugal a Ordem dos Dominicanos atravessou nessa centúria uma “época áurea” com a fundação de inúmeros cenóbios¹⁶³. No

¹⁶² A própria edilidade local lutava, em meados de Quinhentos, contra a falta de fundos para concluir a edificação da Casa da Câmara. ALVES, Artur da Mota (1979). Notações Históricas. In António Cardoso (Ed.), *Marânus. Antologia de textos sobre Amarante: a terra e as gentes*. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, pp. 127-128.

¹⁶³ Neste século, foram fundados 19 conventos dominicanos em território nacional, tato masculinos como femininos, entre os quais o Colégio de São Tomás de Coimbra, o primeiro colégio universitário português. CARREIRA, Paula (2011). Família Dominicana. In José Eduardo Franco (Dir.), *O Esplendor da Austeridade. Mil Anos de Empreendedorismo das Ordens e Congregações em*

entanto, na região Norte existiam, até ao segundo quartel de Quinhentos, apenas três conventos dos Pregadores, situados respectivamente no Porto, em Guimarães e em Vila Real. Neste contexto, a pequena localidade de Amarante surgia como um importante marco da religiosidade popular nortenha que continuava a crescer e que, às vésperas de Trento, urgia regulamentar. Assim, a figura de Gonçalo de Amarante tornou-se a “bandeira de um decidido plano de renovação pastoral que, concebido e levado a cabo pelos dominicanos, se fez sentir sobretudo no Norte de Portugal”¹⁶⁴ pelo que, no seguimento desta acção de apostolado, fundava-se em 1540, sobre o túmulo do taumaturgo, o “Real Convento de São Gonsalo d’Amarante”¹⁶⁵.

Por inúmeras vicissitudes, a obra do cenóbio arrastou-se por mais de quarenta anos, período durante o qual a localidade de Amarante se manteve o que fora até então, uma pequena povoação que gravitava em torno de uma ermida-túmulo. No entanto, a segunda fase de obras, iniciada cerca de 1578-1580 pela mão de Mateus Lopes e de Gonçalo Lopes, permitiu não apenas a conclusão do convento e da igreja amarantina, mas também possibilitou o desenvolvimento urbanístico da vila de Amarante, que a partir do perímetro do edifício cresceu para norte. Efectivamente, as habitações mais tardias da vila, ou “mesmo as ruínas das que arderam durante a invasão francesa, são construções do século XVI ou XVII”¹⁶⁶, o que atesta a importância que o convento teve no impulso económico e urbanístico de Amarante a partir de então.

A oficina manteve-se no local durante mais de uma década, e se Mateus Lopes acorreu a Amarante apenas esporadicamente, registando-se duas visitas a Portugal ao longo deste período, Gonçalo Lopes fixou-se durante alguns anos nas margens do Tâmega, dividindo a direcção do estaleiro com o seu genro Pedro Afonso de Amorim, que permaneceu no local até ao final da obra. É bastante possível que, ao longo desta década alargada, os Lopes tenham erguido em Amarante – tal como cremos ter acontecido em Viana, em Pontevedra ou em Vila do Conde – habitações *anónimas* de que não se guardou a memória, uma vez que foram eles que dominaram a produção arquitectónica da vila durante toda esta época de franco crescimento urbano.

2.2.8 – Guimarães e a terceira oficina dos Lopes

A partir de 1585 a documentação demonstra que a oficina dos Lopes dirigida por Gonçalo estava plenamente estabelecida na vila de Guimarães, com sede na já referida Rua da Caldeiroa. Neste último quartel do século XVI, Guimarães continuava a ter uma forte imagem *mitológica* associada à fundação da nacionalidade. Pólo centralizador do sistema viário que ligava o Norte ao Sul, a vila localizada na bacia do Ave sempre se destacou no espaço do Entre Douro e Minho; se na Idade Média, as estradas que cruzavam o burgo serviram como linhas militares e

Portugal: Arte, Cultura e Solidariedade. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 223-224.

¹⁶⁴ CUNHA, Arlindo de Magalhães Ribeiro da (2003). Lugares do culto de São Gonçalo no território da actual Diocese do Porto. In *Revista da Faculdade de Letras*, I série, vol. 2. Porto: Faculdade de Letras, p. 82.

¹⁶⁵ SOUSA, Frei Luís de (1977), p. 189.

¹⁶⁶ MACEDO, Luís Van Zeler (1993). *Pequena História de Amarante*. Amarante: [edição de autor], p. 13.

defensivas da formação da nacionalidade e do estabelecimento de povoados na região, no século XVI estas vias eram já faixas “privilegiadas para a difusão de novas ideias, riquezas e estilos”, transformando Guimarães num “entrepasto comercial entre a costa e o interior.”¹⁶⁷. O burgo medieval dividia-se em dois concelhos, o mais antigo, formado em torno do castelo, e o da *vila baixa*, localizado junto da Praça Maior, que se unificaram somente no reinado de D. João I. Se o primeiro núcleo foi perdendo importância, o segundo cresceu significativamente na centúria de Quinhentos, sobretudo depois da concessão do foral em 1517 que permitiu a fixação de toda uma população de “nobres, frades, mercadores e gentes dos ofícios”¹⁶⁸. Poderá ter sido este crescimento que, à semelhança do que havia acontecido anos antes com o seu pai na Foz do Lima, atraiu Gonçalo em finais da década de 1560 quando tentou tornar-se independente da oficina vianense dirigida pelo irmão mais velho.

A fisionomia urbana de Guimarães mudou substancialmente no século XVI e, tal como sucedeu em muitas outras vilas que no período medieval foram protegidas por um maciço complexo muralhado, conheceu uma expansão dos arruamentos para fora das muralhas, transformando os arrabaldes medievais em movimentados bairros de comércio e habitação, numa “articulação intra/extra-muros que assume o papel capital da dinâmica urbana”¹⁶⁹. O primeiro momento marcante nesta ampliação aconteceu com a construção dos novos Paços do Concelho (foto 17), localizados entre as praças da Oliveira e de Santiago, os dois principais terreiros da vila medieval¹⁷⁰. A partir de finais da centúria assiste-se à abertura de novos arruamentos e praças nos antigos arrabaldes medievais, em torno das quais se vão instalar as casas da elite local. Neste processo do estabelecimento dos novos pontos centrais do urbanismo vimaranense, Gonçalo Lopes foi escolhido como o arquitecto responsável por desenhar e erguer dois dos mais emblemáticos equipamentos do tecido urbano da vila quinhentista: o chafariz do Toural e a Igreja da Misericórdia. A edificação destas duas obras, uma pública e dedicada à melhoria de vida da povoação, outra privada e destinada a exhibir o poderio da irmandade local mais abastada da época, permitiram que no início da centúria de Seiscentos Guimarães iniciasse um processo de nobilitação da arquitectura urbana, pois foi em torno dos novos e amplos terreiros frente a estas duas estruturas que os mercadores e nobres construíram os seus palacetes, introduzindo assim o gosto barroco nas estruturas edificadas da vila.

¹⁶⁷ FERRÃO, Bernardo; AFONSO, José Ferrão (2002). A evolução da forma urbana de Guimarães e a criação do seu património edificado. In Margarida Morais e Madalena Vaz (Coord.), *Guimarães. Património Cultural da Humanidade*, vol. 1. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães – GTL, p. 67.

¹⁶⁸ SERRÃO, Vítor (2000). Guimarães na diáspora renascentista. In António Mota Prego, Isabel Maria Fernandes (Coord.), *Mil anos a construir Portugal*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, p. 46.

¹⁶⁹ SILVA, Ilídio Jorge (2004). A colegiada de Santa Maria da Oliveira em Guimarães. A cidade, o organismo cenobítico e a igreja. In *A obra nasce: revista de Arquitectura da Universidade Fernando Pessoa*. N.º 1. Porto: Fundação Ensino e Cultura Fernando Pessoa, p. 46.

¹⁷⁰ O edifício “surpreende pela sua notável relação com o espaço envolvente” já que permite, através de uma elegante arcada aberta no piso térreo, a circulação entre as duas praças e, assim, a articulação entre os dois pólos económicos, governativos e sociais da vila. FERRÃO, Bernardo; AFONSO, José Ferrão (2002), p. 68.

Em 1585 o senado de Guimarães era autorizado pelo monarca a edificar um novo chafariz para abastecimento da população¹⁷¹, decidindo contratar Gonçalo Lopes para a sua execução. Erigido no extremo sul do terreiro do Toural, num ponto de convergência situado ao centro do mesmo, o característico chafariz de taças nobilitou o espaço daquele rossio transformando-o no novo largo da vila. A sua implantação permitia que fosse visível de qualquer uma das vias de acesso à praça, tornando-o “o primeiro elemento urbano vimaranense” a utilizar as regras de perspectiva renascentistas de matriz italiana¹⁷². À semelhança dos irmãos, o mestre tinha já experiência na construção deste tipo de equipamentos, uma vez que os seus anos de formação correspondem à época em que a oficina erigiu o chafariz de Viana da Foz do Lima. Em rigor, nesse ano a câmara vimaranense contratou o mestre para edificar dois chafarizes, mas apenas o do Toural subsistiu¹⁷³.

Alguns anos depois, a Misericórdia vimaranense contratava Gonçalo Lopes para desenhar a igreja que a irmandade pretendia edificar no centro da vila. O mestre acompanhou toda a primeira fase das obras, que correspondeu à traça original do edifício e à edificação do espaço da capela-mor, tendo falecido em 1601 sem completar a estrutura. A fachada que se ergue, dominadora, no largo baptizado com o nome da confraria foi já executada pelo seu genro João Lopes de Amorim no início do século XVII. No entanto, e tal como aconteceu com o fontanário no Toural, também este projecto de Gonçalo foi de significativa importância para o posterior desenvolvimento urbanístico de Guimarães. O local escolhido pelos confrades para erguer o seu templo foi a rua Sapateira¹⁷⁴, uma das artérias principais do centro histórico. Como se afirmava numa petição da confraria de 1588 dirigida a D. Filipe I, esta escolha devia-se ao facto da rua “ser lugar acomodado”¹⁷⁵, reiterando-se meses mais tarde, num novo requerimento, que esta era a “principal rua da dita vila”¹⁷⁶. A planimetria desenhada por Gonçalo concebeu o templo no topo de uma nova praça, um espaço aberto que obrigou à demolição de várias casas pré-existentes e ao alargamento da malha de herança medieval, apresentando-se a obra como “pia e necessária ao bem comum e nobreza da dita vila”¹⁷⁷. Certo é que na centúria seguinte o terreiro da Misericórdia seria um dos locais de habitação eleitos pela nobreza local, que preencheu o perímetro do largo com edifícios prenunciadores do fausto barroco que se avizinhava.

¹⁷¹ D. Filipe I determinou que deveria ser lançado um imposto sobre a venda de azeite, vinho verde, carne e peixe, do qual seriam retirados 40 mil réis todos os anos até à finalização da obra. CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra (1992). *Memórias resuscitadas da Província de Entre Douro e Minho no ano de 1726*, vol. 1. Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto, p. 192.

¹⁷² FERRÃO, Bernardo; AFONSO, José Ferrão (2002), p. 74.

¹⁷³ GUIMARÃES, Alfredo (1940). *Guimarães*. Guimarães: [s.n.], p. 93.

¹⁷⁴ Actual Rua Rainha D. Maria II.

¹⁷⁵ PINHEIRO, Alfredo Dias (1931). *A Santa Casa da Misericórdia de Guimarães – apontamentos para a sua história*. Guimarães: Tipografia Minerva Vimaranesa, p. 21.

¹⁷⁶ PINHEIRO, Alfredo Dias (1931), p. 25.

¹⁷⁷ PINHEIRO, Alfredo Dias (1931), p. 22.

2.2.9 – O promontório de San Xoán de Poio

Já depois de estabelecido em Santiago de Compostela, Mateus Lopes voltou à região de Pontevedra para erguer um outro programa ornamental, desta feita no mosteiro beneditino de San Xoán de Poio (foto 18), que se implanta na serra de Castrove, sobranceira à vila de Pontevedra e à Ría, na zona da península de Salnés. Com uma trajectória semelhante a Celanova, San Xoán de Poio alicerça a sua história em São Frutuoso de Braga, um dos santos da *Gallaecia* sueva a quem se atribui lendariamente a fundação do cenóbio. No entanto, o primeiro documento que refere o edifício data do ano de 942, sendo mais provável que a fundação tenha decorrido na época de renascimento das igrejas e mosteiros galegos patrocinada pela monarquia asturiana na primeira metade do século X, do que tenha sido criado no período visigótico e sobrevivido às devastadoras invasões muçulmanas¹⁷⁸. Incorporado na Orden de San Benito nessa centúria, o mosteiro cresceu ao longo de toda a Idade Média graças a frequentes doações e agraciações quer dos senhores nobres da região quer da coroa asturo-leonesa, tornando-se uma das casas mais poderosas dos Beneditinos no Reino de Galicia¹⁷⁹.

Quando nos alvares da Idade Moderna os Reis Católicos iniciaram a reforma do clero regular galego, Poio era uma excepção à regra, uma vez que o mosteiro não havia deixado de manter a observância da Ordem, justificando assim a sua independência e o atraso da integração na Congregação de Castela até meados de Quinhentos. Quando finalmente em 1547 foi determinada a sua anexação definitiva a San Benito de Valladolid, seguindo o caminho dos restantes cenóbios beneditinos da Galicia, San Xoán de Poio passou a albergar o Colegio Mayor de Teología, transformando-se num inovador centro de estudos e de formação para os principais teólogos da ordem¹⁸⁰. Ao contrário do que sucedeu em Celanova, o mosteiro não originou uma povoação em torno do seu edifício, que na época moderna seria um ermo inóspito e de acesso relativamente difícil. É certo que, no presente, existem alguns aglomerados habitacionais ao longo da encosta que leva ao cenóbio; no entanto o núcleo da povoação de Poio acabou por se desenvolver alguns quilómetros mais abaixo, mais junto à ria e ao porto de Pontevedra. No entanto, este isolamento não impediu que os beneditinos de Poio edificassem uma das mais imponentes casas monásticas da Galicia moderna, colocada “en un sitio muy hermoso que mira à la Mar”¹⁸¹. A obra de renovação decorria desde 1564, sob a direcção de Juan Ruiz de Pamanes, cabendo a Mateus substituí-lo em 1580 na edificação do novo claustro. A oficina galega dos Lopes iria permanecer no local durante duas longas décadas, numa fábrica cujo fim foi sucessivamente adiado, muito por conta da ausência do mestre, ocupado com a grande obra de San Martiño Pinario. Não obstante, a *escola dos Lopes* deixava a sua marca no local, com o

¹⁷⁸ FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (2006). La Iglesia y el Monasterio de San Xoán de Poio (Pontevedra). In *El Museo de Pontevedra*, número 60. Pontevedra: Museo de Pontevedra, pp. 175-176.

¹⁷⁹ GOY DIZ, Ana (1999c), p. 65.

¹⁸⁰ GOY DIZ, Ana (1999c), p. 65.

¹⁸¹ Descrição de Ambrosio de Morales em 1572. FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (2006), p. 181.

programa ornamental da crasta e um elegante chafariz de taças erigido no centro do jardim claustral.

2.2.10 – Mateus Lopes, um arquitecto *ao moderno* em Cangas de Morrazo

No fim deste percurso dos Lopes pelo Noroeste chegamos ao momento em que a *escola*, por via de Mateus Lopes, se dedicou exclusivamente ao desenho de um projecto, cuja execução deixaria depois nas mãos de outro mestre. Como se verá, Mateus laborou muitas vezes através do método de arrematar obras em nome próprio – ou seja, para além de assumir a criação das estruturas (ou parte delas) e dos respectivos programas ornamentais, era contratado como executor das mesmas – deixando depois a execução diária dos estaleiros aos seus homens de confiança, para poder ter mais de uma obra a decorrer ao mesmo tempo. O que diferiu, então, o projecto da fachada da Colexiata de Cangas destas outras obras? O facto de a traça do mesmo, que subsistiu, estar assinada por um mestre pedreiro da sua oficina, Jácome Fernández, que foi o construtor da empreitada, levantando a hipótese de a mesma ter sido desenhada por este.

A ex-Colexiata de Santiago é o templo quinhentista implantado na zona oeste do centro da pequena vila pesqueira de Cangas de Morrazo (foto 19). O aglomerado urbano, com vestígios de ocupação desde a Idade do Ferro, localiza-se sobre a Ría de Vigo, ocupando o ponto sudoeste da península de Morrazo. O posicionamento privilegiado favoreceu as actividades piscatórias no burgo, que foi conhecendo um crescimento gradual ao longo da Idade Média, estando o seu senhorio nas mãos do Arcebispado de Compostela. No início do século XVI, no rasto do desenvolvimento dos portos vizinhos de Pontevedra e Vigo, Cangas conheceu um pico de desenvolvimento demográfico e económico, tornando-se na segunda metade da centúria um dos principais abastecedores de pescado quer do extenso interior rural galego, quer de alguns portos portugueses. Foi precisamente nesta época, no ano de 1545, que a igreja paroquial local foi elevada a colegiada por bula papal promulgada por Paulo III. Ainda antes do decreto pontifício, no início dessa década de 1540, tinha sido iniciada uma campanha de obras de ampliação do templo, cujo projecto é atribuído ao *taller* de Rodrigo Gil de Hontañón¹⁸².

Cerca de quarenta anos depois, em 1585, Jácome Fernández, um dos homens de confiança de Mateus Lopes, arrematava a obra de execução da nova fachada principal da igreja. A traça original da estrutura do frontispício chegou aos dias de hoje, estando actualmente depositada no Archivo Historico Provincial de Pontevedra¹⁸³. O extraordinário desenho a sépia foi assinado por Fernández, mas é bastante provável que a base do projecto tenha sido idealizada e desenhada por Mateus. Se, por um lado, Jácome Fernández era na época um jovem mestre, que comprovadamente laborava às ordens do mais novo irmão Lopes, e que não traçaria

¹⁸² GOY DIZ, Ana (2006a), p. 309.

¹⁸³ Uma reprodução da mesma foi publicada na obra dirigida por VIGO TRASANCOS, Alfredo (Dir.) (2003). *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los siglos XVI e XVII*. Compostela: Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, pp. 54-55.

um projecto de raiz sem a direcção do arquitecto minhoto, por outro, atendendo ao ano de contratação da obra por parte dos cónegos de Cangas, é possível que o projecto tenha sido executado nos anos imediatamente anteriores a 1585. Precisamente em 1584, e apesar de já estar estabelecido em Santiago de Compostela, Mateus Lopes e o seu *taller* andavam pelas Rías Baixas laborando na reconstrução da Igrexa de San Xoan de Dorrón. Pouco depois, entre o final desse ano e o início de 1585, o arquitecto minhoto regressava a Portugal por dois anos, período durante o qual esteve dedicado à obra de São Gonçalo de Amarante e, possivelmente, do Hospital da Misericórdia de Viana. Assim, é bastante provável que antes de rumar ao seu Minho natal, Mateus tenha deixado nas mãos de Jácome Fernández a obra de Cangas.

Por fim, deve ainda referir-se que, embora as colegiadas galegas tivessem o estatuto de *catedrais de segunda ordem*, indicando que as cidades e vilas onde se fundaram conheceram “una etapa de dinamismo económico”¹⁸⁴, as que se situavam em vilas costeiras, como era o caso de Cangas, dispunham por norma de recursos baixos, o que ~~também~~ não só determinou um longo e intermitente estaleiro da obra como muito possivelmente influenciou a opção menos dispendiosa de escolher o jovem mestre Fernández como responsável pela edificação da fachada, ao invés de contratar o renomado arquitecto que era Mateus Lopes. Efectivamente, a vila de Cangas do Morrazo era uma pequena povoação¹⁸⁵, localizada nos domínios do poderoso Mosteiro de Poio, que vivia maioritariamente da actividade pesqueira e pontualmente da venda de vinho produzido nas terras interiores que tinham escassa produção de cereais. A própria colegiada, cuja fundação correspondeu a um momento fugaz de prosperidade, pautou-se por constantes dificuldades económicas e albergou um colégio canónico que não correspondia ao prestígio esperado do seu estatuto dignatário, apresentando frequentemente clérigos de nível cultural, social e económico semelhante ou mesmo mais baixo que os responsáveis das paróquias vizinhas¹⁸⁶.

Apesar de todas as dificuldades inerentes, a então Colexiata de Cangas conseguiu concretizar o desejo de transformar um pequeno templo paroquial numa *catedral de segunda ordem*, patrocinando um programa ornamental da *escola dos Lopes* que permite adivinhar a formação erudita do seu criador, indiciando o conhecimento aprofundado da tratadística coeva e da ornamentação flamenga. Estes elementos só seriam passíveis de chegar à pequena vila marinheira da Ría de Vigo através de mestres forâneos como Mateus Lopes, que deixou no local um importante marco da evolução da arquitectura classicista do último quartel de quinhentos.

¹⁸⁴ Para além do seu “carácter colegial”, a forma como os cabidos eram constituídos, as funções que desempenhavam e o modo como eram financiados garantiam-lhes reserva de assento nos sínodos, atrás dos cabidos catedralícios e dos mosteiros. BARREIRO MALLÓN, Baudilio, REY CASTELAO, OFELIA (2003). «Catedrales de segundo orden». Las Colegiatas de Galicia en la Edad Moderna. In *Sémata. Ciencias Sociais e Humanidades*, vol. 15. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela/ Facultad de Geografía e Historia/ Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, p. 282.

¹⁸⁵ Em meados do século XVI a vila contava com cerca de 800 habitantes. BARREIRO MALLÓN, Baudilio, REY CASTELAO, OFELIA (2003), p. 294.

¹⁸⁶ BARREIRO MALLÓN, Baudilio (1999). Las Villas Costeras de Cangas a Finistera en los Siglos XVI y XVII. In José Leira Lopez-Vizoso (Coord.) *O Camiño Portugués. III Aulas no Camiño* (3. 1998). A Coruña: Universidade da Coruña, Sevizco de Publicacións, p. 30.

2.3 - O mestre que antecedeu a *escola*: João Lopes o Velho

O ambiente cultural e artístico do Noroeste onde João Lopes o Velho trabalhou e circulou seria algo distinto daquele onde, depois da sua morte em 1559, os filhos iniciariam uma das mais bem sucedidas *escolas* de arquitectura e decoração esculpida da península. Nessa primeira metade do século XVI português e galego viveram-se os primórdios do Humanismo e do Renascimento, com a recepção de modelos artísticos que recuperavam os cânones da Antiguidade e, embora a Inquisição vigiasse já os costumes dos cidadãos da península, as apertadas normas da Contra-Reforma, que tanto impacto causariam na arte, estavam ainda por chegar. Os novos princípios teóricos, formais e decorativos do mundo artístico do início de Quinhentos marcaram a arquitectura de Lopes o Velho, traduzindo-se num acentuado gosto do mestre pelos motivos grutescos italianos para ornamentar as estruturas a que, depois de 1540, se juntaram motivos decorativos que camuflam estruturas, copiados dos fólios da obra de Diego de Sagredo. A preferência do patriarca dos Lopes pelas delicadas formas decorativas *ao romano*, compostas em *pendurados* de florões, borlas, mascarões e bucrânios, urnas, sereias, grifos, bustos humanos antiquizantes e composições vegetalistas é não apenas compreensível pelos ecos do que era, então, a novidade do ornamento nas obras dos grandes centros artísticos da corte como Lisboa, Tomar, Coimbra ou Évora, mas também encontra explicação no local onde terá feito a sua formação, a já mencionada oficina dos mestres biscainhos que trabalharam na Matriz de Caminha.

Apesar de não se conhecer nenhum dado notarial que confirme a sua origem, Lopes o Velho terá nascido no Minho no último quartel do século XV. Figueiredo da Guerra localiza-o como discípulo dos biscainhos Tomé de Tolosa e Francisco Fial nas obras de renovação da Igreja Matriz de Caminha (foto 20) na última década de Quatrocentos¹⁸⁷, sendo neste estaleiro que se documenta a primeira aplicação dos motivos lombardos na arquitectura portuguesa, uma nova linguagem do ornamento que se apresentava “alternativa ao modernismo manuelino”¹⁸⁸. Este léxico inovador de raiz antiquizante, que em Portugal se popularizou como obra *romã* ou *ao romano*¹⁸⁹, permitiu a toda uma geração de canteiros que se movimentou entre empreitadas importantes de ambos os lados da fronteira ibérica aplicar e desenvolver formas decorativas que perduraram na arquitectura e na escultura peninsular ao longo da primeira metade de Quinhentos. A ambiência caminhense, de experimentalismo e modernidade na recepção dos novos modelos da decoração renascentista, foi determinante na formação de João Lopes o Velho, podendo ser apontada como a base da linguagem decorativa de toda a sua obra arquitectónica.

¹⁸⁷ GUERRA, Luís de Figueiredo da (1929). *Viana e Caminha*. Porto: Marques Abreu, p. 15.

¹⁸⁸ MOREIRA, Rafael (1995a), p. 315.

¹⁸⁹ Sobre a decoração *ao romano* e a arquitectura deste período, ver CRAVEIRO, Maria de Lurdes (2009).

Em 1508 Lopes o Velho aparecia na documentação como “mestre-de-obras” da fachada principal da Sé de Lamego, onde terá trabalhado em conjunto com os pedreiros biscaínhos Juan de Vargas e Juan de Pármenes, e no ano de 1514 assinava o contrato para terminar os portais desta igreja catedral com “entabolamentos de obra romana”¹⁹⁰. Entre as duas campanhas surgiu referenciado na documentação da fábrica do Convento de Vilar de Frades como “João Lopes de Guimarães”, onde terá executado algumas das dependências conventuais¹⁹¹. Em 1518 foi contratado para executar a fábrica do mosteiro beneditino de Avé Maria na cidade do Porto¹⁹², uma obra monumental que sofreu diversas vicissitudes, acabando por ser destruída nos últimos anos do século XIX para dar lugar à estação de caminhos-de-ferro de São Bento. Nesta empreitada, onde terá trabalhado até 1528, João Lopes o Velho é apontado como empreiteiro, uma vez que a traça do cenóbio é atribuída ao arquitecto régio João de Castilho¹⁹³. No entanto, pelo contrato da obra, que fornece indicações precisas acerca do projecto a edificar, sabe-se que o mestre desenhou o chafariz de três taças assente num grande tanque circular e decorado nas bicas de água com mascarões colocado no centro do claustro¹⁹⁴. Este fontanário de São Bento de Avé Maria do Porto, cuja execução pode datar-se entre os anos de 1520 e 1528, é o primeiro exemplar de um conjunto de chafarizes que serão talvez a tipologia estrutural mais representativa da *escola dos Lopes*, já que até ao segundo quartel do século XVII Lopes o Velho e os seus descendentes edificaram por todo o Noroeste peninsular cerca de 20 fontanários que obedecem ao mesmo modelo¹⁹⁵.

Em 1529 o mestre residia ainda no Porto, mas na década seguinte a documentação fornece poucas pistas acerca da sua actividade. No ano de 1538 o seu nome surgiu associado a uma importante empreitada, a dos novos paços do concelho de Vila do Conde, sendo identificado como um dos autores da traça do edifício, em parceria com Gonçalo Afonso¹⁹⁶. Se este Gonçalo Afonso, “mestre de pedraria”, foi contratado também para erigir o edifício, já Lopes o Velho é referido apenas como tracista do projecto. No documento é apontado como “morador em Zurara”, o que pode indiciar que durante os anos de 1530 e 1540, os tais em que a documentação parece silenciar o seu nome, o mestre e a sua oficina estavam a trabalhar no

¹⁹⁰ Virgílio Correia cit. por REIS, António Matos (1986), p. 3.

¹⁹¹ Terá trabalhado no cenóbio dos Lóios de Vilar cerca de 1511. VINHAS, Joaquim Alves (1996). *A Igreja e o Convento de Vilar de Frades. 1425-1834*. Porto: Universidade do Porto. (Tese de mestrado), p. 748. Carlos Ruão atribui-lhe a traça da igreja, executada entre 1513 e 1523. RUÃO, Carlos (2006), p. 506.

¹⁹² A obra foi executada por ordem de D. Manuel I, tendo o contrato sido celebrado entre Bartolomeu de Paiva, amo do Príncipe D. João, e o pedreiro João Lopes, à época morador em Lamego. FERREIRA-ALVES, Joaquim (1996-1997). Duas nótulas para a História da Arte. In *Portugália*, Nova Série, vols. XVII-XVIII, Porto: Instituto de Arqueologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 293.

¹⁹³ FERREIRA-ALVES, Joaquim (1992). As duas igrejas do Mosteiro de São Bento da Avé Maria do Porto. In María Isabel Viforcós Marinas y Jesús Paniagua Pérez (Coord.), *I Congreso Internacional del Monacato Feminino en España, Portugal y América. 1492/1992*. [s.l.]: [s.n.], p. 748.

¹⁹⁴ Fotografias da época anterior à demolição registam a memória deste espaço e nelas pode observar-se, no centro do claustro, o referido chafariz. Disponível online: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/298757/> [Consult. 20 Maio 2020]

¹⁹⁵ Ana Goy considera que o primeiro modelo foi executado para o Convento de São Domingos, na mesma cidade, cerca de 1544-1549, mas a obra que a autora identifica no seu artigo como o chafariz dominicano é precisamente este fontanário oriundo de São Bento de Avé Maria. GOY DIZ, Ana (1998a), pp. 9-11.

¹⁹⁶ SOUSA, Eliana Susana Miranda de (2013), p. 79.

estaleiro da Igreja Matriz de Azurara¹⁹⁷. A construção deste templo, começada no início do reinado de D. Manuel, arrastou-se por toda a primeira metade do século XVI, sendo precisamente durante o período em que João Lopes o Velho residiu na vila que se executou uma parte do programa decorativo exterior¹⁹⁸. O que Lopes o Velho poderá ter feito no estaleiro de Azurara carece de uma investigação mais apurada, mas certo é que por estes anos laborou naquela área gozando de um estatuto de significativa importância, corroborado pela sua contratação como tracista dos paços concelhios de Vila do Conde. O seu nome voltava a surgir nos documentos em 1544, ano em que executou um outro chafariz na cidade do Porto¹⁹⁹, desta feita para o Largo de São Domingos. Este fontanário foi desmontado em 1845, tendo sido reconstruído em 1853 com significativas transformações na Praça da Trindade, local onde se mantém até hoje²⁰⁰.

A partir de 1545 João Lopes o Velho instalou-se definitivamente no Alto Minho, passando a residir em Viana. A primeira obra atribuída ao mestre na Foz do Lima é a reforma da casa de Jácome Rodrigues de Luna²⁰¹, situada na praça frente à igreja matriz. A casa é composta por um conjunto de três habitações edificadas no século XV, tendo o programa decorativo executado por Lopes o Velho sido fundamental para a unificação e modernização da estrutura, conferindo-lhe uma feição plenamente renascentista (foto 21). O programa decorativo equilibra a ornamentação *ao romano* com uma exaltação da linhagem dos Luna, juntando urnas, grifos, mascarões zoomórficos e vegetalistas, pendurados, troféus militares, com medalhões onde se recortam efígies em baixo-relevo e elementos como as luas antropomórficas que identificam os encomendantes²⁰². Pela mesma época Fernão Brandão e Catarina Fagundes, sua mulher, entregavam ao mestre pedreiro a edificação da sua capela funerária, dedicada a São Bernardo e situada no interior da igreja matriz de Viana²⁰³, que seria concluída em 1547. A obra, que pauta pela simplicidade de formas e despojamento decorativo, destaca-se pelo facto de atestar que João Lopes o Velho estava actualizado com a tratadística da época, ao replicar nos capitéis do portal um modelo desenhado por Diego de Sagredo nas *Medidas del Romano*, obra editada em Portugal nos anos de 1541 e 1542, ou seja, meia dúzia de anos antes da edificação da capela

¹⁹⁷ SOUSA, Eliana Susana Miranda de (2013), p. 80.

¹⁹⁸ BARREIRA, Catarina Fernandes (2010). *Gárgulas: representações do feio e do grutesco no contexto português. Séculos XIII a XVI*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. (Tese de doutoramento), p. 692.

¹⁹⁹ Em 1543 o seu nome aparece na documentação de Vila do Conde, dando-o como morador na cidade do Porto por esses anos. SOUSA, Eliana Susana Miranda de (2013), p. 90.

²⁰⁰ “O chafariz do Laranjal, que com algumas modificações foi fabrica (sic) ali com a pedraria do antigo chafariz, que estava collocado no meio do Largo de S. Domingos, antes, da construção da moderna fonte d’esse sitio.”. REIS, António Matos (1986), p.184.

²⁰¹ Descendente de nobres galegos, este ponte-limense ter-se-á estabelecido na foz do Lima como mercador. No início da centúria o seu pai, Rui Fernandes de Luna fora banido da Galicia por ter cometido um crime, pelo que os descendentes perderam o direito de ostentar o brasão de família. A casa de Viana foi uma forma de afirmar a linhagem de família através do simbolismo do seu programa decorativo. O edifício é também conhecido como Casa dos Medalhões, e Casa de Miguel de Vasconcelos. OLIVEIRA, Catarina (2002), pp. 90-95.

²⁰² OLIVEIRA, Catarina (2002), p. 90.

²⁰³ O espaço, localizado dentro da Capela dos Clérigos, foi adquirido pela família Brandão em 1524. OLIVEIRA, Catarina (2002), p. 97.

vianense. Ainda por estes anos o mestre terá edificado a nova fachada da Casa dos Sotomayor, no Campo do Forno, podendo atribuir-se-lhe a estrutura que corresponde à fachada principal *central*, nomeadamente as janelas e a porta²⁰⁴.

Na década final da sua vida, João Lopes o Velho vai “diseñar as três obras máis representativas da su carreira”, os chafarizes de Caminha, Pontevedra e Viana da Foz do Lima²⁰⁵. Retomando o modelo ensaiado no Porto vinte anos antes, Lopes o Velho levou para os territórios do Minho e da Galicia o chafariz de taças profusamente decorado que os seus filhos iriam aperfeiçoar na segunda metade do século XVI. A primeira edilidade a contratar o mestre minhoto para obras públicas relacionadas com o provimento de água foi o concelho galego de Pontevedra, que cerca de 1547 acordou com ele o novo sistema de abastecimento da vila²⁰⁶. Este ter-se-á dividido em duas fases, uma primeira que se prolongou entre esta data e o ano de 1549, durante a qual coube ao arquitecto executar a ampliação da rede de canalizações do concelho, e a segunda entre 1554 e finais de 1555, durante a qual o mestre executou as estruturas externas que permitiam tornar funcional essa mesma rede pelos novos bairros da cidade, nomeadamente o chafariz. Em 1551, o concelho de Caminha contratava o mestre para edificar um chafariz no terreiro principal da vila, numa obra pública que indubitavelmente alterou a vida urbana e social da população caminhense, até então obrigada a sair das muralhas da vila para se abastecer de água. Lopes o Velho manteve o modelo estrutural já experimentado nos fontanários do Porto mas deu ao conjunto uma aparência mais requintada através de um programa decorativo com motivos lombardos e mascarões a ornamentar as bicas de saída da água (foto 22), sendo este o repertório ornamental que a partir de então a *escola dos Lopes* utilizará de forma recorrente nos fontanários edificados pelos seus mestres.

No ano de 1553 foi a vila de Viana que decidiu “chamar à custa do concelho a João Lopes, pedreiro, para praticar com ele o corrigimento do chafariz desta vila”²⁰⁷. A vila possuía desde o início da centúria um chafariz público situado no Campo do Forno, defronte dos Paços do Concelho, mas este encontrava-se danificado pelo que era “necessário fazer-se de novo”, devendo mesmo superar o fontanário feito pelo mestre em Caminha²⁰⁸. A obra arrastou-se até ao final da década de 1550, numa morosidade que se deveu sobretudo à falta de verba do concelho, atrasando não só pagamentos aos pedreiros contratados como levantando problemas com as indemnizações aos habitantes lesados com o trajecto da rede de condução de água. A delonga no estaleiro vianense acabaria por permitir ao mestre pedreiro a conclusão de outros trabalhos,

²⁰⁴ João Lopes o Moço iria, já na segunda metade da centúria, ampliar esta fachada e acrescentar-lhe um novo projecto decorativo, correspondente aos merlões.

²⁰⁵ GOY DIZ, Ana (1998a), p. 11.

²⁰⁶ O mestre apresentou a traça do chafariz ao Consello nesta data, mas a estrutura foi construída alguns anos depois. GOY DIZ, Ana (1998a), p. 13.

²⁰⁷ AMVC, *Livro dos Acórdãos da Câmara da Vila de Viana*, 1553, fls. 57-58. CARTEADO, Eugénio (1979), p. 30.

²⁰⁸ CARTEADO, Eugénio (1979), p. 30

nomeadamente o chafariz de Pontevedra, vila para onde voltou a deslocar-se em 1554²⁰⁹. Depois de terminada esta Fonte da Ferrería o mestre regressava a Viana, possivelmente em 1556, falecendo algures nos dois anos seguintes, já que no início de Abril de 1559, a obra do chafariz da Foz do Lima era entregue oficialmente ao seu filho João; embora o motivo desta permuta não seja referido nos documentos, a idade avançada de Lopes o Velho à época indicia a sua morte nos meses anteriores.

O falecimento do velho patriarca da família Lopes marcava um ponto de viragem no percurso da oficina de Viana da Foz do Lima, não só porque esta ficava oficialmente entregue à direcção de João Lopes o Moço, mas sobretudo porque foi a partir de então, sob o comando do filho mais velho, que o atelier entrou num período de expansão inigualável, quer pelas grandes empreitadas que planeou e executou, quer porque nunca deixou de funcionar em rede com as oficinas dos Lopes em Guimarães e no Reino de Galicia. A *escola dos Lopes*, porém, tinha já conhecido o seu discreto mas determinante início, quando João Lopes o Moço tomou a direcção oficiosa da obra escultórica da estrutura do chafariz de Viana, orientando a oficina durante os anos de 1554 e 1555, quando o pai esteve ausente em Pontevedra. João, o primeiro varão desta segunda geração de imaginários, será precisamente a base da *escola*, já que a ele se deve uma parte substancial da formação dos irmãos, e é na sua posição como segundo patriarca que se encontra, com frequência, o ponto de ligação entre as três oficinas fraternas. Mais discreto que Mateus, o arquitecto *de génio* que conquistou a Galicia e foi a figura de proa dos Lopes, e menos temperamental que Gonçalo, o irmão que se adivinha mais executor e menos criador, João Lopes o Moço e a oficina de Viana são o ponto de partida desta *escola* de decoração esculpida.

²⁰⁹ GOY DIZ, Ana (2000a). La arquitectura de la primera mitad del siglo XVI en Galicia. Entre la tradición y la modernidad". In Antonio Eiras Roel (Coord.), *El Reino de Galicia en la época del Emperador Carlos V*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, p. 720.

2.4 - João Lopes o Moço, o mentor da *escola*

Nascido cerca de 1530, quando o pai se encontrava a laborar entre a cidade do Porto e Vila do Conde, João Lopes foi o mais velho dos filhos varões do mestre pedreiro de quem era homónimo, ficando conhecido para a historiografia da arte como João Lopes o Moço. Como era então habitual, este arquitecto fez a sua formação na oficina paterna entre os 10 e os 15 anos de idade, época que correspondeu ao período em que Lopes o Velho trabalhou em Vila do Conde e Azurara e executou o chafariz de São Domingos do Porto. Atendendo à sua idade, temos a certeza que quando se estabeleceu com o pai em Viana da Foz do Lima em 1545, João trabalhava já como oficial; assim, e ocupando esse cargo intermédio dentro da oficina, terá participado nas várias obras executadas pela oficina na década seguinte.

O chafariz de Viana foi a primeira obra da oficina dirigida por Lopes o Moço, apresentando uma linguagem decorativa mais actualizada com a tratadística coeva quando comparado com os primeiros chafarizes edificados por Lopes o Velho no Porto, em Caminha e em Pontevedra. É precisamente a construção do fontanário de Pontevedra que nos permitiu redefinir a autoria do fontanário vianense. Como referido, a oficina foi contratada para executar o chafariz minhoto em 1553, mas logo no ano seguinte João Lopes o Velho estava em Pontevedra a terminar a Fonte de Ferreria. No entanto, a data 1554 foi gravada na base da coluna do chafariz de Viana, indicando o ano em que a estrutura, ou parte substancial dela, estava a ser esculpida. Este paralelismo de datas evidencia que os chafarizes de Viana e de Pontevedra foram esculpidos exactamente no mesmo período.

Como mencionado, em 1554 Lopes o Velho era septuagenário, e na época o filho mais velho seria o seu braço-direito na gestão da oficina, condição que o terá habilitado para ficar responsável pelo estaleiro vianense nesses dois anos em que o pai esteve na Galicia. Por outro lado, assim que o mestre morreu, a comissão escolhida pela câmara vianense para terminar a obra do fontanário rapidamente nomeou João Lopes o Moço para a direcção das obras do chafariz do Campo do Forno, “porquanto [este] tinha já experiência com seu pai de ajudar a fazer em outros chafarizes e assim neste”, indiciando que o jovem mestre estava a trabalhar em pleno na obra do Campo do Forno. Assim, este cotejo de datas permite atribuir com segurança todo o trabalho escultórico do chafariz do Campo do Forno a João Lopes o Moço, podendo considera-se esta a sua primeira obra independente da mão paterna. No desenho estrutural, o projecto manteve o modelo delineado pelo velho mestre nos fontanários anteriores; foi através da decoração, mais elegante do ponto de vista formal, que Lopes o Moço imprimiu a este seu primeiro programa um cunho pessoal de gosto erudito, que irá desenvolver nas obras seguintes.

A contratação imediata de Lopes o Moço depois da morte do pai, por parte da Câmara de Viana, para terminar a condução da água “desde a fonte da Povoança até a meter nos canos do

chafariz”²¹⁰ consolidou publicamente o reconhecimento do jovem arquitecto por parte da vila que o havia recebido no início da sua carreira, habilitando-o como mestre das obras camarárias. A fase final da obra ficaria concluída no dia do Corpo de Deus de 1559, iniciando-se então a sequente montagem da estrutura no local que, apesar dos pedidos da edilidade para ficar concluída nesse Verão, só foi terminada no mês de Dezembro²¹¹.

No período em que João Lopes o Moço assumiu a direcção da oficina paterna, a renovação urbana e arquitectónica de Viana já referida atravessava um dos seus períodos mais prósperos, com o estabelecimento de um novo bairro no lado oeste da urbe. Foi mais uma vez a fundação de um cenóbio que dinamizou esta fase do crescimento urbano da vila, desta feita o Convento de São Domingos em Altamira, cuja implantação, junto à estrada para Caminha, permitiu a abertura da rua do Castelo, que seguia do Campo do Forno até à zona da fortaleza da barra (foto 23). Por seu turno, a oficina dos Lopes esteve intimamente ligada a esta fase do crescimento da vila portuária, uma vez que se deve a Lopes o Moço e à sua oficina, onde ao tempo trabalhavam Gonçalo e Mateus, a autoria do projecto e a execução da estrutural original deste cenóbio, nomeadamente do programa de decoração esculpida da fachada.

À data da fundação do convento dominicano de Viana, João Lopes seria o mais qualificado mestre arquitecto da vila para ser escolhido como responsável pela grandiosa obra, sendo a sua oficina sobejamente reconhecida nos meios da arquitectura portuguesa da região norte. Assim, foi-lhe confiada pelo fundador D. Frei Bartolomeu dos Mártires, representado por Frei Henrique de Távora, a edificação do convento para albergar uma comunidade dominicana na zona da rua de São Sebastião, direccionado para a Roqueta que protegia a foz do rio Lima. São Domingos de Viana foi um projecto fundamental para a oficina e para a *escola dos Lopes*; se por um lado permitiu que João Lopes o Moço se afirmasse em definitivo como arquitecto, por outro representou um momento determinante na carreira inicial dos dois arquitectos Lopes mais jovens, tendo repercussões decisivas na obra futura de Gonçalo, então um oficial com 20 anos, e de Mateus, a concluir os anos de formação.

Fundado em 1560 pelo Arcebispo de Braga, D. Frei Bartolomeu dos Mártires, o Convento de São Domingos de Viana foi erigido ao longo de uma década e meia, numa obra com avanços e recuos que levaram até a uma realocação do edifício. Se em 1561 a comunidade recebia a autorização régia promulgada pela rainha regente D. Catarina, em 1562 o primeiro vigário da comunidade cenobial, Frei Jerónimo Borges, determinou que o terreno escolhido para implantar a estrutura apresentava problemas de salubridade, pelo que a obra executada até então foi embargada e reiniciada num espaço “de melhor vista e mais sadio”²¹². Nos anos seguintes a obra pouco avançou, correspondendo esta primeira fase à fundação e edificação do dormitório em 1563. Efectivamente, quem sabe por escassez de verbas, os frades

²¹⁰ CARTEADO, Eugénio (1979), p. 34.

²¹¹ CARTEADO, Eugénio (1979), p. 34.

²¹² SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 123.

domínicos de Viana foram peremptórios em não querer avançar com as obras sem a presença do fundador do cenóbio em Viana.

Entretanto, nesse mesmo ano de 1563 a Confraria do Santíssimo Sacramento de Viana decidiu refazer a sua capela, situada na igreja matriz da vila, contratando para a edificação João Lopes e a sua oficina (foto 24). A obra foi executada com relativa rapidez, já que a primeira pedra era colocada a 15 de Junho de 1563 e os trabalhos davam-se por terminados precisamente um ano depois, a 18 de Junho de 1564²¹³. O projecto, que evidencia um delicado programa escultórico com referências bíblicas, não terá interferido no andamento da grande empreitada dominicana que, na zona oposta da vila, estava suspensa a aguardar o retorno do seu fundador à Foz do Lima.

Regressado de Trento no ano da conclusão da Capela do Sacramento, D. Frei Bartolomeu dos Mártires dedicou-se a visitas pastorais pela Diocese de Braga nos dois anos seguintes, instalando-se no cenóbio de Viana em 1566. De imediato se realizou a cerimónia de lançamento da primeira pedra do templo, marcando com solenidade a fundação, e os cinco anos que se lhe seguiram foram fundamentais para a edificação da estrutura da igreja. No entanto, o prolongado estaleiro de construção do convento dominicano originou o êxodo dos irmãos Lopes mais jovens, que por estes anos se tornaram independentes da oficina do irmão. Mateus emigrou em meados da década de 1560 para o Reino de Galicia e, mais ou menos pela mesma época, Gonçalo sediou-se em Guimarães. Em 1569 João Lopes deslocou-se a Pontevedra para, por alguns meses, supervisionar a obra da ponte da vila a pedido do irmão mais novo Mateus, que aí residia desde 1566, trabalhando como mestre para o *concello* local²¹⁴.

Cerca de 1570 Rui de Sá Sotomayor, senhor de Lanhelas²¹⁵, mandou reformar a casa que a família da sua mulher possuía em Viana, no Campo do Forno, perto do local onde cerca de dez anos antes havia sido erigido o chafariz. A escolha para a execução do projecto, que implicou ampliar as estruturas existentes, nomeadamente a fachada executada no final da primeira metade de Quinhentos por Lopes o Velho, recaiu em Lopes o Moço que à época, com 40 anos e algumas obras de significativa importância no porto minhoto, se apresentava como um arquitecto experimentado. Sabemos também que Rui de Sá Sotomayor conhecia pessoalmente João Lopes, uma vez que o fidalgo havia sido nomeado por D. Frei Bartolomeu dos Mártires como avaliador dos bens imóveis expropriados para a construção do convento dominicano da Rua de Altamira, depreendendo-se que o Senhor de Lanhelas e o arquitecto privavam regularmente na época da encomenda da casa. O edifício, situado na praça principal do porto

²¹³ GUERRA, Luís de Figueiredo da (1909).

²¹⁴ GOY DIZ, Ana (1994a), p. 430.

²¹⁵ Instituído no século XV por Gil Vasques Bacelar, o Paço de Lanhelas é uma das mais imponentes casas senhoriais de inspiração militar da região. Rui de Sá Sotomayor foi o grande reformador deste paço conhecido como Casa da Torre, mandando edificar um segundo torreão na casa sobre o braço do rio em 1573 (a juntar-se ao primeiro, edificado pelo seu sogro Afonso Bacelar em 1531). Amigo pessoal de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, Rui de Sá Sotomayor hospedava o Arcebispo de Braga em Lanhelas que, segundo a tradição, terá plantado um laranjal no espaço da quinta, junto ao rio.

minhoto (foto 25), tem lugar único na obra da *escola dos Lopes*, cujas obras civis são sobretudo de carácter utilitário e público, como os chafarizes e as pontes²¹⁶. Se ao nível estrutural o projecto não se distancia de um modelo muito comum à época, já os elementos ornamentais constituem um conjunto de que não se conhece paralelo nas tipologias urbanas congéneres. Lopes o Moço manteve o conjunto decorativo renascentista desenhado pelo pai (e no qual ele próprio terá laborado nos primeiros anos como oficial), ampliando a fachada e acrescentando-lhe um friso ameadado que, se à primeira vista dá à casa uma aparente austeridade de sabor militar, numa observação mais atenta reconhece-se como um interessante programa de decoração esculpida com bustos em alto-relevo integrados em medalhões, ostentando homens, urnas, grifos, mascarões monstruosos e animais.

Em 1571 a oficina de Lopes o Moço cumpria mais uma etapa do convento dominicano, já que em Agosto desse mesmo ano, no dia de São Domingos, “se disse a primeira missa na capela-mor”²¹⁷. Porém, nos anos seguintes a obra voltou a ficar parada, desta feita por assumida falta de verbas, chegando mesmo a verificar-se um processo litigioso entre a comunidade dominicana e a edilidade vianense, uma vez que a câmara recusara um pedido de subsídio por parte dos freires domínicos²¹⁸. Este novo atraso na conclusão do projecto levou Lopes o Moço a sair de Viana da Foz do Lima temporariamente, aceitando outras empreitadas. Ainda nesse ano de 1571 Vasco Lourenço, provedor da Misericórdia de Caminha, acordou com Lopes o Moço a execução de um cruzeiro “de granito de Afife” para colocar defronte da igreja da irmandade, localizada no centro desta vila fronteiriça minhota²¹⁹. O cruzeiro, que seria erigido no local no ano seguinte²²⁰, apresenta uma elegante coluna estriada a três quartos de evidente inspiração tratadística, no mesmo modelo que Mateus Lopes irá utilizar nas fachadas da Igreja de São Gonçalo de Amarante e da ex-Colegiata de Cangas de Morrazo. Por ele podemos também aferir o modelo do cruzeiro que João executou para o largo fronteiro a São Domingos de Viana, destruído em 1867.

No mês de Abril de 1573 a Câmara de Vila do Conde, intentando edificar a torre sineira da igreja matriz da localidade, contratou Lopes o Moço para a sua execução entregando-lhe “as amostras da torre dos sinos”²²¹. Efectivamente, a edilidade não pretendia uma traça da autoria do mestre vianense, mas antes que este executasse o projecto manuelino cuja edificação foi várias vezes adiada durante 60 anos. A obra foi iniciada na primavera de 1573, com a execução do

²¹⁶ Mateus Lopes desenhou um projecto para uma casa nobre, pertencente a Payo Mariño de Lobera, mas desta traça nada subsiste.

²¹⁷ SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 395.

²¹⁸ Como se explanará no capítulo correspondente à igreja, esta recusa levou Dom Frei Bartolomeu dos Mártires a levantar um processo contra a Câmara de Viana junto da Coroa, levando a uma inevitável paragem nas obras.

²¹⁹ CORREIA, Torcato Augusto (2001). A igreja e as casas do Consistório da Misericórdia de Caminha. In Maria Olinda Alves Pereira, Agostinho Pereira, Teodoro Afonso da Ponte (Ed.), *1.º Encontro das Misericórdias do Alto Minho*. Viana do Castelo: C.E.R. – Centro de Estudos Regionais, p. 258. O cruzeiro, no valor total de 12.000 reais, deveria apresentar a “feitura e maneira” de um outro que a oficina havia executado para o largo fronteiro à Igreja de São Domingos.

²²⁰ O cruzeiro esteve no local de implantação original até ao ano de 1850, tendo sido transferido nesta data para o adro lateral da Capela de Santo Amaro, em Vilar de Mouros, onde se encontra até ao presente.

²²¹ AMVC – N. I. 21, fl. 157. SOUSA, Eliana Susana Miranda de (2013), p. 63.

corpo quadrado da torre, e no seguinte mês de Outubro a câmara discutia se a torre deveria ter janelas em vez das frestas originalmente desenhadas no projecto²²², dado que indicia que Lopes o Moço teria feito, pelo menos, uma parte da estrutura. O arquitecto haveria de voltar a Vila do Conde novamente entre 1577 e 1578 pois neste último ano dava-se já notícia da torre nova, embora na verdade esta não estivesse ainda terminada, uma vez que faltava fechar o abobadamento. Em 1581 os documentos referiam que a “janela da torre dos sinos” estava “asy mal por acabar”²²³ e, embora a câmara vila-condense intentasse depois um processo contra o mestre por incumprimento da obra notificando o mestre como “morador em Zurara”, João Lopes não voltou a laborar em Vila do Conde.

Uma nota documental datada também de 1573 pode adicionar um outro motivo para os problemas sucedidos ao longo da obra da sineira vila-condense, para além de obrigar a uma reavaliação do percurso do mestre vianense, uma vez que tem originado alguma contradição entre os autores que têm estudado o seu trajecto. Nos meses finais desse ano de 1573 o nome “João Lopes pedreiro” aparece nos pagamentos da grande obra que então se fazia na região do Porto, o Mosteiro do Salvador da Serra do Pilar de Gaia. Quando o documento, que se refere a um pagamento por dez dias de trabalho a “ladrilhar huã casa abaixo do Celleiro” durante o mês de Outubro do referido ano, foi publicado pela primeira vez em 1962, este “pedreiro” foi identificado por Eugénio Freitas como sendo João Lopes o Moço, “um dos famosos pedreiros quinhentistas”²²⁴. Na mesma publicação, que deu à estampa um dos mais importantes estudos documentais acerca do cenóbio da Serra do Pilar, o mesmo João Lopes volta a surgir noutras notas de pagamento, uma ainda no mesmo ano “por guarnecer a ladrilhos” a casa da hospedaria, e depois, nos anos de 1577, 1578, 1582 e 1583, desta feita por trabalhos executados no claustro (foto 26). Em todas as etapas do trabalho aparece ao lado de Jerónimo Luís, estando este identificado como mestre da obra do claustro²²⁵.

Em estudos posteriores, a maioria dos autores²²⁶ continua a atribuir estes trabalhos na “claustra” do Pilar a João Lopes o Moço, porém Carlos Ruão afirma que, embora este pedreiro seja um “oficial de bom nível”, não é Lopes o Moço, uma vez que o mestre vianense não se sujeitaria a um trabalho menor de ladrilhar sob as ordens de Jerónimo Luís, identificando-o como um homónimo João Lopes, morador em Gaia²²⁷. Perante este impasse importa, pois, cotejar argumentos e factos documentais, confrontando a obra da Serra do Pilar com as restantes empreitadas que Lopes o Moço levou a cabo nos anos referidos.

²²² SOUSA, Eliana Susana Miranda de (2013), p. 63.

²²³ AMVC, Livro de Receita e Despesa (1581-1589), fls. 10vº a 11vº. RUÃO, Carlos (1996), p. 287.

²²⁴ FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e (1984). O Mosteiro da Serra do Pilar no século XVI. Notas de história e arte. In Romero Vila, Eugénio de Andrea da Cunha e Freitas, A. Nogueira Gonçalves (Ed.), *O Mosteiro da Serra do Pilar*. Vila Nova de Gaia: [s. n.], p. 15.

²²⁵ FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e (1984), p. 15.

²²⁶ GOY DIZ, Ana (1994a), ou REIS, António Matos (1986)., para citar dois exemplos.

²²⁷ RUÃO, Carlos (1996), p. 223.

Numa releitura atenta desta documentação publicada referente à Serra do Pilar, vários dados se podem aferir dos pagamentos a “João Lopes pedreiro” que nos permitem identificar este nome com o mestre de Viana e não, apenas, com um oficial local de bom nível. Primeiro, regista-se que este profissional fez trabalhos significativos no claustro, como o “portal (...) [da] claustra da portaria”²²⁸, sendo que neste trabalho o seu pagamento foi superior ao que o próprio mestre Jerónimo Luís havia recebido meses antes “pelo portal que fez que ve[m] p^a o capitullo”²²⁹. A este facto acresce a indicação de que, ao mesmo tempo que João Lopes era pago, eram também pagos os seus “servidores”, sendo que Lopes recebeu sempre somas mais avultadas por menos dias de trabalho que estes anónimos oficiais que o serviam. De facto, estes dados indicam que este João Lopes esteve no Mosteiro do Salvador para fazer trabalhos muito específicos e de considerável importância na estrutura do claustro, que parecem ser executados em conjunto com Jerónimo Luís, além de nos indicarem que esteve acompanhado pela sua própria oficina. Ou seja, são indícios claros da elevada posição hierárquica que detinha no mundo laboral onde se movimentava.

Por outro lado, importa também fazer um ponto de situação comparativo, e adiantado, das obras de João Lopes o Moço nas datas que surgem na documentação da Serra do Pilar depois desta primeira referência. Em 1574 Lopes o Moço voltava a Viana da Foz do Lima para a conclusão da igreja dominicana, e nela terá permanecido até 1576, data em que o templo era concluído. Certo é que depois da conclusão do templo dominicano de Viana, o nome João Lopes volta a surgir na Serra do Pilar quando o citado pedreiro trabalhou na “claustra” durante os anos de 1577 e 1578. Nas mesmas datas João Lopes o Moço não é documentado em nenhuma outra empreitada uma vez que, embora tenha sido contratado em 1575 pela câmara de Ponte de Lima para edificar um novo chafariz na vila, o projecto esteve parado até depois de 1578, ano em que se recolheram as primeiras fintas para custear a obra. Também no ano de 1578 se confirmou que em Vila do Conde a torre nova estava já erigida, mas nela faltava a parte fundamental, a abóbada que cobriria o espaço²³⁰, mais um dado que aponta para a presença do mestre na periferia do Porto nesse biénio, sendo que o trabalho de parceria com Jerónimo Luís na rotunda do claustro agostinho de Gaia explica o pouco andamento que deu à obra da torre sineira vila-condense. Os pagamentos a Lopes voltam a surgir nos anos de 1582 e 1583, desta feita para terminar o dormitório e para novos trabalhos no claustro, nomeadamente o já referido portal de acesso à portaria do mosteiro. Nas mesmas datas, e tal como no final da década de 1570, o nome de Lopes Moço não surge associado a nenhuma outra empreitada.

Por fim, a existência de uma possível ligação laboral entre os Lopes e os arquitectos nortenhos Luís, Jerónimo e Manuel²³¹, é um dado que ressalta de forma intermitente ao longo

²²⁸ FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e (1984), p. 16.

²²⁹ FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e (1984), p. 17.

²³⁰ SOUSA, Eliana Susana Miranda de (2013), p. 63.

²³¹ No caso de Manuel Luís, Carlos Ruão aponta mesmo uma “formação artística muito próxima dos Lopes”. RUÃO, Carlos (1996),

dos cinquenta anos de labor dos três irmãos. De facto, a oficina minhota cruza-se algumas vezes, quer com Jerónimo Luís quer com Manuel Luís, que tanto trabalharam em conjunto com os irmãos Lopes como foram vedores das suas obras. No caso de Vila Nova de Gaia, esta proximidade, a juntar-se à grandeza e peculiaridade da obra, podem justificar a presença de Lopes o Moço no estaleiro do cenóbio, onde surge como um chefe de oficina subordinado à direcção de Jerónimo, uma forma de laborar muito comum nas grandes obras de arquitectura da Península Ibérica desde o início de Quinhentos, onde recorrentemente se conhecem casos de arquitectos ou escultores renomados que, a dado momento, se associam a outros colegas para executarem empreitadas específicas de edifícios.

Assim, e concluindo todos estes factos, não parece haver razão cabal para que este “João Lopes” não seja identificado como Lopes o Moço. Todas estas notícias documentais, e a temporária mas recorrente residência em Vila do Conde, apresentam-se como dados seguros para confirmar a sua presença na zona do Porto, a que se juntam as datas apresentadas, perfeitamente coincidentes com hiatos até agora existentes na sua biografia. Por outro lado, compreende-se que estando sem outras contratações em mãos, precisando angariar fundos para manter a oficina e, sobretudo, encontrando-se perto de uma obra de grandes dimensões como a de Gaia, plena de novidades arquitectónicas e desafios estruturais, o arquitecto minhoto tivesse agarrado a oportunidade de trabalhar na Serra do Pilar em parceria com um mestre com quem mantinha laços laborais. Deve, portanto, creditar-se a presença de João Lopes o Moço na obra do claustro de Gaia, onde executou elementos significativos como um dos portais do claustro e o dormitório, e integrá-la devidamente na biografia do mestre vianense.

Voltando a 1573, João Lopes encontrava-se então a laborar na Serra do Pilar, executando alguns trabalhos na zona das dependências conventuais. Terminada a primeira empreitada gaiense, e sem notícias de Vila do Conde, João Lopes terá voltado ao Minho no início de 1574. Aqui esperava-o não apenas a obra da igreja dominicana de Viana da Foz do Lima, que cerca de quinze anos depois da fundação do cenóbio entrava na fase final de edificação, mas também a já referida contratação no ano de 1575 para edificar um chafariz municipal em Ponte de Lima. Não obstante o crescimento do seu perímetro urbano e do número de habitantes durante quase todo o século XVI, a vila de Ponte de Lima teve apenas uma bica de água à disposição dos seus habitantes neste período. A insuficiência desta fonte no abastecimento da população urbana foi-se tornando notória e gravosa depois de meados do século²³², pelo que em 1575 o senado da câmara pontelimense decidiu levar a cabo a obra de um novo fontanário. Embora tenha sido imediatamente lançado um imposto específico para patrocinar o empreendimento, a edificação do chafariz não foi imediata, já que até 1578 continuaram a ser recolhidos verbas das contribuições dos moradores para custear o fontanário e o respectivo aqueduto. Em 1583, a

p. 207.

²³² A fonte apresentava diversos problemas, incluindo o de secar nos meses de Verão. ARAÚJO, José Rosa de (1987). *Antiguidades. Fontes*. In *Limiana*, n.º 72 (col. «Cardeal Saraiva»), edição de 7 de Agosto.

Coroa autorizava uma nova taxa para subsidiar a empresa municipal, indiciando que a obra estava por terminar e que a escultura das taças terá sido executada ao longo da década seguinte. Em 1594 dava-se notícia de que o chafariz estava já montado e a funcionar²³³.

Pelos mesmos anos, e uma vez que o contrato estabelecido entre a edilidade e o mestre arquitecto não teve efeitos imediatos, Lopes o Moço dedicou-se à referida fase final da obra da igreja de Santa Cruz do Convento de São Domingos de Viana, correspondente à execução da fachada principal. Ultrapassado o processo com a câmara de Viana, a comunidade dominica e o seu mentor terão angariado os fundos necessários para a conclusão da igreja²³⁴, e entre 1574 e 1576 a oficina dos Lopes terminava a empreitada do templo edificando uma fachada cujo programa escultórico apresenta uma interessante simbiose entre elementos hagiológicos e bíblicos e ornamentos de cariz flamengo e sabor grutesco. Assim, no ano de 1576 estava concluído o primeiro grande empreendimento religioso do qual Lopes o Moço foi o responsável directo desde a contratação da oficina até ao remate da fachada, cujo programa de decoração esculpida constituiu a génese do modelo iconográfico e iconológico das grandes fachadas-retábulo desenhadas pela *escola dos Lopes* nos 25 anos que se seguiram.

Depois da conclusão do cenóbio dominicano de Viana, João Lopes voltou à região do Porto para continuar a obra da torre sineira de Vila do Conde e para integrar a equipa que construía agora o claustro rotundo da Serra do Pilar. Este espaço, cujo risco é atribuído a João de Ruão²³⁵, foi iniciado cerca de 1576 quando Jerónimo Luís começou a edificar os “arcos do claustro”, ou seja a abóbada de berço que se prolonga cobrindo todo o espaço, bem como a primeira capela claustral, que se encontrava defronte ao espaço do refeitório²³⁶. No ano seguinte, entre Junho e Setembro, João Lopes volta a ser referido nos pagamentos, desta feita executando possivelmente a continuação da obra dos referidos arcos, uma vez que então se trabalhava activamente na cobertura do espaço. Em Março de 1578 sabe-se que Lopes o Moço executou os “peitoris do redondo da claustra”, o friso de remate do pátio do claustro, concluindo-se que, de acordo com o silêncio documental que se verifica depois desta data em relação à obra do espaço, a estrutura circular *per si* e a sua cobertura estavam sumariamente concluídas. Deste ano de 1578 data também a única notícia da torre de Vila do Conde que se conhece desde a contratação do mestre minhoto cinco anos antes, dizendo-se que a “tore nova” estava construída “mas a «meia laranja» [a abóbada] estava por fazer”²³⁷.

²³³ RUÃO, Carlos (2006), p. 413. Conforme será explicado no próximo capítulo, em 1594 um documento de Braga dava nota de que o chafariz de Ponte de Lima estava construído e em funcionamento.

²³⁴ A referida falta de verbas levou a que, no interior, ficassem por terminar as capelas laterais. RODRIGUES, Armando de Jesus (1990). O Convento de São Domingos de Viana (breve resenha histórica). In *Estudos Regionais*, n.º 10/11. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, p. 97.

²³⁵ RUÃO, Carlos (1998a). A edificação da dupla-rotunda do Mosteiro de Santo Agostinho. In *Monumentos*, n.º 9. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 36-37.

²³⁶ FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e (1984), pp. 15-16.

²³⁷ SOUSA, Eliana Susana Miranda de (2013), p. 63.

Esta abóbada inacabada foi possivelmente o maior ponto de discórdia entre João Lopes o Moço e a câmara vila-condense, uma vez que em 1581 era ordenada uma inspecção para “ver a abobada da mea laranga e a torre dos sinos se estava segura”, sendo que logo depois, a 7 de Outubro, o mestre pedreiro era notificado a terminar a torre dos sinos²³⁸. Não é especificado se a abóbada estava incompleta, ou se a obra tinha sido dada como terminada pelo arquitecto mas havia deixado os encomendantes insatisfeitos. Certo é que a 22 de Outubro do mesmo ano os vereadores faziam o pagamento à jorna da empreitada final, a dois outros pedreiros, uma vez que “Joam Lopez de Viana” não havia respondido a uma notificação anterior, deixando a obra incompleta e sendo depois intimado a pagar a despesa extra que a câmara havia tido para terminar a torre²³⁹. De qualquer modo, nesses mesmos anos, a oficina de Viana não se manteve parada. Em 1579 há notícia de se terem iniciado as obras de canalização do chafariz de Ponte de Lima, com a abertura do canal na nascente em Merim; porém as obras pouco terão avançado, uma vez que a câmara pontelimensense se deparou com novos problemas de falta de verba, requerendo ajuda à Coroa em diversas ocasiões.

Nos anos seguintes as notícias sobre João Lopes são dispersas e algo inconsistentes, atribuindo-se-lhe algumas obras pontuais. Esta ausência de informações acerca de obras poderá estar relacionada com a instável situação política que Portugal viveu depois da morte do Cardeal-Rei D. Henrique e toda a sequente crise sucessória que daí adveio, com o país dividido entre os que apoiavam a nomeação de D. Felipe II de Espanha como legítimo herdeiro do trono e os que se manifestavam favoráveis a uma solução *portuguesa*, nomeadamente com a escolha de D. António, Prior do Crato como sucessor do tio. A vila de Viana foi uma das mais activas na defesa deste último pretendente ao trono, e é precisamente neste contexto que a documentação camarária vianense dá uma importante nota sobre o mestre arquitecto. Em Agosto de 1580 a acta da sessão da câmara que regista a decisão para que a vila se “levantasse” a favor de D. António como “Rei e Senhor natural destes reinos”, indica que João Lopes pertencia aos “doze dos mesteres”²⁴⁰. Os *Doze dos Mesteres* de Viana foram instituídos em 1534, regimentando a participação dos representantes dos oficiais mecânicos e profissionais livres na administração municipal local, sendo eleitos pelos próprios profissionais anualmente²⁴¹. A presença de João Lopes como o mais destacado mestre pedreiro do porto vianense, escolhido entre os seus pares, atesta bem a sua importância e reputação como profissional. Ao mesmo tempo, o mestre estaria a trabalhar na execução de um retábulo para uma igreja camarária na sua vila natal²⁴².

²³⁸ SOUSA, Eliana Susana Miranda de (2013), p. 64.

²³⁹ SOUSA, Eliana Susana Miranda de (2013), p. 64. Face ao incumprimento de Lopes o Moço, ficou encarregue da obra o pedreiro Luís Brás.

²⁴⁰ AMVC, *Livro de Acórdãos*, 1580, cota 758, 26.700, fl. 75v. Anexo Documental, Documento 1. Inédito.

²⁴¹ MOREIRA, Manuel António Fernandes (1986). *O Município e os Forais de Viana do Castelo*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, pp. 93-95.

²⁴² RUÃO, Carlos (1996), p. 112. No entanto, o autor não especifica que igreja era esta.

No ano seguinte é supostamente reportada a sua estadia em Azurara, quando lhe foi feita a intimação pelos vereadores de Vila do Conde anteriormente referida. Em Outubro de 1581 regista-se que Francisco Ruiz, tabelião da câmara vila-condense, notificou João Lopes indicando-o como morador registado em “Zurar”²⁴³. Mediante a informação de que o mestre teria uma habitação na povoação, e a evidente semelhança do torreão da Igreja de Santa Maria de Azurara com a do congénere edificado pelo mestre na matriz de Vila do Conde, na outra margem do rio, João Lopes é apontado como o autor do campanário azurarense²⁴⁴. No entanto, não há notícia de que esta torre sineira estava erguida antes do início do século XVII, sabendo-se também que era comum os mestres arquitectos manterem o aluguer das casas que lhes serviam de oficinas temporárias em localidades onde trabalhavam mas não habitavam regularmente, pelo que esta notificação como morador não corresponde necessariamente à sua presença física no lugar em data tão tardia, quando se regista ao mesmo tempo a sua presença em Viana.

Em 1582 o mestre voltou à Serra do Pilar, onde esteve até 1583 a dirigir algumas empreitadas significativas. Se no primeiro ano Lopes o Moço e Jerónimo Luís executavam os trabalhos de guarnição e lajeamento do claustro redondo, no verão do ano seguinte João Lopes executava obras de maior monta, nomeadamente algumas “capellas da claustra” e o já referido portal de acesso entre a crasta e a portaria²⁴⁵. No verão de 1583 João Lopes é identificado nos pagamentos da obra da Serra do Pilar, que se referem a breves passagens pelo cenóbio: no mês de Julho, o mestre terá trabalhado no local durante oito dias, e em Agosto, mais cinco, sendo bastante provável que estas duas semanas de trabalho se relacionem com a edificação do portal que permitia a passagem entre o claustro e a portaria, que foi também pago “à peça” nos mesmos dias²⁴⁶. A data de 1583 marca o fim da presença dos Lopes na obra do claustro circular de Gaia, e o início daquela que seria uma das obras mais significativas da *escola*, o Hospital das Chagas da Misericórdia de Viana da Foz do Lima, já que nesse mesmo verão, João Lopes iniciou o projecto deste edifício monumental, reconhecido pela fachada formada por uma *loggia* e duas varandas compostas por suporte animado, que constituem um modelo estrutural e decorativo singular no âmbito das arquitecturas portuguesa e galega da época.

Tal como sucedeu em muitas outras vilas e cidades do território português, também em Viana foi fundada uma irmandade de Misericórdia na primeira metade do século XVI. Instituída em 1521 e sediada na Capela do Espírito Santo, na Sé, a confraria mudou-se para um edifício

²⁴³ SOUSA, Eliana Susana Miranda de (2013), p. 64.

²⁴⁴ RUÃO, Carlos (2006), p. 522. O autor afirma ainda que é “credível que o mestre de pedraria tivesse trabalhado na Misericórdia de Azurara, se atendermos às informações que dão conta do início da construção da capela e casa do despacho”. No entanto, os livros de Receita e Despesa referentes a esta “*casa da yrmidade*”, publicados por FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e (1999). *Vila do Conde. 1. Azurara*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, pp. 33 e seguintes, indicam com toda a clareza que a construção se iniciou em 1570, estando terminada cerca de 1573, e que no ano em que João Lopes residiu em Azurara não se executou qualquer obra de pedraria na Misericórdia.

²⁴⁵ FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e (1984), p. 17.

²⁴⁶ FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e (1984), p. 17.

próprio com capela e casa do consistório cerca de quinze anos depois. Este edifício não possuía hospital, pelo que os irmãos se queixaram inúmeras vezes ao longo das décadas seguintes por não poderem prestar condignamente as *obras corporais*²⁴⁷. No entanto, somente no início da década de 1580 foi decidido construir um complexo hospitalar.

O ano de 1587 tem sido apresentado de forma consensual como a data do início da construção do edifício, devido ao *Acordo sobre o início das obras do espirital* redigido a 13 de Dezembro desse ano²⁴⁸. Este documento tem sido considerado o indicador do começo da empreitada, originando uma cronologia incompleta que tem levantado muitas dúvidas e outras tantas hipóteses. A verdade é que não subsistem nem o contrato nem o documento de quitação que registem, respectivamente, o início e o final da obra, ou tão pouco indiquem a autoria do projecto. Até ao presente considerou-se que um assento feito no mês de Setembro de 1586, no qual se refere João Lopes o Moço como autor do “frontal e arco da entrada do hospital e seus sobrados que se há-de fazer no lugar (...) das casas que foram de martim casado”²⁴⁹, se reportava a uma obra feita pelo arquitecto para a irmandade que tinha sido demolida nos dois anos seguintes, já que em 1587 se fazia o citado *Acordo sobre o início das obras...* Ou seja, os estudos têm-se baseado no pressuposto de que este “frontal e arco da entrada”, por não corresponderem estruturalmente à entrada que se encontra na fachada das varandas, seria um pórtico executado em 1585-1586 por Lopes o Moço e depois destruído. Por outro lado, o próprio Acordo de 1587 (que parece indicar que o então provedor da irmandade Jácome Rodrigues de Luna havia apresentado um novo projecto) em conjunto com a nota documental de uma oferta feita em 1589 a Fernão Dias designando-o como “mestre da obra do hospital”²⁵⁰ reforçaria a anterior hipótese de João Lopes ter sido afastado da obra e o seu projecto esquecido, tendo-se dado lugar a um novo edifício cuja obra foi conduzida exclusivamente por Fernão Dias²⁵¹.

Os dados detalhados sobre a autoria e a cronologia deste edifício serão abordados no próximo capítulo, mas importa esclarecer desde já que o pagamento de 1586 não corresponde a uma obra de Lopes o Moço demolida, mas sim à entrada principal do hospital quinhentista, a Porta das Chagas, localizada na fachada do actual Passeio das Mordomas, e que os referidos

²⁴⁷ OLIVEIRA, Catarina (2002), p. 130.

²⁴⁸ ADVC, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743 (3.24.3.3), fls. 46v-48, Anexo Documental, Documento 7, pp. 7-8. Devido ao mau estado de conservação do Livro de Acórdãos do fundo da Misericórdia do Arquivo Distrital de Viana do Castelo, foi consultada a transcrição realizada pelo investigador Pedro de Magalhães Coutinho, disponível no mesmo arquivo.

²⁴⁹ ADVC, *Livro de Receitas e Despesas*, “Livro dos bens que ficaram à casa da santa misericórdia...”, 1585-1586 (3.22.2, cx. 1-5), fl. 45v, Anexo Documental, Documento 5, p. 6. O referido assento, que não subsistiu fisicamente, é sumariamente descrito no pagamento do mesmo, realizado em Junho de 1586. Publicado por OLIVEIRA, Catarina (2002), Anexos, Documento 2. Na nossa tese de mestrado, o documento é apresentado como inédito, quando na realidade foi referenciado pela primeira vez por José Rosa de Araújo no seu artigo de 1966. Efectivamente, o documento foi pela primeira vez publicado na íntegra no nosso trabalho de 2002, mas não era inédito, sendo aqui feita a devida correcção.

²⁵⁰ ADVC, *Livro de Receitas e Despesas*, 1588-1589 (3.22.2, cx. 1-8), fl. 90v, Anexo Documental, Documento 13, p. 15.

²⁵¹ Várias hipóteses para a autoria do edifício, baseadas nestas duas pressuposições, têm sido publicadas nos últimos cento e vinte anos; cite-se a título de exemplo, GUERRA, Luís de Figueiredo da (1891); ARAÚJO, José Rosa de (1966); ALVES, Lourenço (1987); RUÃO, Carlos (1986).

sobrados correspondem à *loggia* interior do edifício, que liga esta entrada à antiga casa do despacho, paralelamente ao pátio interno. Na verdade, a obra do Hospital da Misericórdia de Viana iniciou-se pelo seu corpo (hoje) tardoz, que corresponde a parte das antigas enfermarias; a área das varandas, que concerne ao segundo espaço de enfermarias do edifício, foi edificada numa segunda fase da obra, iniciada depois do referido *Acordo* de 1587, celebrado após um período conturbado na irmandade onde o desvio de fundos levou à falta de pagamentos à oficina de Lopes o Moço e aos proprietários dos terrenos a expropriar.

À luz desta informação, percebe-se então que o citado “frontal e arco da entrada do hospital e seus sobrados”, que Lopes o Moço executou e pelo qual foi pago no referido assento de 1586, corresponde a esta Porta das Chagas – e não a uma obra demolida um ano depois de executada –, sendo os *sobrados* a varanda que se ergue na continuação desta porta para o interior do edifício. Em sequência deste novo dado, foi feita no decurso da nossa investigação de campo uma releitura exaustiva dos livros dos registos financeiros da irmandade datados das décadas de 80 e 90 do século XVI, que permitem dar a conhecer agora uma série de novos dados sobre o Hospital das Chagas da Misericórdia de Viana. Desta revisão actualizada dos documentos resultou, em primeiro lugar, a definição de um novo cronograma da obra de edificação do complexo hospitalar vianense podendo avançar-se, em primeira mão, que a construção do edifício do Hospital das Chagas foi iniciada em 1583, tendo-se dividido em duas fases. A fase 1 da construção decorreu entre o verão deste ano de 1583 e 1586, correspondendo ao levantamento da fachada principal, do edifício de três pisos que lhe está adstrito e do espaço do pátio interior ladeado pela *loggia* de acesso à antiga casa do consistório (área assinalada a azul, planta II). Na fase 2, que decorreu entre a segunda metade do ano de 1587 e 1591, foi edificada a fachada das varandas, o corpo que se situa entre esta e a Porta das Chagas, e a antiga casa do consistório (área assinalada a laranja, planta II). Até ao presente, a cronologia da construção deste edifício foi apresentada de forma parcial²⁵², quer no que respeita à documentação quer no que concerne à própria estrutura, uma vez que sempre se olhou para o hospital quinhentista como o bloco que correspondia somente ao volume da fachada onde se erguem as varandas, esquecendo-se todo o espaço tardoz, nomeadamente a citada enfermaria posterior e o pátio interior com a casa da irmandade, ao mesmo tempo que se tem considerado o Portal das Chagas uma entrada secundária, nunca se associando esta entrada ao frontal executado por João Lopes o Moço.

Foi este complexo total, dividido em duas fases de estaleiro, que a oficina de Viana dirigida por João Lopes edificou ao longo de quase dez anos. Mais uma vez, importa salientar que as conclusões pormenorizadas sobre estes novos dados da investigação, nomeadamente a apresentação da cronologia destas duas fases de construção do Hospital das Chagas de Viana

²⁵² Além de outros autores que abordaram o Hospital da Misericórdia nos seus estudos, a nossa tese de mestrado incorre também neste equívoco.

baseada em referências documentais até agora inéditas, integram o Capítulo 3 desta dissertação, devendo ser consultadas no mesmo. Porém, é pertinente definir na biografia de João Lopes o Moço a extensão daquela que foi a sua grande, e última, obra de arquitectura e decoração esculpida.

Com base nas referências documentais, pode afirmar-se que em 1583 surgem os primeiros pagamentos referentes à obra do hospital, sendo portanto plausível que o projecto tenha sido desenhado durante o ano anterior. É na primeira fase que se paga a João Lopes, cerca de três anos depois do começo das obras, o portal principal referido no citado assento de 1586, o que indicia que o espaço tardoz do hospital, com dois espaços que deveriam corresponder inicialmente a enfermarias, e a *logea* que se refere nos pagamentos de 1584 e que corresponde à arcada do pátio interior, estavam erigidos. O tão citado *Acordo sobre o início das obras do esprital* de 1587 não marca o princípio das obras – não na sua totalidade, pelo menos – mas sim o recomeço destas, já que entre 1586 e 1587 surgiram diversos problemas na irmandade devidos a faltas de pagamentos (transparecendo que se deveram a um desvio de fundos por parte de um escrivão) quer à oficina quer aos proprietários de várias casas compradas na Rua de Sant’Ana e que ocupavam os terrenos onde se iria construir o restante espaço do edifício. Este acordo de Dezembro de 1587 celebra, com a assinatura do novo provedor Jácome de Luna, o reinício da obra, ao abrigo do qual foram pagos os pedreiros a quem se deviam largas somas de dinheiro e os donos das casas teoricamente compradas mas não pagas. A partir daqui, executou-se toda a área lateral, que corresponde ao bloco das enfermarias junto às varandas da praça, tendo a obra ficado terminada em definitivo no ano de 1591.

Ao longo desta leitura documental do arquivo da Misericórdia surgiram, também, nomes de pedreiros que laboraram com João Lopes no estaleiro e que – partindo do correcto pressuposto que a forma como se organizava a estrutura oficial de Viana durante a vida deste mestre foi igual à que se verificou nas oficinas dos irmãos – foram os seus homens de confiança, nomeadamente o referido Fernão Dias, citado duas vezes como *mestre da obra*. Este mestre seria o braço direito de João Lopes, possivelmente o que se lhe seguia na hierarquia da oficina, sendo responsável pelos pedreiros em estaleiro. Um dado incontornável fornecido pelos livros de pagamentos é a confirmação da presença de João Lopes no estaleiro da obra do hospital desde o seu início sendo evidente, pelas somas avultadas que recebeu, que a direcção do projecto era sua²⁵³. No entanto, e além do facto de João ser referido sempre como “João Lopez pedreiro”, o nome de Fernão Dias surge por duas vezes como “mestre da obra do hospital”, a primeira vez num pagamento 400 réis pelo seu trabalho individual no primeiro semestre de 1583²⁵⁴ e a segunda em 1589²⁵⁵.

²⁵³ Esta nova leitura, e a publicação de entradas de pagamentos inéditas no Anexo desta dissertação reforçam a proposta da nossa tese de mestrado.

²⁵⁴ ADVC, *Livro de Receita e Despesa*, 1582-1583, 3.22.2, cx 1-2, fl. 52v. Documento 2, Anexo Documental, p. 4. Inédito.

²⁵⁵ ADVC, *Livro de Receita e Despesa*, 1588-1589, 3.22.2, cx 1-8, fl. 90v. Documento 13, Anexo Documental, p. 15. Este

Estas designações profissionais que ocorrem na documentação parecem indiciar Fernão Dias como *mestre* e João Lopes como simples *pedreiro*²⁵⁶, mas basta uma análise atenta aos pagamentos efectuados aos dois homens para se clarificar que era João o responsável máximo da obra. Cite-se, por exemplo, o pagamento de 17.455 réis a Lopes o Moço, “à conta da obra”, no final do biénio de 1584-1585²⁵⁷, ou o de 18.000 réis pelo portal lateral do edifício em 1585²⁵⁸, tão contrastantes com os 400 réis acima referidos com que é assalariado o *mestre da obra* em seis meses durante o ano de 1583. A diferença de salário auferido é substancial, e relembre-se que na época João não era somente o dono da oficina dos Lopes, mas era também o representante de todos os pedreiros de Viana nos *Doze Mesteres*, e por isso o mais importante arquitecto da vila. Fernão Dias foi o responsável pelo estaleiro na ausência de Lopes o Moço, como o homem de confiança de João mas não como autor do desenho do hospital. Como se verá, entre 1586 e 1590 João repartiu a sua presença entre esta obra e uma outra na Sé de Viana, pelo que Fernão terá mantido a gestão diária do estaleiro da Misericórdia.

Este tipo de desdobramento era comum na época, sobretudo em obras de grande dimensão que se prolongavam por alguns anos. Estas eram realizadas por equipas de canteiros de diferentes níveis dirigidas por um mestre arquitecto, sendo que frequentemente o autor da traça ou deixava homens da sua oficina no estaleiro, para assim poder arrematar outras obras em diferentes lugares, ou simplesmente subcontratava a execução a outra oficina que não a sua, com o mesmo objectivo de conseguir mais trabalho. No caso dos Lopes, e como se verá que sucedeu quer com Gonçalo quer com Mateus, havia uma predilecção por formar equipas de canteiros oriundos da mesma família, pelo que é bastante plausível que Lopes o Moço seguisse o mesmo tipo de organização. Embora, infelizmente, não subsistam em Viana arquivos notariais destes anos da segunda metade da centúria que permitam, através de assentos de baptismo e casamento, reconstituir esta importante oficina, os livros da Misericórdia fornecem o nome de outros pedreiros que trabalhavam com João para além de Fernão Dias, permitindo reconstituir parte do grupo de mestres da oficina vianense: Baltasar Álvares e António Dias²⁵⁹, este possivelmente irmão de Fernão, cujos nomes são citados num pagamento em atraso a João Lopes, e Martinho Afonso, referido como o pedreiro que avaliou em conjunto com Fernão Dias os últimos portais da obra do hospital²⁶⁰. António Dias é também citado em 1589, no *Rol dos enterramentos* da Misericórdia, quando se enuncia o enterramento de uma “menina filha de

pagamento refere-se a uma taça comprada para ofertar a Fernão Dias, e não a um salário.

²⁵⁶ A referência da nota anterior levou a que, nos anos 60, Rosa de Araújo tivesse apresentado Fernão Dias como autor do projecto. ARAÚJO, José Rosa de (1966).

²⁵⁷ ADVC, *Livro de Receita e Despesa*, 1584-1585, 3.22.2, cx 1-4, fl. 34. Documento 4, Anexo Documental, p. 5. Inédito. Esta nota de pagamento foi acrescentada no espaço à margem do fólio, em letra e tinta diferentes, como se fosse uma quantia paga no final do biénio, e não em Agosto de 1584, data da entrada.

²⁵⁸ ADVC, *Livro de Receita e Despesa*, 1585-1586, 3.22.2, cx 1-5, fl. 45v. Documento 5, Anexo Documental, p. 5.

²⁵⁹ ADVC, *Livro de Receita e Despesa*, 1586-1587, 3.22.2, cx 1-6, fl. 50v. Documento 6, Anexo Documental, p. 7. Inédito.

²⁶⁰ ADVC, *Livro de Receita e Despesa*, 1589-1590, 3.22.2, cx 2-1, fl. 9v. Documento 15, Anexo Documental, p. 16. Inédito.

domingos dias pedreiro, filho de António dias pedreiro”²⁶¹. Não por acaso, este Domingos Dias será o mestre pedreiro que, apenas cinco anos depois, substituiu João Lopes no cargo de mestre dos chafarizes de Viana depois da morte deste.

Esta nova abordagem à obra do edifício do Hospital da Misericórdia, ampliando a sua cronologia, apresentando novos documentos e relacionando os pagamentos executados com a obra feita, permite reconfirmarmos João Lopes o Moço como o arquitecto do hospital, nomeadamente como o principal autor da sua traça e do seu programa de decoração esculpida²⁶². Não deve também deixar de se referir a forte possibilidade do contributo de Mateus Lopes no projecto, como foi defendido por Ana Goy Diz na sua tese de doutoramento²⁶³. Registe-se que entre 1584 e 1586 Mateus Lopes, que então desenvolvia uma sólida carreira no Reino de Galicia, esteve ausente da documentação e do aro de obras galegos. Ana Goy afirma que o mais jovem dos Lopes esteve em Portugal neste biénio para acompanhar a obra de que era autor, a segunda fase do edifício do convento dominicano de São Gonçalo de Amarante, e na qual o seu irmão Gonçalo era responsável pelo estaleiro. É mais do que plausível que nesse período se tenha deslocado à Foz do Lima para visitar a oficina do irmão mais velho, com quem mantinha uma relação estreita e contactos regulares, não se afigurando coincidente a presença do jovem e inventivo arquitecto no Minho precisamente nos mesmos anos em que João desenvolvia o arrojado projecto das *varandas* da Misericórdia de Viana.

Assim se confirma que a partir de 1582 o mais velho dos Lopes executou o projecto do Hospital das Chagas da Misericórdia de Viana, procedendo à construção entre 1583 e 1591. Pelos anos em que se executava este estaleiro, João Lopes realizou outros trabalhos de importância na Foz do Lima. Para além de manter o cargo de responsável pela manutenção do chafariz de Viana, com a câmara vianense a despender de um pagamento anual para todas as obras do fontanário, nomeadamente as de renovação dos canos²⁶⁴, Lopes o Moço edificou entre 1586 e 1590 a sacristia e a casa do consistório da Capela da Irmandade do Espírito Santo, São Pedro e São Paulo, na Sé de Viana, de que hoje apenas resta um lavabo com duas cabeças aladas e um frontão redondo²⁶⁵. No ano de 1587 executou também o pelourinho de Arcos de Valdevez (foto 27), num gosto manuelino muito tardio indiciado pela coluna torsa e pelas esferas armilares do remate. Numa nota pouco comum no que respeita a este tipo de marcos políticos locais, o mestre resolveu assinar a obra, deixando a sua marca no friso da coluna: IOANS LOPEZ ME FEZ 1587²⁶⁶. Por estes anos, Lopes o Moço desenhava também o projecto de uma

²⁶¹ ADVC, *Livro de Receita e Despesa*, 1588-1589, 3.22.2, cx 1-8, fl. 37. Inédito.

²⁶² A autoria tinha já sido atribuída por nós a Lopes o Moço, com base no assento de 1586. OLIVEIRA, Catarina (2002), pp. 132-134.

²⁶³ GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 446-448.

²⁶⁴ Em 1589 refere-se nos livros de receitas e despesas que o mestre recebia seis mil réis “de ordenado cada ano”. RUÃO, Carlos (1996), p. 118.

²⁶⁵ FIGUEIREDO, Ana Paula (2005), pp. 63 e 65.

²⁶⁶ A leitura desta data remonta a 1938, ao inventário de CHAVES, Luís (1938). *Os Pelourinhos: Elementos para o seu catálogo geral*. Lisboa: Edições José Fernandes Júnior, pp. 40 e 43. Actualmente, a erosão da pedra não permite ler com nitidez os números

outra Capela do Santíssimo Sacramento, desta feita a erigir no braço do cruzeiro da Igreja Matriz de Ponte de Lima. A obra, patrocinada por D. Francisco Guimarães, abade de Prozelo, foi edificada em 1589. É bastante provável que esta encomenda resulte da presença intermitente de João Lopes em Ponte de Lima já que, considerando que o risco do frontal terá sido realizado nos meses anteriores à construção, estas datas encontram uma correspondência com os anos em que o mestre esteve nesta vila para ultimar o chafariz que aí edificou.

Os anos de 1594 e 1595 foram significativos para João Lopes o Moço. Se durante anos a historiografia da arte lhe concedeu vida longa, apontando os primeiros cinco anos do século XVII como a época da sua morte, estudos mais recentes indicam que terá falecido cerca de oito anos antes. Durante largas décadas, a historiografia determinou que Lopes o Moço morreu depois de 1603, relacionando o seu desaparecimento com a data de conclusão daquela que terá sido a sua última obra, o chafariz de Ponte de Lima. Ou seja, se por um lado se considerava que a edificação do fontanário pontelicense se terminou nesse ano, também se concluía que o mestre estava ainda vivo à data. Porém, estudos mais recentes comprovaram que o fontanário de Ponte de Lima estava finalizado em 1594, uma vez que quando o arquitecto Manuel Luís foi contratado para edificar o chafariz que hoje se encontra no Campo das Hortas, em Braga, era especificado no contrato que se fizesse “mais larguo do das villas de Guimaraes e Ponte de Lima as suas taças como em tudo o mais”, comprovando-se assim a conclusão da fonte pontelicense cerca de uma década antes do que se tem considerado²⁶⁷. Assim, pode afirmar-se sem dúvida que o chafariz pontelicense foi concluído nos primeiros três anos da década de 1590, definindo-se assim uma nova cronologia para a sua edificação.

Tal dado permite também redefinir a biografia do arquitecto vianense. Sabe-se que no ano seguinte, a 29 de Dezembro de 1595, a câmara de Viana entregava o cargo de mestre do chafariz ao já citado Domingos Dias, a quem se pagava um salário anual como anteriormente “dava-se a João Lopes pedreiro que tinha o tal cargo”²⁶⁸. João Lopes era o mestre do chafariz de Viana desde a morte do pai, mantendo-se no cargo durante pelo menos 35 anos. Tinha, por isso, larga experiência no cargo, comprovada pelos três chafarizes que desenhou e erigiu ao longo da vida. Está também documentado como o representante dos seus pares, concluindo-se assim que era o mestre imaginário mais influente da Foz do Lima. A que se terá devido o termo da colaboração de Lopes o Moço com a câmara de Viana? Tal como aconteceu com Lopes o Velho, apenas a morte do mestre explicará o final desta colaboração longa com a Câmara de Viana. Assim, consideramos que João Lopes o Moço faleceu no final desse ano de 1595, com cerca de 65 anos²⁶⁹.

gravados.

²⁶⁷ RUÃO, Carlos (2006), p. 526.

²⁶⁸ AMVC, *Livro de Acordos*, 1595, cota 759, 26.702, fls. 61v-62. Documento 17, Anexo Documental, pp. 17-18.

²⁶⁹ Facto já referenciado por RUÃO, Carlos (2006), p. 519.

2.5 - Gonçalo Lopes, o executor da *escola*

Gonçalo Lopes, o filho *do meio* de João Lopes o Velho, nasceu em 1533²⁷⁰, quando o seu pai trabalhava na região do Porto e de Vila do Conde. Tal como os irmãos, fez a sua aprendizagem na oficina paterna e, sendo que tinha poucos anos de diferença do irmão mais velho, terá acompanhado Lopes o Moço nos anos de formação entre as primeiras obras da oficina em Viana e as empreitadas executadas por Lopes o Velho em Pontevedra na década de 1540²⁷¹. Na idade adulta, Gonçalo decidiu estabelecer-se por conta própria em Guimarães, embora se desconheça a data em que o mestre se autonomizou da oficina de Viana, ou se terá executado obras independentes desta entre a data da morte do pai, quando contaria cerca de 25 anos, e a primeira vez em que surge na documentação vimaranense, quase dez anos depois. Não se encontrou até ao presente qualquer documento em que apareça referido como mestre entre essas datas, pelo que se pode deduzir que durante estes anos Gonçalo terá trabalhado sob a direcção de João Lopes o Moço nas primeiras campanhas do Convento de São Domingos e na Capela do Santíssimo Sacramento na vila de Viana da Foz do Lima.

Em Dezembro de 1568 Gonçalo Lopes surgia pela primeira vez documentado em Guimarães, já estabelecido como “mestre de pedraria, morador na rua Caldeiroa”²⁷², o que indica que estava a habitar nesta localidade alto-minhota desde, pelo menos, o início desse ano. Como referido, não se sabe o ano exacto em que Gonçalo migrou para a *vila-berço* do reino, e o citado documento de 1568 refere-se à obra da igreja de Regilde, a cerca de 15 quilómetros da cabeça do concelho²⁷³. O edifício, descrito detalhadamente no contrato celebrado entre o mestre e o abade da paróquia, devia ficar terminado no “dia de Nossa Senhora de Agosto” do ano seguinte²⁷⁴. Note-se que, embora nada subsista daquilo que foi construído por Gonçalo Lopes²⁷⁵, a sua contratação para uma obra desta envergadura, uma igreja paroquial que vinha substituir dois templos medievais e unificar o culto de duas freguesias, demonstra que era já um mestre reconhecido no aro vimaranense, possivelmente derivado do seu trabalho na década anterior na oficina do irmão. Depois desta empreitada, há um hiato de dezassete anos durante o qual Gonçalo não é identificado em Guimarães, o que coincide com a última fase dos trabalhos de João Lopes o Moço na igreja dos dominicanos de Viana, bem como com as primeiras estadias

²⁷⁰ Em Março de 1591, num depoimento que prestou sobre as obras do Convento de São Gonçalo de Amarante, o mestre afirmava ter “conquenta e oito anos”. RUÃO, Carlos (1996), Doc. 9, p. 291.

²⁷¹ Na matriz de Azurara, onde o pai Lopes o Velho terá trabalho, a abóbada da capela-mor foi rematada em 1552 com a seguinte inscrição “GONÇALO LOPES ME FEZ – 1552”. Esta assinatura levou a que alguns autores identificassem o mestre da abóbada azurense com o nosso Gonçalo Lopes. No entanto, esta não foi seguramente uma obra sua uma vez que, à data, Gonçalo teria 19 anos e, consequentemente, pouca experiência para executar a abóbada artoada que cobre o espaço.

²⁷² RUÃO, Carlos (1996), p. 145.

²⁷³ Embora actualmente Regilde integre o município de Felgueiras, a freguesia pertenceu ao concelho de Guimarães até meados do século XIX.

²⁷⁴ RUÃO, Carlos (1996), p. 145.

²⁷⁵ Da estrutura tectónica executada por Gonçalo Lopes nada resta, uma vez que o templo que hoje se ergue em Regilde é uma obra da primeira metade do século XX.

deste em Vila do Conde e na Serra do Pilar. Dada a sua ausência da região vimaranense, é possível que Gonçalo tenha acompanhado o irmão mais velho nas empreitadas que realizou naquelas localidades.

Na década de 1580 o mestre deslocou-se para outro grande estaleiro de obras adjudicado a uma das oficinas dos Lopes, desta feita em Amarante, onde se construía desde meados de Quinhentos um convento dedicado a São Gonçalo (foto 28). Fundado em 1540, o convento dominicano de Amarante conheceu uma primeira fase de obras que terá terminado cerca de quinze anos depois, uma vez que entre 1554 e 1570-75 não se conhecem quaisquer trabalhos no cenóbio. No ano de 1580, o *Memorial da edificação do Mosteiro do Bem-Aventurado São Gonçalo, frade da ordem dos Pregadores e edificado na vila de Amarante* dava conta do recomeço da empreitada durante o vicariato de Frei António dos Santos²⁷⁶. Nessa data, o cronista relata que as obras corriam “de cada vez em melhor”, sendo assim evidente que pelo menos desde os anos finais da década de 1570 a edificação do convento tinha sido retomada. Esta segunda fase da construção do cenóbio ficou a cargo de Mateus Lopes, e foi através dele que Gonçalo e a sua oficina de Guimarães integraram a obra.

Em 1585 os frades de São Gonçalo dirigiram-se a D. Filipe I, pedindo-lhe que renovasse o peditório nacional a favor das obras do convento, uma vez que a obra da igreja apresentava custos elevados que os meios da comunidade conventual não conseguiam suportar. O rei requisitou então ao Arcebispo de Braga um minucioso relatório sobre as obras, nomeadamente os custos, o andamento das mesmas e o que faltava erigir do complexo conventual. A vistoria ao estaleiro foi ordenada pelo prelado bracarense em finais de Abril de 1586, recolhendo-se vários testemunhos, entre os quais o de Gonçalo Lopes “mestre de pedraria”, cujo depoimento era coligido “por o mestre ser seu irmão”²⁷⁷. Desta forma, a documentação identifica Mateus Lopes como autor do projecto desta segunda fase de construção e Gonçalo Lopes como responsável pelo estaleiro na ausência do irmão²⁷⁸, confirmando assim a autoria de uma das mais importantes fábricas da arquitectura quinhentista do Noroeste peninsular e, também, o modo de laborar em rede dos três irmãos. No que concerne à decoração esculpida, Gonçalo e a sua oficina terão executado o primeiro registo da entrada lateral da igreja, correspondente ao portal e suas estátuas laterais, bem como o programa ornamental do chamado claustro velho. Este dado clarifica a dimensão do papel de Gonçalo Lopes na fábrica amarantina, que não deve ser menorizado; se o risco e o *génio* do templo se devem a Mateus Lopes, o talhe e a forma do programa decorativo ali executado pela *escola dos Lopes* foram dirigidos por Gonçalo, pelo que a obra é, a seu modo, também dele.

A oficina manteve-se em Amarante durante mais de uma década, datando de 1591 a última vistoria à obra do convento. Se Mateus Lopes acorreu ao local apenas esporadicamente,

²⁷⁶ RUÃO, Carlos (1996), p. 73.

²⁷⁷ RUÃO, Carlos (1996), p. 74.

²⁷⁸ RUÃO, Carlos (1996), p. 145.

registando-se duas visitas a Portugal ao longo deste período, Gonçalo Lopes fixou-se durante alguns anos nas margens do Tâmega, dividindo a direcção do estaleiro com o seu genro Pedro Afonso de Amorim, que permaneceu no local até ao final da obra. A partir de 1585 Gonçalo compartiu o tempo entre a obra do cenóbio dominicano e a vila de Guimarães, desta feita para firmar em definitivo o seu nome no âmbito da arquitectura vimaranense. No ano de 1585 a câmara de Guimarães foi autorizada pela Coroa a edificar dois novos chafarizes, contratando Gonçalo Lopes para o desenho e a edificação de ambos. Desta grande empreitada camarária subsiste o chafariz da Praça do Toural, que terá sido esculpido nos anos imediatamente seguintes, já que em 1588 a estrutura estava finalizada, conforme atesta a gravação colocada no remate do conjunto. O fontanário obedece mais uma vez ao modelo desenvolvido por João Lopes o Velho e, tal como os irmãos, Gonçalo não fez qualquer alteração à estrutura tectónica do mesmo; como acontece em cada um dos chafarizes da *escola dos Lopes*, as diferenças substanciais verificam-se ao nível da decoração esculpida.

Pelos mesmos anos em que esculpia o chafariz, Gonçalo acompanhava as obras de São Gonçalo de Amarante. No citado depoimento de Abril de 1586 o arquitecto declarava ao provedor da comarca de Guimarães “ir visitar a dita obra em nome de seu irmão uma hora por outra”, indicando que a mesma corria “em grande crescimento”²⁷⁹. Em Junho seguinte, o mestre voltou a prestar um depoimento fundamental para reconstituir a história do cenóbio amarantino, já que fornece uma detalhada descrição dos espaços até então erigidos. Assim sabemos que em meados de 1586 estavam edificadas dois lanços do dormitório, a sacristia e a ante-sacristia, o refeitório e demais dependências conventuais, como a hospedaria, cozinha e respectiva despensa, celeiro e adega, sendo referido que nos meses seguintes iriam concluir-se a capela-mor, da qual estavam já executados o arco cruzeiro e as capelas colaterais, o corpo da igreja, onde estavam erigidas algumas capelas laterais, e os portais de acesso à “porta travessa” da fachada retabular lateral e de passagem para o claustro principal. Neste, estavam abertos apenas os alicerces, referindo-se que iria “ser de abóbada”²⁸⁰. Como mestre de Amarante, Gonçalo Lopes optava pelo método de laborar tão ao gosto do seu irmão Mateus, deixando um familiar próximo encarregar da laboração diária do estaleiro, o citado genro Pedro Afonso de Amorim, que o acompanhará em grande parte da sua carreira e que permaneceu no cenóbio dominicano do Tâmega como “aparelhador das obras do mosteiro”²⁸¹, ali residindo entre 1585 e pelo menos 1595, o ano em que os dois mestres contratam uma nova obra em Guimarães.

Cerca de 1587, Gonçalo Lopes foi chamado a projectar um dos mais importantes complexos edificadas na vila de Guimarães no século XVI, a casa e igreja da irmandade da Misericórdia (foto 29). Naquela data, a irmandade vimaranense, fundada nos primeiros anos do século XVI, pediu a D. Filipe I autorização para construir uma casa e igreja próprias, uma vez

²⁷⁹ RUÃO, Carlos (1996), p. 74.

²⁸⁰ RUÃO, Carlos (1996), p. 75-76.

²⁸¹ RUÃO, Carlos (1996), p. 78.

que até então tivera a sua sede numa capela localizada nos claustros da Colegiada. O monarca autorizou a edificação, e no ano seguinte os irmãos apresentavam novas petições, dando conhecimento à Coroa de que o local escolhido para a edificação do complexo era um dos principais eixos da vila medieval, a Rua da Sapateira, que partia da Porta de São Domingos e entroncava com a rua dos Mercadores²⁸². O templo, concluído em 1601, foi a última obra de Gonçalo, e a sua construção obrigou não só à demolição de uma parte substancial das casas medievais das ruas envolventes²⁸³ como também originou a abertura de um novo terreiro, que passou a ser conhecido pela denominação da confraria que custeou a igreja. Nos pedidos dirigidos ao monarca antevê-se, pela descrição pormenorizada das casas que era necessário adquirir para o terreno da edificação, que nesse ano de 1587 o projecto estaria já traçado. No ano seguinte era lançada a primeira pedra da “Casa Nova da Santa Misericórdia”, mas nos registos da irmandade não aparece ainda o nome do tracista responsável; embora as obras tenham avançado substancialmente até meados da década seguinte, foi necessário aguardar pelo mês de Abril de 1595 para ser firmado um contrato de obra entre a Misericórdia de Guimarães e Gonçalo Lopes²⁸⁴. Ou seja, cotejando todas estas datas conclui-se que o mestre foi trabalhando com regularidade na localidade onde estava radicado, intercalando a sua actividade de “mestre de obras da vila de Guimarães” com a de responsável pelas obras de São Gonçalo de Amarante.

Precisamente nas duas décadas em que Gonçalo Lopes dirigiu as maiores obras da sua carreira, a documentação notarial vimaranense permite confirmar a dimensão da oficina da Rua da Caldeiroa, cujo número de trabalhadores creditados e permanentes indicia a importância quer do mestre quer da família Lopes enquanto *nome* da arquitectura nortenha. Por esses anos, Gonçalo tinha a trabalhar sob as suas ordens seis pedreiros e imaginários a residir também na Caldeiroa²⁸⁵: o já referido Pedro Afonso, ou Pedro Afonso de Amorim, casado com a sua filha Francisca Barbosa, Pedro Gonçalves, casado com Ana Lopes (possivelmente também filha do mestre), António Gonçalves, Bento Fernandes, Francisco Jorge, e por fim, o reconhecido João Lopes de Amorim, irmão de Pedro Afonso e também genro de Gonçalo, casado com Mónica Barbosa, que assumiu a direcção da oficina vimaranense depois da morte do sogro e se tornou o arquitecto mais considerado em Guimarães na primeira metade do século XVII, tendo sido vereador da câmara local e irmão da Misericórdia. A estes juntava-se possivelmente Manuel Gonçalves Moreno, que embora fosse residente na rua das Molianas, é documentado como

²⁸² AZEVEDO, Torcato Peixoto de (1845). *Memorias Resuscitadas da Antiga Guimarães*. Porto: Tip. Da Revista, p. 87.

²⁸³ Em 1692, Torcato de Azevedo referia que eram as ruas do Ferreiro, a nascente, das Flores, a poente, e do Espírito Santo (antiga rua da Judiaria), a Norte, que cercavam o terreiro da Misericórdia, cujo edifício se situava no extremo sul da praça, em AZEVEDO, Torcato Peixoto de (1845), p. 87. Por seu turno, Bernardo Ferrão e José Afonso afirmam que a construção do templo “obrigou a trabalhos prolongados de demolição do miolo construído entre as ruas medievais das Flores, a ocidente, do Serralho, a oriente, dos Mercadores, a sul e da Judiaria, a norte”. FERRÃO, Bernardo; AFONSO, José Ferrão (2002), p. 73.

²⁸⁴ RUÃO, Carlos (1996), p. 294-295.

²⁸⁵ FERNANDES, Isabel Maria; OLIVEIRA, António José de (2004). Ofícios e mesteres vimaranenses nos séculos XV e XVI. In *Revista de Guimarães*, n.º 113/114. Guimarães: Sociedade Martins Sarmentos, pp. 110-111 e 133-135.

marido de Maria Lopes (identificada na documentação como filha de Gonçalo) e, como tal, terá trabalhado com ele.

Depois de 1589 Gonçalo Lopes manteve-se responsável pela manutenção dos chafarizes de Guimarães, num cargo que foi comum à carreira dos restantes arquitectos da família²⁸⁶. Em Março de 1591 voltava a Amarante para uma última vistoria da obra do convento dominicano, dando conta do andamento da fábrica e afirmando que faltava terminar o corpo da igreja e a torre sineira, estando fechada a capela-mor e o cruzeiro. No mesmo ano, no mês de Setembro, era contratado pelos Franciscanos de Guimarães para executar obras no Convento de São Francisco, designadamente a edificação do claustro do cenóbio (foto 30). Este seria construído em duas fases, uma vez que depois do primeiro acordo o imaginário voltou a assinar um contrato com os frades para terminar “a mais obra que ele, Gonçalo Lopes, fez nas ditas crastas”²⁸⁷. Efectivamente, ao longo de 1592, após a assinatura do primeiro contrato, o mestre recebeu das mãos de Gonçalo Dias de Carvalho vários pagamentos para as obras “que faz no dito Mosteiro”²⁸⁸. No entanto, a empreitada ficou parada ainda nesse ano, certamente por falta de verba da comunidade franciscana, e somente em 1596 Gonçalo voltava ao cenóbio, concluindo o projecto em Maio do ano seguinte.

Em paralelo, Gonçalo iniciava finalmente a obra da estrutura da Igreja da Misericórdia de Guimarães. Como referido, o ano de 1595 marcou a data da assinatura do acordo entre a irmandade e o mestre de pedraria, que em conjunto com Pedro Afonso de Amorim acordava fazer a capela-mor “conforme a amostra”. O documento é minucioso, tanto no que respeita aos elementos a edificar como na abordagem a questões práticas relacionadas com pagamento, cedência de materiais, ferramentas e de espaços de estaleiro²⁸⁹. Para além das precisões técnicas, este contrato indicia que à data de assinatura o mestre estava já a trabalhar em pleno no edifício. Como referido, entre o lançamento da primeira pedra, em Junho de 1588, e a assinatura deste documento contratual, em Abril de 1595, Gonçalo Lopes e a sua oficina trabalharam na demolição das casas compradas pela irmandade na rua da Sapateira e posterior terraplanagem dos terrenos onde estas se localizavam, bem como na construção dos alicerces, fundações e anexos da igreja. O referido contrato cita precisamente “o arco trebun que está começado”, a porta da sacristia “na forma em que vai” e a porta lateral que “vai para a crasta, conforme está já feita de uma banda”, indicando que nesses sete anos a obra seguiu um ritmo regular e que parte do complexo estava erigido. Enquanto decorria a edificação da cabeceira da igreja, Gonçalo Lopes arrematava duas obras fora de Guimarães. A primeira, datada de 1597, reporta-se ao assentamento de um chafariz de mármore no Convento de Vilar de Frades, encomendado a uma

²⁸⁶ Em 1601, Gonçalo era referido num alvará régio como “mestre da obra dos ditos chafarizes” de Guimarães, tendo um contrato com a câmara para “reparar e consertar” os canos dos mesmos sempre que necessário. RUÃO, Carlos (1996), p. 146.

²⁸⁷ RUÃO, Carlos (1996), p. 149.

²⁸⁸ Estes pagamentos correspondem a esmolas dadas à comunidade franciscana por um mecenas. RUÃO, Carlos (1996), p. 146 e 149.

²⁸⁹ O contrato foi publicado na íntegra por PINHEIRO, Alfredo Dias (1931), pp. 36-41.

oficina de Lisboa²⁹⁰, e a segundo consistiu na edificação do chafariz da Praça do Olival, na cidade do Porto, para a qual foi contratado em Setembro de 1598²⁹¹. Este último seria destruído em 1765 para dar lugar a um fontanário da autoria do arquitecto Eugénio dos Santos e Carvalho.

De regresso a Guimarães no ano seguinte, o mestre retomou o estaleiro da Igreja da Misericórdia, tendo sido nestes anos finais da carreira que enfrentou o momento mais problemático do seu ofício de arquitecto. Em 1600 a Misericórdia de Guimarães apresentou uma queixa contra Gonçalo “por as obras não restarem feitas” conforme o contrato estabelecido entre as duas partes cinco anos antes²⁹², com a denúncia a originar um grave pleito que culminou numa sentença judicial. Para aferir da veracidade das afirmações de cada uma das partes, a Mesa da confraria chamou os arquitectos Manuel Luís, o mesmo que havia laborado com João Lopes o Moço na Serra do Pilar e que era então mestre de obras do Arcebispado de Braga, e Jerónimo Luís, mestre das obras do Mosteiro de Pombeiro, no intuito de estes executarem uma vistoria à obra. Estas inspecções, como demonstra o historial do cenóbio de São Gonçalo de Amarante, eram comuns em grandes obras e os casos em que eram solicitadas por desacordo entre encomendantes e arquitectos foram uma ocorrência frequente ao longo da época moderna, devido sobretudo ao “incumprimento das obrigas pactadas nos contratos por clientes e artistas” e aos “retrazos nos prazos de entrega das obras e nas datas de pago”²⁹³.

Munidos de dois documentos redigidos pela irmandade em 20 de Junho de 1600, que elencavam, respectivamente, as obrigações determinadas em contrato e os erros da obra, Manuel Luís e Jerónimo Luís procederam à vistoria nos dias que se seguiram à reunião da Mesa, dando a 27 do mesmo mês a sua “detrininação nas duvidas que avia antre a dita casa da misericordia e os mestres das ditas obras”²⁹⁴. Asseverando peremptoriamente que Gonçalo Lopes devia alterar a estrutura, os mestres examinadores desferiram um duro golpe quer no projecto quer nas argumentações do imaginário ao afirmarem que sem as respectivas alterações “a obra não fica respondendo a arte da architectura”²⁹⁵. Por seu turno, Gonçalo Lopes redigiu também um parecer, apresentando um preçário para as modificações propostas para a obra²⁹⁶. No documento, o tom acicatado com que se defende faz pressentir que não havia ficado satisfeito com o resultado da inspecção dos colegas, já que esta colocava em causa a sua reputação profissional. O processo durou cerca de um mês, e as três partes intervenientes foram ouvidas pelo juiz Pero Teixeira de Albornoz, apresentando-lhe os seus argumentos e “tenções”; em finais de Agosto Gonçalo Lopes era notificado para cumprir o estabelecido pelos vedores da

²⁹⁰ O documento da obra, depositado no Arquivo Distrital de Braga, é referido por VINHAS, Joaquim Alves (1996), p. 89.

²⁹¹ TEIXEIRA, Diogo Emanuel Pacheco (2011). *O Abastecimento de Água na Cidade do Porto nos séculos XVII e XVIII. Aquedutos, Fontes e Chafarizes*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Tese de mestrado), pp. 66-67.

²⁹² PINHEIRO, Alfredo Dias (1931), pp. 52-57.

²⁹³ GOY DIZ, Ana (1998b). *Artistas, Talleres y Gremios en Galicia (1600-1650)*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, p. 115.

²⁹⁴ Publicado por RUÃO, Carlos (1996), pp. 295-296.

²⁹⁵ RUÃO, Carlos (1996), p. 296.

²⁹⁶ RUÃO, Carlos (1996), pp. 296-297.

obra, e no mês de Setembro a Misericórdia chegava a acordo com o mestre, apresentando ao magistrado uma determinação escrita que incorporou a carta de sentença, decretando as alterações e “consertos” a fazer pelo arquitecto, bem como a forma de liquidação das despesas²⁹⁷. Em sequência, um novo contrato de obra era assinado entre o mestre e a irmandade no início do mês de Outubro, onde se especificavam os detalhes técnicos das modificações ao projecto, ficando Gonçalo Lopes obrigado a terminar a obra até Junho do ano seguinte²⁹⁸.

Em Abril de 1601 o arquitecto dava por concluída a obra da capela-mor do templo, assinando um documento de quitação e especificando na mesma escritura que o corpo da igreja não estava ainda terminado. A Misericórdia adiantava dinheiro para o prosseguimento da empreitada, não sem receber por hipoteca os bens pessoais do arquitecto, uma vez que este não havia dado qualquer fiança à irmandade e que a sua idade, 67 anos à época, foi motivo para levar os encomendantes a salvaguardar a obra caso Gonçalo falecesse entretanto, conforme refere o documento. Pelo mesmo motivo, tomavam Pedro Afonso de Amorim como “principal devedor e como principal fiador e pagador” da obra contratada ao mestre de pedraria²⁹⁹. Em Agosto de 1602 era realizada uma última vistoria à capela-mor por Manuel Luís, e em Novembro desse ano a estrutura do espaço ficava terminada³⁰⁰. No mês de Abril de 1603, Gonçalo Lopes dava quitação da reforma do chafariz de Lamego, sendo este o último trabalho do mestre. Viria a falecer a 3 de Outubro desse mesmo ano, com cerca de 70 anos de idade³⁰¹.

²⁹⁷ PINHEIRO, Alfredo Dias (1931), pp. 54-56.

²⁹⁸ RUÃO, Carlos (1996), p. 297.

²⁹⁹ RUÃO, Carlos (1996), p. 298.

³⁰⁰ A capela-mor encontra-se hoje muito modificada, fruto de uma campanha de renovação do século XVIII.

³⁰¹ Dado referido em documentação publicada por João Lopes de Faria, citado por RUÃO, Carlos (1996), p. 151.

2.6 - Mateus Lopes, o génio criador da *escola*

Mateus Lopes foi o filho mais novo do mestre João Lopes o Velho e, sem dúvida, o que mais se destacou no meio artístico do Noroeste peninsular na segunda metade do século XVI. Nascido cerca de 1542³⁰² Mateus iniciou o aprendizado nos anos em que se esculpia o chafariz de Viana da Foz do Lima, e depois da morte do pai ficou a trabalhar sob a alçada do irmão mais velho, tendo sido com ele que completou a sua instrução no ofício da arquitectura. João é, aliás, uma das figuras mais influentes no seu percurso artístico, uma vez que o conhecimento e utilização das fontes tratadísticas da época por Lopes o Moço foram determinantes para proporcionar uma orientação classicista ao perfil técnico do mais jovem dos Lopes³⁰³. Como oficial, Mateus laborou ao lado dos irmãos em duas importantes obras na vila de Viana, o projecto e a primeira fase de edificação do Convento de São Domingos, entre 1560 e 1563, e o estaleiro da Capela do Santíssimo Sacramento, nos anos de 1563-1564.

O mês de Junho de 1566 marcou o início da carreira galega de Mateus Lopes, quando foi contratado pelo *Concello* de Pontevedra como mestre das grandes obras públicas que então se executavam na vila galega. Este primeiro passo rumo à Galicia parece-nos ter sido pensado inicialmente mais como o estabelecimento de uma *sucursal* da oficina vianense do que propriamente a fundação de um *taller* autónomo, uma vez que o arquitecto não se emancipou nem do trabalho em conjunto com os irmãos nem da fama paterna. Aliás, pode dizer-se que terá sido precisamente o nome e a popularidade que Lopes o Velho granjeou no mais importante porto das Rías Baixas, quando executou o chafariz público cerca de vinte anos antes, que permitiram a Mateus, então um jovem mestre sem obra em nome próprio, tornar-se o responsável pelas empreitadas camarárias.

A sua contratação por parte da edilidade local aconteceu durante uma época muito particular, que correspondeu a meia dúzia de anos durante os quais se assistiu a uma maior intensidade de construções públicas subsidiadas pelo *concello*, e que se prolongou até 1571³⁰⁴. Como foi já exposto, à época a conjuntura desta vila portuária assemelhava-se à de Viana, e todas as condições favoráveis em termos sociais, políticos, governativos e económicos que tanto facilitaram o crescimento da oficina dos Lopes na Foz do Lima vinham agora colaborar na sua expansão para terras galegas. Na primeira contratação em Pontevedra, Mateus tomava o encargo das obras das fontes, função que havia sido desempenhada pelo pai cerca de 20 anos antes, bem como do referido empreendimento de erigir a nova ponte e o molhe de Pontevedra (foto 31). Esta obra de grande envergadura, que implicou conhecimentos aprofundados de engenharia, representou para o mais novo dos Lopes “el certificado de cualificación como maestro de

³⁰² Um documento de fiança feito por Mateus Lopes ao convento franciscano da cidade de Santiago de Compostela em 1592 indica que o mestre tinha, à época, 50 anos. GOY DIZ, Ana (1994a), p. 428.

³⁰³ GOY DIZ, Ana (1994b), p. 322.

³⁰⁴ PEREIRA FERNÁNDEZ, Xosé Manuel (2000). *A Pontevedra de Felipe II*. Valga: Concello de Valga, p. 37.

cantería, independiente del taller familiar”³⁰⁵. Em 1569, o mestre deslocou-se à região de Coimbra para comprar cal, chamando o irmão João para o substituir na direcção da empreitada da ponte. A estrutura ficou terminada em 1570, e até finais desse ano o mestre não executou nenhuma obra fora do âmbito municipal³⁰⁶.

O grande projecto pontevedrense foi determinante na carreira de Mateus Lopes, revelando a sua faceta de exímio construtor de obras que requeriam perícia e conhecimentos avançados de engenharia, aprimorada ao longo da sua carreira quer noutras pontes, também edificadas em território galego, quer nas magníficas abóbadas de cruzarias que cobrem os claustros que erigiu ao longo das três décadas seguintes. Deve referir-se também que desde o início do seu percurso em terras galegas, Mateus surgiu acompanhado por um pedreiro de nome Pedro Lopes, que se supõe ser familiar, muito possivelmente um irmão. Apesar da evidente proximidade entre os dois, que levou a que nalguns momentos este o tenha substituído na direcção de obras, Pedro terá sido sempre um oficial sob as ordens de Mateus, não se lhe conhecendo qualquer obra assinada³⁰⁷.

Desde o seu estabelecimento em Pontevedra, Mateus Lopes formou um grande *taller* composto por um “nutrido grupo de aparejadores y maestros de cantería” também portugueses, que viriam a formar a terceira geração da *escola dos Lopes* na Galicia³⁰⁸. Para além do referido Pedro Lopes, laboraram com ele até ao final da sua carreira Juan López, Bernal Juan e o filho, Jácome Fernández el viejo, Juan González Araujo el viejo, Benito González Araujo, Estacio González Araujo e Francisco González Araujo el viejo, Gonzalo Pérez, Bastián de Barros, Salvador de Araujo, Juan de la Sacada, e Juan de Coborán. De entre estes destacam-se Jácome Fernández el viejo, que passou a dirigir o *taller* de Mateus depois do regresso definitivo deste a Portugal dois anos antes da sua morte, tornando-se “una de las personalidades más interesante del primer cuarto del seiscientos por su formación, originalidad y capacidad creativa”³⁰⁹, e os González Araujo, seus sobrinhos e homens de confiança que, tal como o seu irmão Gonçalo, o substituíram durante longos períodos nas fábricas monacais que o arquitecto contratou ao longo de quarenta anos de carreira no Reino de Galicia. Refira-se ainda que os González Araujo deram origem a uma quarta linhagem da *escola* galega, que laborou já no segundo quartel do século XVII, formada pelos irmãos Juan González Araujo el mozo e Francisco González Araujo el mozo; este último conheceu algum reconhecimento no meio artístico compostelano, ascendendo aos cargos de *maestro de obras do Consello* e da catedral de Santiago, o posto que foi muito almejado – e nunca conseguido – pelo seu tio-avô Mateus.

³⁰⁵ GOY DIZ, Ana (1994b), p. 432.

³⁰⁶ GOY DIZ, Ana (1994b), p. 430.

³⁰⁷ GOY DIZ, Ana (1994b), pp. 434-435 e 452. Como refere a autora, a partir de 1571 Mateus “orienta su actividad exclusivamente a la traza y el diseño, mientras que Pedro se convierte en el fiel ejecutor de sus obras”.

³⁰⁸ Para um estudo aprofundado desta *línea portuguesa* descendente de Mateus, ver os trabalhos de GOY DIZ, Ana (1994a), Cap. IV, e GOY DIZ, Ana (2006a), pp. 307-313.

³⁰⁹ GOY DIZ, Ana (2006a), p. 307.

Voltando à década de 1570 e a Pontevedra, no ano de 1571 Mateus era contratado para executar, em conjunto com o seu colaborador Bernal Juan, obras na Igreja de Santa María a Maior de Pontevedra, cuja edificação se prolongava desde 1519. O mais jovem dos Lopes foi chamado a reedificar o coro da igreja pontevedresa já que, por estar aparentemente mal concebido, esta estrutura colocava em causa a segurança do espaço, para além do facto de os patrocinadores da obra, a poderosa Confraria de Mareantes local, se queixarem de o mesmo não estar executado conforme ao “ornato” do templo. Através desta primeira contratação, Mateus tornou-se o responsável pela fábrica do principal templo de Pontevedra, devendo-se-lhe a posterior rectificação de vários espaços da mesma³¹⁰. Nos anos seguintes voltou à edificação de pontes, desta feita construindo a da povoação de Ledesma em Fevereiro de 1572, numa parceria com Juan de Herrera de Gajano, o mestre da Catedral de Santiago, e terminando a del Burgo, em Pontevedra, em Maio do ano seguinte. Em 1574 as monjas clarissas de Pontevedra contrataram-no para reconstruir o dormitório do Convento de Santa Clara, tendo sido este o seu primeiro grande projecto autónomo, e de raiz, de uma estrutura religiosa. A obra, no entanto, sofreu inúmeras vicissitudes, pelo que a edificação se arrastou por décadas, ficando concluída somente após a morte do arquitecto.

No ano de 1575 Mateus Lopes contratava a direcção da obra de reforma do grande mosteiro de San Salvador de Celanova, que se iria prolongar até 1594 (foto 32). Começava assim uma longa e profícua colaboração entre Mateus e os Beneditinos do Reino de Galicia, no seguimento da mencionada Reforma do Clero Regular que, para além da reorganização e correcção espiritual da Ordem, apostou numa “remodelación total de los conjuntos monasteriales que se transformaron en verdaderos símbolos del poder terrenal” com o intuito de “dignificar y ennoblecer” os mosteiros³¹¹. Mateus Lopes foi um dos arquitectos escolhidos para concretizar esta reforma de enobrecimento das casas beneditinas galegas, tendo trabalhado não apenas em Celanova mas também em Lárez, Tenorio, Poio e Santiago de Compostela, em grandes empreendimentos que serão as obras mais marcantes e significativas da sua carreira. A reforma celanovense iniciou-se na segunda metade do século XVI, quando “la comunidade de Celanova asumió el ambicioso reto de transformar el monasterio medieval en una de las casas benedictinas más ricas e poderosas del Noroeste peninsular”³¹², e Mateus foi indiscutivelmente um dos obreiros principais desta transformação.

A chegada de Mateus Lopes ao Mosteiro de Celanova deu-se não para executar um projecto de sua autoria, mas para continuar o trabalho de Juan de Badajoz el Mozo, autor do plano primitivo da reforma. Badajoz el Mozo, que desde o ano de 1535 havia realizado várias obras para a Congregación de Valladolid, foi escolhido em 1550 para erigir o novo claustro do mosteiro. Após a sua morte prematura em 1552 a fábrica entrava num impasse, e somente

³¹⁰ GOY DIZ, Ana (1994a), p. 430. O espaço do coro foi desmontado em 1952, para dar maior amplitude à igreja.

³¹¹ GOY DIZ, Ana (2005), p. 101.

³¹² GOY DIZ, Ana (2007a), p. 239.

volvidos oito anos a comunidade celanovense voltou a contratar outro mestre para continuar a edificação, sendo escolhido o arquitecto trasmerano Rodrigo Gil de Hontañón. Este delegou em Juan Ruiz de Pámanes, um dos seus homens de confiança, a execução do espaço. A oficina de Hontañón manteve-se em Celanova por quinze anos, primeiro com Pámanes e, depois da morte deste em 1571, sob a direcção de Juan de Herrera de Gajano, até que com o falecimento deste último em 1575, a comunidade lançava novo concurso para a direcção das obras, ao qual “acudieron los principales arquitectos del momento”³¹³.

Seria Mateus Lopes o escolhido para concluir a obra, assinando um contrato de 10 anos onde se comprometia não só a finalizar o espaço do claustro, mas também a construir a escadaria principal, a portaria, o átrio, as dependências destinadas ao abade e a escada secundária, bem como a fonte claustral. As obras iniciaram-se no ano seguinte com a construção do lanço meridional do claustro, onde o mestre deveria observar os detalhes do projecto inicial. Adoptando a partir de então um ritmo de trabalho que lhe será característico até ao final da vida, Mateus intentou arrematar outras obras em paralelo, não obstante o facto de ter começado a dirigir uma fábrica de grandes dimensões.

No mesmo ano de 1576 o arquitecto minhoto dava um ousado passo na sua carreira, candidatando-se ao lugar de mestre do Obradoiro da Catedral de Santiago de Compostela, vago após a morte de Juan de Herrera de Gajano, o Trasmerano (como ficou conhecido para se diferenciar do arquitecto real seu homónimo). Este posto era o cargo mais importante da arquitectura galega, quer em termos económicos quer em reconhecimento social, e entende-se que Mateus, então um jovem mas já experiente *maestro*, se achasse qualificado para concorrer. Embora fosse, na verdade, o candidato mais habilitado ao lugar, o Cabido compostelano acabou por preferir Lopes em favor de Gaspar de Arce dois anos mais tarde³¹⁴. Este revés não foi, no entanto, determinante para a progressão da carreira de Mateus que, com o objectivo de estabelecer uma sólida carreira e fazer fortuna, acabaria por se fixar em Santiago com os seus colaboradores, conseguindo firmar-se com credibilidade no disputado meio compostelano.

Quando Mateus Lopes instalou o seu *taller* em Santiago de Compostela no terceiro quartel do século XVI, a mais importante cidade do Reino de Galicia em nada se assemelhava aos portos marítimos liberais e burgueses onde o arquitecto havia trabalhado e vivido até então. Esta era uma cidade do Catolicismo, que gravitava em torno do túmulo do Apóstolo e da sua catedral, tendo sido, e continuando a ser, mantida e dominada pelo clero. Nesse tempo de grandes abalos que punham em causa os alicerces da Fé Católica por toda a Europa, Compostela manteve-se uma cidade de peregrinação ou, como é definida por vários autores galegos, uma cidade *levítica* onde a Igreja, personificada no Cabido compostelano, ditava as regras políticas, económicas, culturais, educacionais e artísticas. A presença clerical fazia-se sentir em tudo: o

³¹³ GOY DIZ, Ana (2007a), p. 115.

³¹⁴ GOY DIZ, Ana (1994a), p. 454.

Arcebispo era o senhor da cidade e o *consello* local, que administrava as questões práticas da vida da urbe, era governado por homens nomeados, na sua maioria, por aquele prelado. A própria Real Audiencia, que esteve sediada em Compostela entre os primeiros anos de Quinhentos e 1564, acabaria por se transferir para A Coruña, em grande parte devido às constantes ingerências do Arcebispado naquele tribunal da Coroa, o que denuncia o poder quase centrifugador que o Cabido catedralício detinha.

Por outro lado, enquanto sede metropolitana, a cidade atraía uma quantidade especialmente elevada de clérigos que eram, em conjunto com a nobreza local, o grupo mais rico e influente da urbe³¹⁵. Deste clero dominante, que abrangia o considerável número de cenóbios da cidade, alguns considerados os mais importantes das respectivas ordens no território espanhol, dependiam quase em exclusivo os sistemas de assistência, educação e cultura. A título de exemplo refira-se que o Deão do Cabido de Compostela tinha a seu cargo tanto a direcção do Hospital Real, então um dos mais modernos centros hospitalares da Península Ibérica, como a administração da Universidade de Santiago, que teve no Arcebispo Alonso III de Fonseca o seu maior impulsionador na centúria de Quinhentos; a imprensa do Reino de Galicia, que mais poderia designar-se antes como imprensa compostelana já que os impressores galegos se concentrava quase todos na cidade, era patrocinada pelo alto clero e estava em grande medida dedicada à divulgação de obras religiosas; e a *sopa boba*, que consistia na distribuição gratuita de comida a pobres, mendigos e peregrinos na cidade, e que em Portugal era uma obra assistencial que cabia sobretudo às Misericórdias, estava entregue aos conventos e mosteiros santiaguinos.

No entanto, e apesar de todo o seu poder económico, social, cultural e político, esta elite religiosa representava uma pequena parte da população da capital da Galicia, que se compunha maioritariamente por artesãos e artistas que, “integrados en los gremios o libres, realizan las más diversas funciones”³¹⁶. Porém, para manter os seus ofícios, esta maioria dependia de forma demasiado evidente da minoria clerical, os seus maiores cliente e mecenas, originando um mecenato artístico de características muito próprias que se revelou fundamental para tornar Santiago no “centro cultural indiscutible de Galicia”³¹⁷. Foi assim por meio do patrocínio mecenático deste poderoso clero que Mateus pôde iniciar uma nova etapa da sua carreira em 1575, sem adivinhar que a recusa do Cabido da Sé em querê-lo como o seu arquitecto iria permitir-lhe ser alguns anos depois o responsável pela última grande edificação compostelana do século XVI, o novo cenóbio dos Beneditinos no Pinarío, um edifício que transformou o carácter urbano e arquitectónico da urbe medieva, considerado o prelúdio do majestoso barroco que dominou a cidade na centúria seguinte.

³¹⁵ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Enrique (1998), pp. 414-415.

³¹⁶ REY CASTELAO, Ofelia (1993). La época moderna. In José Raúl Seoane Preto, José Manuel García Iglesias (Coord.), *Santiago de Compostela. I – Patrimonio Histórico Gallego*. Santiago de Compostela: Xuntanza Editorial, p. 54.

³¹⁷ REY CASTELAO, Ofelia (1993), p. 52.

Enquanto decorreu o concurso para a Catedral, Mateus reforçou a sua presença em Celanova, dando a traça da portaria do cenóbio em 1577³¹⁸ e iniciando a obra da mesma, ao mesmo tempo que prosseguia com a edificação do claustro. A recusa do Cabido compostelano em trabalhar com o português não abalou o seu estabelecimento na cidade do Apóstolo, que ficou cimentado noutro cargo que entretanto conseguiu angariar, o de mestre de obras do Hospital Real de Santiago. A confirmação desta contratação é documentada em 1578, quando assina o contrato das obras de recuperação da ponte de Caldas de Reis como “maestro do Hospital Real”³¹⁹, um ofício que desempenharia por 25 anos. Esta seria uma época de franco desenvolvimento para a oficina galega dos Lopes, e as obras executadas confirmam a competência de Mateus no âmbito da arquitectura, da engenharia e também no desenvolvimento dos primeiros grandes programas decorativos que assinou em nome próprio.

Entre os anos de 1578 e 1580 há um hiato de notícias de Mateus Lopes no Reino de Galicia, coincidente com a sua contratação para executar a segunda fase das obras do convento dominicano de Amarante, sendo provável que o arquitecto se tenha deslocado a Portugal para assinar o contrato e traçar o projecto. Como se referiu na biografia de Gonçalo, a vistoria às obras do cenóbio amarantino de Abril de 1586 confirmou Mateus Lopes como “mestre da obra do Bem Aventurado São Gonçalo”³²⁰. Por seu turno, o citado *Memorial da edificação do Mosteiro do Bem-Aventurado São Gonçalo...* datado de 1580 indica que, depois de quase duas décadas em que as obras se encontraram paradas, a construção da igreja havia sido retomada. Cotejando as duas datas, e lembrando que a vistoria de 1586 menciona que o corpo do templo estava já edificado, encontrando-se a capela-mor a ser fechada, pode inferir-se que Mateus Lopes apresentou o projecto do templo até 10 anos antes da vistoria ordenada pelo Rei, possivelmente entre o ano de 1578, quando se noticia o arquitecto português a laborar nas reparações da Ponte de Caldas de Reis, e o final do ano de 1580, data em que foi chamado pelos beneditinos de Poio para a reconstrução do Mosteiro de San Xoán.

Deixando o irmão Gonçalo à frente do estaleiro amarantino, Mateus Lopes regressava à Galicia onde, no mês de Novembro de 1580, foi contratado pela comunidade beneditina de Poio para prosseguir a obra de reconstrução do Mosteiro de San Xoán³²¹, localizado no monte Castrove. Não só porque havia um aumento do número de monges depois da reforma da Orden³²², mas também porque aí se fundou um colégio de Teologia, a comunidade de San Xoán empreendeu uma profunda renovação e ampliação tectónica do edifício monacal, iniciando a fábrica em 1564. A obra foi entregue, mais uma vez, ao arquitecto Juan Ruiz de Pámanes, já

³¹⁸ Hoje conhecida como *Portaria velha*.

³¹⁹ GOY DIZ, Ana (1994a), p. 454. Nesse ano de 1578 documenta-se também a presença de Pedro Lopes na obra do edifício, quando contratou o ferreiro Juan Rodríguez de Mourellos para executar uma afinação das ferramentas da oficina necessárias aos “trabajos de cantería que estaban realizando en el Hospital”. GOY DIZ, Ana (1999a), p. 139.

³²⁰ RUÃO, Carlos (1996), p. 74.

³²¹ GOY DIZ, Ana (2005), p. 123.

³²² No caso de Poio, a comunidade de cinco monges que aí habitava ao tempo dos Reis Católicos aumentou, até 1560, para 24. FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (2006), p. 181.

então encarregue das obras nos cenóbios de Celanova, Ribas de Sil e San Paio de Compostela. Quando Ruiz de Pámanes faleceu, os beneditinos pontevedrenses decidiram convocar Mateus Lopes, que já o havia substituído em San Salvador de Celanova. Assim, no final desse ano de 1580, Mateus recebia o encargo de terminar o claustro regular de Poio (foto 33), comprometendo-se a terminar a obra num prazo de 10 anos.

Em 1581 os monges de San Pedro de Tenorio, o mais modesto dos mosteiros beneditinos galegos, requisitaram o arquitecto português para concluir a obra do claustro, do qual tinham já a traça executada³²³. Deste claustro restam pouco mais que ruínas, uma vez que a estrutura cedeu ao aluimento das terras circundantes. Em 1582 Celanova voltava a exigir a presença do mestre, desta feita para iniciar a escada da “mayordomia”, as habitações destinadas ao abade e a escada principal do mosteiro, ao mesmo tempo que se terminava a primeira fase da empreitada anteriormente contratada, a edificação do lanço que faltava no claustro geral³²⁴. No mês de Abril do ano seguinte Mateus era chamado mais uma vez pelas clarissas de Pontevedra, desta feita para se encarregar da casa sobre o refeitório, e em Outubro fazia obras de canalização para uma casa particular na região pontevedresa.

Em Novembro de 1582 iniciava-se uma das etapas mais interessantes da sua carreira, durante a qual executou a traça de uma obra exclusivamente de escultura, o sepulcro de D. Francisco Blanco, Arcebispo de Santiago, que se fez enterrar no Colégio dos Jesuítas da cidade de Compostela (foto 34). Embora não fosse jesuíta, o arcebispo tornara-se um admirador desta ordem e da sua exemplar “religiosidad contrarreformista” desde que travara conhecimento com o Geral da Companhia de Jesus no Concílio de Trento, defendendo a importância da acção dos membros da ordem na boa formação do clero de então³²⁵. Ao longo dos anos, D. Francisco Blanco incentivou e patrocinou a fundação de colégios jesuítas nas dioceses que dirigiu, e a cidade de Compostela não foi excepção. Em 1577, depois de inúmeros esforços, conseguiu autorização para fundar o Colexio da Compañia em Santiago, cedendo à comunidade jesuíta o convento de Santa María a Nova, um cenóbio medieval que havia pertencido à Ordem Terceira de São Francisco, bem como parte dos seus bens para sustento da nova casa³²⁶. As obras do colégio iniciaram-se no ano de 1579, mas o prelado nunca chegaria a ver o projecto concluído; ainda em vida, dirigiu ao Rei e ao Papado um pedido de dispensa das suas funções por motivos de doença, com o objectivo de se retirar para o seio da comunidade jesuíta compostelana que ajudara a fundar, mas foi-lhe recusada tal possibilidade. Viria a falecer dois anos depois, em Abril de 1581, deixando no testamento ordens para ser sepultado na igreja do Colexio em campa rasa ou parietal, cabendo aos Jesuítas a tarefa de escolher o mestre que iria desenhar o monumento funerário do seu mecenas.

³²³ GOY DIZ, Ana (2005), p. 140.

³²⁴ GOY DIZ, Ana (2005), p. 117.

³²⁵ GOY DIZ, Ana (1998c), p. 584.

³²⁶ GOY DIZ, Ana (1998c), pp. 584-585.

Assim, em Novembro de 1583 os executores do testamento de D. Francisco Blanco decidiram contratar Mateus Lopes para desenhar e executar o túmulo do prelado, que então se encontrava enterrado numa cripta provisória junto ao altar-mor do templo jesuíta. Desde o início do seu percurso profissional no Reino de Galicia, Mateus apresentou-se como “maestro de cantería”, e tal como os irmãos, foi um arquitecto que criou decoração esculpida como escultura arquitectónica, e não pensada como uma arte isolada. Como tal, não deixa de ser invulgar esta escolha do mestre português para fazer o túmulo. O motivo da selecção não se refere no contrato, mas certo é que Mateus foi escolhido em detrimento dos escultores que à época laboravam na cidade. Se a decisão se prendeu com o prestígio que o arquitecto começava então a granjear na cidade de Compostela, se esteve relacionada com a apresentação de um projecto mais apelativo ou adequado à imagem pretendida, ou se outros factores pesaram na decisão final, serão questões a analisar no capítulo referente à autoria do túmulo.

Depois de desenhar a traça do monumento funerário, Mateus Lopes deixou a execução pétrea do mesmo a cargo dos *ornamentistas* que com ele laboravam na oficina³²⁷. O sepulcro, uma estrutura com arcosólio e a estátua orante do arcebispo cujo douramento e policromia da pedra lhe conferem grandiosidade, é o único exemplar de tumulária assinado pela *escola dos Lopes*. Porém, é estruturalmente muito aproximado dos programas de fachadas de igrejas da *escola*, integrando muita da linguagem estrutural e iconográfica do conjunto iconográfico de temática sacra que os três arquitectos desenvolveram. O projecto terá decorrido a bom ritmo, uma vez que em Agosto do ano seguinte Mateus recebia parte do valor total da obra³²⁸, possivelmente no período em que a estrutura estava esculpida mas ainda não montada. Ainda nesse ano de 1583, o mestre minhoto celebrava um contrato com o Licenciado Juan Ares de Romay para executar a condução das águas da fonte de Regaverde para a quinta de la Torre del Monte, nos arredores da vila de Padrón³²⁹. Em Fevereiro de 1584 os beneditinos do Mosteiro de San Salvador de Lérez chamavam o arquitecto para lhe entregarem o projecto de reconstrução da igreja de San Xoán de Dorrón, uma pequena paróquia perto de Sanxenxo. Da obra executada pelo mestre português nada resta, uma vez que foi substituída pelo actual edifício, erigido na segunda metade do século XVIII.

Nesse mesmo ano de 1584 Mateus debuxava o projecto da fachada da antiga Colegiata de Cangas. O templo, de primitiva fundação românica, teria conhecido algumas reformas ao longo de Quinhentos, distribuídas em campanhas de obra às quais não foi alheio o fugaz crescimento económico deste pequeno porto de mar nessa época. No entanto, a nova fachada foi erigida apenas nas décadas finais do século. Para a empreitada, o cabido local resolveu contratar Mateus Lopes exclusivamente para traçar a obra, deixando-se a execução do frontispício a cargo de Jácome Fernández, seu homem de confiança, e de Antonio Vizoso. Esta dupla repartição da

³²⁷ VILA JATO, María Dolores (1983), p. 114.

³²⁸ PÉREZ COSTANTI, Pablo (1930), p. 334.

³²⁹ PÉREZ COSTANTI, Pablo (1930), p. 334.

obra deu origem a que, durante largo tempo, o risco tenha sido atribuído a Jácome Fernández. Porém, deve lembrar-se que este método de ser arquitecto, no sentido contemporâneo do termo, em que depois de arrematar a obra enquanto responsável da oficina Mateus desenhava o projecto mas deixava a execução tectónica nas mãos dos seus oficiais, foi recorrente ao longo de toda a sua carreira.

Entre os anos de 1584 e 1586, quando se deu por terminada a portaria do mosteiro de Celanova³³⁰, Mateus Lopes voltou a estar ausente da documentação galega, sendo plausível que neste período o arquitecto português tenha voltado a Portugal e ao estaleiro de Amarante para dirigir “la construcción de la capilla mayor e la fachada de la iglesia”³³¹, onde terá introduzido “câmbios en la zona de la capilla mayor y aprovechó para trazar la fachada lateral a orillas del Tamega”³³². Em Abril de 1586 o mestre tinha já regressado à Galicia uma vez que, como referido anteriormente, a vistoria a Amarante executada nesse ano refere que Gonçalo Lopes visitava a obra regularmente em nome do seu irmão ausente³³³.

Em 1587 Mateus era contratado por Antonio Garcia de Rajóo para desenhar a traça da Capela da Anunciación, situada na nave da Igreja de San Francisco de Pontevedra. Uma carta de pagamento datada de 26 de fevereiro indica que “Mateus Lopez maestro de cantería” recebia dois ducados “por la traça y moldura que bos yze para la capilla que mando azer Antonio Garcia de Rajo”³³⁴ para se fazer sepultar, ficando a edificação a cargo de Pedro González, mestre de cantaria da vila de Redondela³³⁵. No ano de 1588 o arquitecto executava outra traça para uma obra que seria edificada por um dos seus homens de confiança, desta feita uma casa que Payo Mariño de Lobera, senhor da Serra de Outes, mandou fazer a Estacio González de Araujo. Em meados desse mesmo ano Frei Lope de Hugo, abade de San Xóan de Poio, queixava-se do ritmo lento a que decorriam as obras do mosteiro, evidenciando que estas não estariam terminadas na data acordada entre as partes. Com efeito, não há notícia de que desde essa data até 1593 Mateus Lopes tenha estado presente quer no estaleiro de Poio quer nas obras de Celanova, que também se ressentiram da sua ausência, ficando paralisadas até 1594. Estas paragens não são alheias ao facto de, por esses anos, o arquitecto português se encontrar em Santiago de Compostela para executar o grande mosteiro da comunidade beneditina compostelana³³⁶. É

³³⁰ GOY DIZ, Ana (2005), p. 117.

³³¹ GOY DIZ, Ana (1995a), p. 18.

³³² GOY DIZ, Ana (1994b), p. 319.

³³³ RUÃO, Carlos (1996), p. 74.

³³⁴ MOURE PENA, Teresa Claudia (2003). A capela de don Antonio García de Rajóo no templo de San Francisco de Pontevedra. *Pontevedra. Revista de Estudios Provinciais*, n.º 19. Pontevedra: Departamento de Publicacións da Deputación de Pontevedra, p. 106.

³³⁵ A obra seria iniciada no ano seguinte, e embora tenha sido estipulado no contrato inicial um conjunto de condições que mestre González deveria observar, respeitantes ao “deseño a realizar e as medidas de cada unha das súas estruturas, sinalando pontualmente a súa decoración”, o projecto de Mateus Lopes foi substancialmente alterado, nomeadamente na ornamentação da abóbada de cobertura e nas dimensões gerais do espaço. MOURE PENA, Teresa Claudia (2003), pp. 99-101.

³³⁶ VILA JATO, María Dolores (1991b), p. 335 avançava a hipótese de entre 1588 e 1593 Mateus Lopes ter viajado novamente para Portugal, possivelmente para traçar a Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Ponte de Lima, datada de 1589, atendendo ao facto de à data deste artigo, não se conhecerem documentos referentes ao arquitecto durante aqueles anos. No entanto, as investigações mais recentes de Ana Goy esclarecem que nestes anos Mateus esteve em Santiago, a trabalhar no projecto de San

possível que tanto a execução do projecto como o início da empreitada compostelana tenham tido influência lesiva no andamento das restantes fábricas cenobiais que o mestre tinha então a decorrer, uma vez que o seu envolvimento neste empreendimento foi total desde a primeira hora.

De facto, o ano de 1589 marcou uma viragem decisiva na carreira de Mateus Lopes. No final desse ano o arquitecto estava em Santiago a iniciar aquela que seria a sua obra maior, a nova igreja do mosteiro beneditino de San Martiño Pinario que, à semelhança das restantes comunidades beneditinas galegas, conheceu um período de reestruturação e prosperidade depois da sua integração na Congregación de Valladolid. Porém, de entre todos os cenóbios bentos, o mosteiro compostelano destaca-se por se ter tornado no mais importante do Reino de Galicia, tomando o lugar de casa-mãe da ordem religiosa na região. Os beneditinos estavam instalados em Compostela desde os primórdios da construção da Catedral, e se num primeiro momento se integraram nos serviços do culto ao Apóstolo, a partir do terceiro quartel do século XI a comunidade implantou-se no lugar de Pinario, localizado nas traseiras da sé compostelana, onde edificou uma grande abadia. Com a reforma da Ordem sob a égide dos Reis Católicos, a casa compostelana recuperou a grandiosidade dos tempos medievais, aumentando substancialmente o número de monges, pelo que nos primeiros anos de Quinhentos a comunidade foi obrigada a renovar o espaço monacal. As primeiras empreitadas dataram do início do século, correspondendo uma à reconstrução dos claustros e outra à reedificação da enfermaria e dos espaços das cozinhas³³⁷. Porém rapidamente os beneditinos quiseram propor-se a encetar um projecto que traduzisse numa grandiosa estrutura o poder que voltaram a deter no meio religioso de Santiago, optando por construir um novo templo de proporções monumentais.

Ao longo da segunda metade da centúria, os monges de Pinario intentaram todos os esforços para encontrar um terreno condigno para a nova igreja junto à velha abadia. Porém, acabariam por se deparar com sérias dificuldades, decorrentes sobretudo da oposição que tanto o *Consello* de Santiago como o Cabido da Catedral levantaram à construção de um edifício com tais dimensões. Finalmente, entre 1585 e 1589 determinaram que o espaço da antiga horta do mosteiro, fronteiro à Praça de San Miguel, seria o local ideal para a construção que queriam executar (foto 35). Assim, nos últimos meses desse ano de 1589 o abade frei Antonio de Comontes contratava oficialmente Mateus Lopes para “llevar a buen término este sueño”³³⁸. Sabe-se que nesse período o arquitecto estava já em Santiago a trabalhar no projecto da nova igreja, tendo desenhado a totalidade do conjunto, que englobava o templo dedicado a San Martiño e as dependências que este teria adossadas à capela-mor, correspondentes à sacristia e à *statio*³³⁹. A 25 de Julho de 1590 era realizada a cerimónia de colocação da primeira pedra do

Martiño Pinario.

³³⁷ Obras entregues, respectivamente, a Juan de Lemos e a Juan de Herrera, el Gajano. GOY DIZ, Ana (1995b), p. 103.

³³⁸ GOY DIZ, Ana (2005), p. 148.

³³⁹ Ana Goy afirma que a colaboração entre o Abade frei Antonio de Comontes e Mateus Lopes foi muito estreita, pelo que o plano

complexo, a que se seguiu a construção das paredes da capela-mor e dos respectivos espaços colaterais acima referidos, a par com o cruzeiro.

A obra foi sendo executada ao longo da década seguinte, com a particularidade de terem sido celebrados diversos contratos entre os beneditinos compostelanos e Mateus Lopes, um para cada área da igreja a construir, mantendo-se sempre o arquitecto português na direcção da fábrica³⁴⁰. A coerência do projecto não deixa margem para dúvidas no que respeita à autoria da obra. Mateus Lopes foi não só o mestre eleito dos beneditinos galegos; foi, sobretudo, o grande arquitecto de San Martiño Pinario, tornando-se com este projecto o autor do primeiro templo moderno da Ordem no Reino de Galicia, empreendendo soluções estruturais que marcaram todas as edificações beneditinas que se lhe seguiram³⁴¹.

No mesmo ano em que iniciava a construção do templo compostelano, o arquitecto português era chamado a outro mosteiro beneditino, desta feita San Salvador de Léréz, para reformar os espaços do refeitório e da cozinha e o sistema de captação e condução de água que abastecia as dependências, sendo-lhe pedido que desenhasse a nova fonte do claustro. Refira-se que deste projecto nada resta, uma vez que, com a desamortização das ordens religiosas no século XIX, o cenóbio foi abandonado e parte das suas dependências entraram em progressiva ruína. Na mesma época, as obras de Celanova encontravam-se num impasse fruto de contendas entre o arquitecto, que se queixava de falhas nos pagamentos, e os monges, que não adiantavam verbas por considerarem que a obra estava atrasada. No ano de 1592 faltavam concluir quatro capelas numa das galerias do claustro, e o abade chamava ao mosteiro o arquitecto português para refazerem o contrato da empreitada. A documentação dá notícia de que nesse ano seria erigida a porta de acesso à sacristia, permitindo a entrada no espaço através do claustro, o que indica que a oficina minhota foi também contratada para executar de raiz esse espaço contíguo à cabeceira do templo.

Nos dois anos seguintes perdurou o pleito entre o arquitecto português e os frades celanovenses, até que em Julho de 1594 as questões entre as partes eram resolvidas, com Mateus Lopes a comprometer-se terminar a obra do claustro no espaço de um ano e o abade Frei Juan de Guzmán, em nome da comunidade, a obrigar-se a pagar ao mestre e à sua oficina tudo o que lhe devia. Quanto ao Mosteiro de Poio, também a sua fábrica se ressentia da ausência do arquitecto e da sua dedicação (cada vez maior) ao projecto de San Martiño Pinário. Embora em 1593 as obras parecessem ter voltado a um ritmo mais regular³⁴², a verdade é que nesse ano Mateus contratava a edificação das seis capelas do templo compostelano, pelo que o andamento

do edifício terá sido traçado pelos dois, ou seja, pelo arquitecto com um estreito acompanhamento do seu mecenas. GOY DIZ, Ana (1995b), p. 109.

³⁴⁰ GOY DIZ, Ana (1995b), p. 109.

³⁴¹ GOY DIZ, Ana (1995b), p. 109.

³⁴² Nesta data, o abade de San Xoán, Frei Francisco de Córdoba, fazia uma peculiar exigência à paróquia de Ermelo, rendeira do mosteiro de Poio: que entregasse o valor da renda anual em ladrilho, a ser utilizado nas obras das celas. GOY DIZ, Ana (1995b), p. 123.

do estaleiro de Poio iria abrandar no ano seguinte, consequência certa da estada do arquitecto a tempo inteiro em Santiago.

Na década final da sua carreira verifica-se que o método de trabalho tão apreciado pelo arquitecto português desde os primeiros anos no Reino de Galicia, que passava por arrematar mais de uma obra em simultâneo colocando depois os seus homens de confiança à frente do trabalho diário dos estaleiros – Juan González em Celanova, Estacio e Benito González de Araujo em Poio – começava a ter reflexos menos positivos no andamento das mesmas. Até 1603, e apesar de a sua oficina laborar por toda a região sul do Reino, foi o Mosteiro de Pinario que, de facto, ocupou o palco central do seu trabalho. A 10 de Junho de 1593, depois da edificação dos espaços da cabeceira acima referida, era tempo do abade contratar com Mateus Lopes as duas capelas do lado do Evangelho, e cinco meses depois, a 10 de Novembro, o mestre assinava a obrigação de edificar as duas capelas que lhes estavam fronteiras, numa obra que se terá prolongado pelo ano seguinte³⁴³.

O ano de 1595 veio a revelar-se um dos mais activos para a oficina do mestre minhoto, com os estaleiros de Celanova e Poio a prosseguirem nas mãos dos seus oficiais e a execução de mais um projecto em Santiago. Enquanto as obras de San Martiño se mantinham a um ritmo intenso, com a celebração de um novo contrato em Fevereiro para erigir três capelas situadas debaixo do coro alto³⁴⁴, o Hospital Real deparava-se com o mau estado do seu campanário, pelo que o Cabido concordou em “pedir asesamiento al maestro de obras del Hospital y al de la Catedral”, chamando, respectivamente, Mateus Lopes e Gaspar de Arce el Viejo para fazerem uma vistoria e darem o parecer sobre a torre e a necessidade de obras que a mesma apresentava³⁴⁵. Assim, nesse referido mês de Fevereiro Mateus desenhava a “traza y modelo” do campanário em “piedra de grano labrado” do Hospital Real de Santiago, que viria a ser construído por Francisco González de Araujo el Viejo³⁴⁶. No mês de Março, o arcebispo D. Juan de San Clemente chamava o arquitecto para lhe confiar a construção da nova igreja de Santa María da pequena povoação de Alba (foto 36), perto de Pontevedra, construída com os despojos da antiga paroquial³⁴⁷. Precisamente na mesma data em que contratou o templo de Alba, Mateus assinou com o mesmo arcebispo a obra de reconstrução da Igreja da Señora do Camiño, limítrofe a Pontevedra, que à época estava “mal edificada y mal trazada”³⁴⁸. No verão, durante o

³⁴³ GOY DIZ, Ana (1999b), p. 216.

³⁴⁴ Por seu turno, uma quarta capela projectada para o mesmo espaço aguardava a aquisição de terrenos para poder ser construída. GOY DIZ, Ana (1999b), p. 216.

³⁴⁵ GOY DIZ, Ana (1999a), p. 141

³⁴⁶ “Escritura de concierto com Francisco Gonzalez, canteiro sobre un campanario donde reponha la campana que esta en el cimborrio del Real Hospital, en el patio de la botica”, A. H. U. S., Fondo Hospital Real, 4 de Fevereiro de 1596, GOY DIZ, Ana (1998d). *A actividade artística en Santiago. 1600-1648*. Tomo II. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 119-121. Nesta mesma data, a obra era avalizada por Mateus Lopes, dando-se por terminada a 7 de Fevereiro, com o último pagamento ao mestre Francisco Gonzalez de Araujo el Viejo.

³⁴⁷ Com a obrigação de colocar a pedra de armas do Arcebispo na capela-mor. PÉREZ COSTANTI, Pablo (1930), p. 336.

³⁴⁸ PÉREZ COSTANTI, Pablo (1930), p. 337.

mês de Agosto, a oficina dava por concluída a construção do claustro de Celanova³⁴⁹, e a partir de então as obras executadas no local pelo *taller* do mestre ficaram em definitivo sob a direcção de Benito González.

No segundo semestre desse ano, a oficina dava continuidade aos trabalhos no Hospital Real. Na época, o edifício necessitava de uma reforma significativa na estrutura de canalização, já que, desde a fundação do hospital, o percurso da canalização entre as nascentes e o imóvel passava por terrenos camarários, dependendo de constantes autorizações do *Consello* compostelano para reparações, e assim originando dificuldades recorrentes. Em Dezembro de 1596, Mateus Lopes, enquanto mestre das obras do Hospital era chamado a executar a nova rede de condução de água, num projecto que pressupôs uma complexa obra de engenharia, determinando a autonomia do hospital face às autoridades da cidade, sendo esta possivelmente “la intervención más interesante de todas las que realizó este maestro durante los años que estuvo al frente de la fábrica.”³⁵⁰. O plano incluiu ainda a edificação de um chafariz no antigo Patio de la Botica (actualmente designado Claustro de San Marcos), obedecendo também ao modelo da *escola dos Lopes*. Mais uma vez, a perícia familiar dos Lopes como construtores da arquitectura da água era posta à prova, denotando-se a importância que o ofício de mestre de chafarizes desenvolvido por João Lopes o Velho teve na formação dos seus três filhos.

A par com a obra do Hospital, San Martiño Pinario ganhava novo fôlego com a reeleição de Frei Antonio de Comontes, o grande impulsionador do projecto, como abade do mosteiro beneditino. Nesse mesmo mês de Dezembro, o prelado contratou Benito González de Araújo, um dos canteiros que trabalhava para Mateus³⁵¹, para edificar as paredes junto às capelas laterais que se interligam com a nave do lado norte, segundo as traças de Lopes, num momento em que se haviam erigido os panos murários do lado sul, dando assim prosseguimento ao projecto do arquitecto³⁵². O objectivo da comunidade era preparar a igreja para a execução do abobadamento, o que permitiria a sua abertura ao culto. Em 1597 iniciou-se uma nova fase das obras, que se centrou sobretudo no desenho e na edificação da grandiosa frontaria da igreja (foto 37). Mateus Lopes era novamente escolhido, desta feita para traçar aquela que viria a ser a obra maior dos programas de decoração esculpida da *escola dos Lopes*. Nela, o mestre minhoto retomou o modelo de fachada-retábulo desenvolvido pela *escola* em São Domingos de Viana, Cangas de Morrazo e São Gonçalo de Amarante, dando-lhe “un carácter grandioso de triunfo y de gloria que sirve de telón a la Apoteosis de los Patriarcas de la Orden de San Benito”³⁵³. Assim, Mateus não só aprimorava como suplantava, quer em dimensão tectónica quer em

³⁴⁹ GOY DIZ, Ana (2005), p. 117. Apesar da entrega oficial da obra, à data a zona das celas dos frades ficou por concluir.

³⁵⁰ As obras implicaram a substituição dos antigos canos de barro por canos de pedra e a construção de canalização mais ampla, que permitia armazenamento de maior quantidade de água, tanto no percurso que fazia desde a nascente como no interior do edifício. GOY DIZ, Ana (1999a), p. 142.

³⁵¹ A contratação directa do *braço direito* de Mateus Lopes para executar a obra pode relacionar-se com o facto de nesse mês o arquitecto se encontrar a iniciar a rede hidráulica do hospital.

³⁵² GOY DIZ, Ana (1999b), p. 217.

³⁵³ GOY DIZ, Ana (1995b), p. 460.

grandiosidade e extensão do programa iconográfico e iconológico, o modelo estabelecido mais de 20 anos antes pela oficina vianense dirigida pelo seu irmão João. Em Abril, enquanto elaborava o projecto de San Martiño, iria também traçar o espaço da capela-mor da Igreja de San Pedro de Campaño, no município de Pontevedra, que foi erigido uma vez mais por um dos seus homens de confiança, desta feita Estacio González de Araujo.

No mês de Fevereiro do ano de 1598 os monges de Pinario assinavam com o arquitecto português o último contrato da empreitada de San Martiño. Estando o Abade Frei Antonio de Comontes bastante enfermo, e sendo desejo do maior promotor do projecto terminar a obra ainda em vida, este ordenou a Frei Andrés de Yñara para que firmasse em seu nome o documento no qual Mateus Lopes se comprometia a fazer “la obra nueva de dicho monasterio” no espaço de três anos a partir de Maio seguinte³⁵⁴. Este último contrato foi o passo decisivo no reconhecimento de Mateus como um dos mais importantes arquitectos da cidade de Santiago que, a partir de então, passou a ser referido em diversos documentos não só como mestre de obras mas como o “maestro de obras de San Martin”, que ao tempo era em rigor o maior estaleiro compostelano de arquitectura. Possivelmente pelo prestígio que esta obra lhe dava, nesse ano de 1598 o Reitor do Colexio Maior da Universidade (hoje conhecido como Colexio de Fonseca), Diego Suárez de Tangil, chamava o mestre minhoto para desenhar a Torre del Reloj do edifício, que iria ser edificada no ângulo Noroeste. A torre estava originalmente integrada num projecto maior, de um edifício designado “colegio menor” projectado por Juan Pérez, que ficaria adossado ao corpo principal mas que nunca chegou a ser erigido³⁵⁵. A estrutura do torreão do relógio foi a única a ser construída, na área disponível entre a estrutura existente e o espaço reservado ao edifício nunca levantado.

Em 1599 o arquitecto desenhou a traça da cerca do mosteiro compostelano de San Payo de Antealtares que deitava para a Praça de Quintana, em Compostela, e cuja edificação ficaria a cargo de Gaspar de Arce el Viejo, contratado em Julho do ano seguinte “conforme a las condiciones que por Mateo Lopez hestan echas”³⁵⁶. Desta grande vedação pouco restou, uma vez que a mesma foi substituída na centúria seguinte. No ano de 1600 Mateus voltava a antigos estaleiros para concluir trabalhos que continuavam a decorrer. Em Março encontrava-se no mosteiro de San Salvador de Lérez para restaurar as condutas de água do mosteiro, e a 23 de Setembro concluía oficialmente o grande empreendimento de San Xóan de Poio, assinando uma “dexación” da obra com o abade do mosteiro perante o notário Diego Padín³⁵⁷. Nesse mesmo mês, um documento indica que se encontrava em Santiago como “maestro de obras de San

³⁵⁴ GOY DIZ, Ana (1999b), p. 218.

³⁵⁵ GOY DIZ, Ana (1996a). Colegios de la Universidad. In María Dolores Vila Jato (Coord.), *El patrimonio histórico de la Universidad de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela – Parlamento, p. 35.

³⁵⁶ “Concordia entre la abadessa del monasterio de San Paio de Antealtares y unos canteiros”, 1600, xullo, 4. A.H.U.S. Fondo Municipal. Libro rotulado Varia. Tomo IV. Artistas 1522-1733. Doc. 47. GOY DIZ, Ana (1998d), p. 453.

³⁵⁷ GOY DIZ, Ana (2005), p. 125.

Martin” a dar um novo parecer sobre a Torre del Reloj por ser “persona que lo entendia”³⁵⁸, demonstrando assim que, quer tecnicamente como construtor quer teoricamente como tracista, Mateus era um arquitecto respeitado e creditado no meio compostelano, e que a sua longa e profícua carreira estava definitivamente consolidada. À época, o mestre minhoto estaria já a preparar o seu regresso a Portugal³⁵⁹, pelo que é possível que tentasse concluir todas as grandes obras que tinha a seu cargo desde a década de 1590.

Em Março de 1602 o *Consello* de Compostela determinava que, uma vez que “las fuentes del Camyno, San Miguel y del Campo y outras mas, hestaban rotas y detenydas por muchas partes, de tal manera que no tenian agoa (...) e estaban recibiendo grande daño”, devia chamar-se o mestre Mateus Lopes para que “besite las fuentes y caños dellas y le hagan que los repare, aderece de todo lo conveniente, de manera que queden perpetuas y bien reparadas”, nomeando-o assim “fontanero de la ciudad”³⁶⁰. O documento de contratação assinado entre a cidade de Santiago e o arquitecto minhoto, então com cerca de 60 anos, denuncia uma vez mais a já citada experiência da oficina no âmbito da arquitectura hidráulica, uma vez que lhe dava cargo da reforma e manutenção de todas as fontes daquele que seria um dos maiores núcleos urbanos do Noroeste peninsular à época. No entanto, este contrato fornece também um dado interessante, aludindo à decoração dos fontanários, no momento em que recomenda a Mateus que “aderece” de forma conveniente as fontes, demonstrando que a ornamentação era tão importante quanto a estrutura, e permitindo antever que o repertório decorativo da *escola dos Lopes* era factor determinante para a contratação do seu mais proeminente arquitecto para um trabalho de grandes dimensões.

No ano seguinte Mateus Lopes regressou a Portugal, instalando-se em definitivo na sua vila de Viana, onde aliás sempre havia mantido uma casa arrendada ao longo dos anos em que havia vivido na Galicia³⁶¹. A partir do porto minhoto, o mais novo dos Lopes continuaria a monitorizar a actividade da sua oficina galega, sobretudo nas fábricas monacais delegadas a Estacio, Juan e Benito González de Araujo. O arquitecto viria a falecer na Foz do Lima em 1605³⁶². Desconhece-se qualquer actividade sua do lado português da fronteira durante estes dois anos, sabendo-se apenas que os irmãos não estavam já vivos. É aliás possível que a morte de Gonçalo em Agosto desse ano de 1603 tenha pesado na decisão do retorno de Mateus ao Minho nos anos que pareciam já ser os últimos da sua vida. Na verdade, não se sabe o motivo deste regresso a Viana, quando seria mais provável que ficasse em Compostela depois de mais

³⁵⁸ “Parazer del maestro de obras de San Martin acerca de la torre del reloj”. 1600, setembro, 10. A.H.U.S. «Série Histórica: Libros». Rexistro de Escrituras, n.º 3. Libros 5 e 6, f. 26-27. GOY DIZ, Ana (1998d), p. 222.

³⁵⁹ GOY DIZ, Ana (2005), p. 125.

³⁶⁰ No documento é referido, inclusivamente, o perigo de incêndio a que a cidade estava exposta pela deficiente condução de água. “Que se llame a Mateo Lopez para que visite las fuentes y cañerías y las repare de todo lo necesario, para que queden perpetuas y no anden cada año reparando en ello”. 1602, marzo, 18. A.H.U.S., Fondo Municipal. Libro de Actas de Consistorio, 1599-1605, f. 182r e 182v. GOY DIZ, Ana (1998d), p. 266.

³⁶¹ A casa, situada na Rua da Ribeira, perto do Convento de São Domingos, era propriedade de Violante Afonso e António Martins Branco. GOY DIZ, Ana (1994a), p. 438.

³⁶² GOY DIZ, Ana (1994a), p. 461.

de 35 anos a residir na Galicia, junto das suas obras, da sua família, nomeadamente a neta Juliana, e dos seus homens de confiança, O certo é que a data de 1603 é significativa, marcando não apenas a conclusão da carreira de Mateus mas também o final da geração mais profícua e inventiva da *escola dos Lopes* no espaço do Noroeste peninsular maneirista e classicista.

2.7 - João, Gonçalo e Mateus. Arquitectos, *imaginários* e mestres de pedraria

A biografia de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes que aqui apresentamos permite não apenas entender a dinâmica laboral dos irmãos ao longo de cinquenta anos, mas também perceber que eram arquitectos no sentido moderno do termo, autores de obra própria, tracistas com largos conhecimentos de arquitectura, de engenharia, de hidráulica, de escultura, sendo reconhecidos como tal nas regiões onde viveram e laboraram. No entanto, numa releitura de todos os documentos relacionados com contratos ou pagamentos de obras dos três irmãos Lopes surge um denominador comum, denunciando que rara foi a vez em que algum deles é mencionado como arquitecto, sendo o termo mais recorrente o de *mestre*, como se fossem mestres pedreiros no sentido de serem meros empreiteiros de outrem. O que eram, afinal, João, Gonçalo e Mateus: arquitectos, mestres pedreiros, ou ambos?

2.7.1 – Do mecânico ao desenho: meio século de labor entre a prática e a teoria

Em 1526, Diego de Sagredo publicava em Toledo a obra *Medidas del Romano*, o primeiro livro de teoria da arquitectura escrito e publicado em linguagem vernácula na Europa. No texto, o autor enuncia uma clara divisão entre a vertente mecânica e a vertente liberal da arquitectura, considerando que os “oficiales mecánicos” laboravam “com el ingenio y com las mano”, ao passo que os “liberales” trabalhavam “solamente com el espíritu y com el ingenio”³⁶³. No seguimento dos pressupostos que o arquitecto romano Marco Vitruvius Pólio havia definido mais de mil e quinhentos anos antes no seu *De Architectura*, Sagredo afirmava que o arquitecto era o principal fabricante de um edifício, e que as suas ferramentas eram “las manos de los oficiales mecánicos”, anunciando uma clara distinção entre o *artista arquitecto* e o *artesão mecânico*. De facto, a teoria arquitectónica renascentista, originada pela descoberta do manuscrito vitruviano no início do século XV, tinha a clara intenção de reconstruir não só os cânones clássicos da arquitectura, mas também de reabilitar a figura do arquitecto, que ao longo da Idade Média havia sido convertido num profissional mecânico, perdendo o estatuto liberal e nobilitado que havia tido na Antiguidade. Desta forma, os escritos teóricos contribuíram decisivamente para mudar o paradigma profissional, social e cultural do arquitecto enquanto profissional, dando origem a um arquétipo de artista dedicado em exclusivo à *idea*, afastado da mecânica (braçal e quase indigna) do estaleiro, que criava arquitectura através do desenho e desempenhava assim uma actividade puramente intelectual, liberal e nobre.

O *Medidas del Romano* teve grande fortuna tanto no território ibérico como em França, sendo traduzido para francês em 1536 (com uma segunda edição em 1539), e conhecendo três edições castelhanas em Portugal, dadas à estampa entre 1541 e 1542. Sendo escrito em língua

³⁶³ SAGREDO, Diego de (1986). *Medidas del Romano*. (Ed. fac-similada) Madrid: Direccion General de Bellas Artes y Archivos - Instituto de Conservacion y Restauracion de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos, fls. Avij e Avij verso.

comum, foi a primeira obra a utilizar o termo *arquitecto* em castelhano, integrando a expressão no quotidiano da arquitectura. Era por isso um veículo impresso privilegiado, que oferecia aos profissionais da construção um modelo “de lo que podían llegar a ser”³⁶⁴. No entanto, esta nova terminologia profissional e toda a teoria que lhe era adstrita estavam longe de corresponder à realidade do mundo da arquitectura peninsular coetâneo ao tratadista toledano: se em Espanha, os grandes arquitectos do início do Renascimento espanhol, como Alonso de Covarubias ou Pedro Machuca, se consideravam sobretudo “maestros”, utilizando esta nomenclatura para se designarem na documentação oficial³⁶⁵, em Portugal, João de Castilho, um dos mais importantes arquitectos do Renascimento português, erguia o Mosteiro de Santa Maria de Belém como “um autêntico empreiteiro no sentido moderno do termo, [sendo] angariador de mão de obra, fiscal dos trabalhos e engenheiro.”³⁶⁶. De facto, poucos foram os *fazedores de arquitectura* peninsulares da época que se reviram no conceito erudito do arquitecto enquanto profissional liberal exclusivamente dedicado à criação através do debuxo.

Foi necessário chegar a meados do século XVI e à subida de D. Felipe II ao trono castelhano para que o termo “arquitecto” começasse a ser utilizado na corte do rei, sendo reconhecido que apenas Juan de Herrera, Francisco de Villalpando e Juan Bautista de Toledo se auto-denominavam como tal³⁶⁷. Foi também este monarca que, depois de se tornar rei de Portugal, criou em 1594 a “primeira lição oficial de arquitectura” em Lisboa, alterando para sempre o percurso da profissão em terras lusas, onde até ao último quartel do século XVI o termo não era utilizado correntemente, nem nos estaleiros locais nem nas grandes obras régias³⁶⁸. Ou seja, apesar de um claro reconhecimento social da profissão de arquitecto nos círculos cortesãos – que em ambos os lados da fronteira peninsular se deveu ao apoio indiscutível do referido rei D. Felipe II, I dos portugueses –, a nomenclatura da época não correspondia, na maioria das vezes, à formação, aos conhecimentos, ao estatuto e, sobretudo, ao real trabalho dos artistas que criavam e erigiam a arquitectura. Como refere Fernando Marías, nas restantes esferas do ofício, sobretudo nos pólos regionais mais arreigados da corte, continuou a ser empregue ao longo da centúria a terminologia tradicional, herdada dos tempos medievais, em que o título de *mestre* ou *maestro mayor* correspondia ao topo da hierarquia, e o uso deste vocabulário profissional fundamentava-se sobretudo na especificação dos níveis e obrigações no interior de um estaleiro de obras, e não nas capacidades reais do titulado³⁶⁹.

É um facto inegável que o desenvolvimento da tratadística moldou o arquitecto moderno, transformado num tracista que deixou de “mancharse de cal sus manos para ensuciarlas con la

³⁶⁴ MARÍAS, Fernando (1986). *La arquitectura del Renacimiento en Toledo, 1541-1631*. Tomos I-IV. Madrid: CSIC, p. 72.

³⁶⁵ MARÍAS, Fernando (1986), p. 72

³⁶⁶ PEREIRA, Paulo (2002). *Mosteiro dos Jerónimos*. Lisboa: Publicações Scala, pp. 26-27.

³⁶⁷ MARÍAS, Fernando (1986), p. 73.

³⁶⁸ SOROMENHO, Miguel (2009), p. 89.

³⁶⁹ MARÍAS, Fernando (1986), p. 76.

tinta de sus plumas”³⁷⁰. No entanto, a realidade é que no território peninsular quinhentista, apesar de se verificar uma nobilitação da classe a coberto da teoria dos tratadistas, constataram-se outras formas de ascender à categoria de arquitecto, situação que espelha a complexidade, a diversidade e até as contradições que se verificavam na prática da profissão. Em primeiro lugar, deve referir-se que se manteve o processo mais comum de ascensão profissional no mundo da cantaria, aquele que Fernando Marías apelida de método tradicional, em que um mestre formado dentro do sistema gremial, que aprendera o ofício de canteiro exclusivamente na prática mecânica do estaleiro, alcançava conhecimentos de desenho arquitectónico através da leitura dos novos tratados, o que não só lhe permitia conceber e inventar formas tectónicas como destacar-se entre os seus pares³⁷¹. Outro percurso possível era o que se oferecia a alguns artistas de outras áreas, nomeadamente pintores, escultores e entalhadores que, por terem evidentes aptidões no que respeitava ao desenho, facilmente apreendiam o modo de traçar arquitectura através da teoria, tornando-se arquitectos sem qualquer prática no ofício da construção³⁷².

Para além destes dois tipos de profissionais, o período do primeiro reinado filipino promoveu em ambos os lados da fronteira ibérica a formação de arquitectos no sentido estrito e moderno do termo, através da criação de aulas para homens que, estando arreigados da prática da tradição gremial ou não sendo oriundos de outras áreas da criação artística estritamente ligadas ao desenho, se formavam com base no estudo da geometria, da aritmética e de outras disciplinas complementares à tratadística, especializando-se no desenho arquitectónico através de conhecimentos humanísticos e matemáticos³⁷³, como foi o caso de Juan de Herrera, o mais insigne arquitecto espanhol do século XVI, ou de Teodósio de Frias e de Baltasar Álvares, os mais importantes arquitectos régios em Portugal dos anos de transição entre Quinhentos e Seiscentos.

2.7.2 – Uma oficina familiar de arquitectos “ymaginarios”

Os Lopes fizeram a sua formação através do método tradicional acima referido, a exemplo do que sucedia em muitas oficinas regionais da Península Ibérica na segunda metade do século XVI. No entanto devem ser enquadrados num novo sub-grupo de oficiais, que se alterna entre os dois tipos apresentados na classificação profissional proposta por Fernando Marías. São eles os *mestres tradicionais de segunda geração*, profissionais que, como os mestres tradicionais acima referidos, progrediram além da formação básica oficial através da leitura da tratadística coeva. No entanto, uma vez que nasceram no seio de um atelier e de uma família de mestres pedreiros, adquiriram desde o início da sua formação – ou mesmo nos anos

³⁷⁰ MARÍAS, Fernando (1986), p. 77.

³⁷¹ MARÍAS, Fernando (1986), p. 85.

³⁷² Evidentemente, a prática era imprescindível para levar à pedra as traças por eles executadas, pelo que estes profissionais necessitavam sempre dos mestres de tradição medieval que conheciam os segredos da construção para a execução das obras. GARCÍA MORALES, María Victoria (1991). *La figura del Arquitecto en el siglo XVII*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 38-39.

³⁷³ Ou seja, o verdadeiro arquitecto na acepção albertiana. MARÍAS, Fernando (1986), p. 92.

anteriores a esta – uma base práctico-teórica mais ampla e até certo ponto inata, que lhes conferiu primazia sobre outros colegas de profissão e, também, sobre a própria geração paterna que os precedeu. É neste sub-grupo que se incluem João, Gonçalo e Mateus Lopes.

Efectivamente, na época moderna a maior parte dos jovens que se predispunham a aprender um ofício artístico “proviñan na súa maioría dos estratos modestos da sociedade”³⁷⁴, pelo que estes filhos de mestres pedreiros tinham uma formação acima da média em relação aos restantes aprendizes e, até, a muitos oficiais. Eram homens que sabiam ler e escrever e que, ao realizarem o seu período de aprendizagem no início da adolescência, tinham acesso privilegiado às bibliotecas paternas, onde podiam ler não apenas tratados mas também, nalguns casos, diários pessoais com apontamentos técnicos, manuais e materiais, descrições e segredos do modo de fazer a arquitectura na prática do estaleiro³⁷⁵. Em relação aos progenitores, lembre-se que mestres como Lopes o Velho terão sido dos primeiros da península a contactar com a teoria da arquitectura, sendo a obra de Sagredo a que mais lhes estava acessível na primeira metade da centúria, pelo que os seus filhos foram mais além na formação, denotando já o conhecimento de tratados italianos, como a obra de Sebastiano Serlio, e tratados sobre ornamento e perspectiva, como os livros de Vredeman de Vries (foto 38). Como refere Victoria Garcia Morales, muitos dos arquitectos que se iniciaram como mestres canteiros possuíam uma “inquietud” intelectual que os levou a procurar um conhecimento mais aprofundado na tratadística da época, o que originou que juntassem a formação erudita da *arquitectura de papel* ao profundo conhecimento práctico que tinham da arte da cantaria, produzindo uma obra que combinava a traça e a execução³⁷⁶.

À semelhança do que era comum no ofício da arquitectura no século XVI, os irmãos terão iniciado na oficina paterna a sua aprendizagem oficial entre os 9 e os 12 anos, realizando a instrução num período entre quatro e cinco anos, no termo do qual se submeteram a um exame em que teriam que revelar “as suas capacidades em obra de *alvenaria* e obra de *esquadria*”³⁷⁷. Partindo da data de nascimento de cada um dos Lopes – a de João em 1530, a de Gonçalo em 1533 e a de Mateus em 1542 – e somando-lhe mais 14 anos (ou seja, tendo-se em conta o período médio de 10 anos de idade para o início da aprendizagem, a que se juntam quatro anos até à conclusão desta), podem determinar-se as obras de João Lopes o Velho onde cada um iniciou a sua carreira de oficial de pedraria: João na obra do chafariz do Largo de São Domingos

³⁷⁴ No início do século XVII contabilizavam-se entre estes, sobretudo, filhos de lavradores, artesãos menores ou serventes. GOY DIZ, Ana (1998b), p. 35.

³⁷⁵ Em Espanha, conhecem-se alguns destes livros de “cortes de piedra de cantería”, como o de Ginés Martínez de Aranda, mestre da Catedral de Santiago de Compostela. MARÍAS, Fernando (1986), p. 87.

³⁷⁶ GARCÍA MORALES, María Victoria (1991), p. 92.

³⁷⁷ Em 1572 o Regime de Oficiais Mecânicos da cidade de Lisboa fixou um modelo de exame para aprendizes que queriam exercer a profissão de pedreiro que pode tomar-se como padrão dos exames realizados na época em todo o reino. Só estes exames permitiam aos rapazes entrarem no mundo do trabalho, sendo a sua avaliação também regimentada, nomeadamente no que respeitava ao número de examinadores, à certificação das cartas de examinação e aos procedimentos em caso de reprovação. RUÃO, Carlos (1998b). Juizes do ofício de pedraria da cidade do Porto: 1548-1628. In *Museu*, série 4 – n.º 7. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, pp. 10-12.

do Porto em 1544, Gonçalo na Capela de São Bernardo da Matriz de Viana três anos depois, e Mateus no estaleiro do chafariz de Viana no ano de 1556. Em termos de se estabelecerem em nome próprio, encontram-se semelhanças entre o percurso de João e Mateus, que se afirmaram como mestres e constituíram oficina própria cerca dos 25 anos (João, embora tenha assumido a oficina paterna perto dos 30 anos, representava o pai em grandes obras desde os 23). Já Gonçalo demorou mais anos a desligar-se do atelier da Foz do Lima e da direcção do irmão, tendo 35 anos quando se noticia a sua primeira obra em Guimarães.

As três oficinas da *escola dos Lopes* seriam comuns a tantos outros espaços de criação de arquitectura da Península Ibérica, e através das menções documentais referidas nos capítulos anteriores, pode reconstituir-se a forma como estes três ateliers funcionaram ao longo dos cinquenta anos de actividade. Estes “obradoiros”, empregando a expressão galega que adjectiva na perfeição a tipologia destes locais de aprendizagem, criação e edificação de arquitectura, funcionavam num edifício privado, por norma no piso térreo da habitação dos mestres, dispondo de espaços de trabalho e de armazenamento de ferramentas e materiais; na mesma casa habitavam a família do mestre e eventuais aprendizes que eram aqui acolhidos durante o tempo de formação³⁷⁸, e nas imediações da oficina residiam os oficiais que laboravam sob as suas ordens, formando uma espécie de pequenos bairros dedicados ao mesmo ofício. Também a escolha da localização do atelier era fundamental, uma vez que uma oficina localizada na zona central de um perímetro urbano indicava que o seu mestre tinha um estatuto social elevado na comunidade onde se integrava.

A oficina vimaranense da Rua da Caldeiroa dirigida por Gonçalo Lopes é um bom exemplo que enuncia todas estas características, estando localizada numa das artérias centrais mais antigas da vila de Guimarães. No mesmo arruamento, ou seja, em torno da oficina principal, habitavam os já referidos seis pedreiros que laboravam com o mestre; acreditando que a estes homens se juntavam aprendizes e outros oficiais que se correlacionavam com a pedraria, como carpinteiros e ferreiros, facilmente se conclui que a oficina tinha um volume considerável de mão-de-obra. Além destes, a oficina fazia ainda subcontractações temporárias para trabalhos menores, num método habitual na época, segundo o qual os mais reputados arquitectos subcontractavam oficiais de menor condição (muitas vezes quadrilhas de pedreiros oriundos do local do estaleiro) para executarem áreas edificadas que não implicavam grandes técnicas construtivas ou programas ornamentais, como panos murários, cornijas ou molduras. Sabe-se que só em São Gonçalo de Amarante, a oficina vimaranense teve entre vinte a vinte e cinco

³⁷⁸ Por norma, no dia em que iniciavam a formação, os aprendizes deixavam a casa de família e eram acolhidos pelos artistas que os ensinavam, tendo estes a obrigação contratual de lhes fornecer também comida e vestuário. Nalguns casos, os artistas preferiam fazer um contrato em que os jovens permaneciam em casa dos seus tutores, por não suportarem os custos do alojamento e alimentação daqueles. GOY DIZ, Ana (1998b), p. 25.

trabalhadores, “entre servidores e oficiais”, a laborar com Pedro Afonso de Amorim nos anos em que este dirigiu a conclusão da igreja³⁷⁹.

Sublinhe-se que, das três oficinas da *escola*, a de Guimarães pode ser considerada a mais modesta, uma vez que Gonçalo laborou muitas vezes sob as ordens dos dois irmãos. Embora não tenha subsistido documentação notarial de Viana que permita rastrear a localização do atelier de João, e os dados da construção do Hospital da Misericórdia nos tenham dado breves ligações laborais, os cargos que este mestre ocupou – arquitecto camarário, representante máximo do seu mester na vila e, possivelmente, juiz de ofício a determinada altura da sua longa carreira – permitem inferir que a sua oficina era a mais prestigiada da Foz do Lima na segunda metade de Quinhentos. Relembrando ainda que a própria urbe onde se sediava era o porto de mar mais importante do Entre Douro e Minho, pode concluir-se que esta oficina regional seria, também, uma das maiores desta província. Por seu turno, o *taller* de Mateus era comprovadamente a maior oficina da *escola*. O mais novo dos Lopes foi um arquitecto no sentido moderno do termo: para além de se ter dedicado em exclusivo ao traçado de vários projectos, como um profissional erudito ao modo albertiano, quase sempre foi responsável por duas ou mais obras em simultâneo, pelo que tinha outros mestres sob as suas ordens que, por sua vez, tinham oficina própria com um número relevante de oficiais e aprendizes. Foi esta ampla rede de profissionais que permitiu que Mateus mantivesse grandes estaleiros conventuais a centenas de quilómetros de distância a laborarem ao mesmo tempo, como Amarante e Poio, ou Celanova e San Martiño Pinario.

No caso específico destas obras conventuais (foto 39), de dimensão considerável e ligadas a importantes mecenas, os arquitectos dispunham de um local para trabalhar dentro do recinto onde se realizava a obra, cedido pela instituição encomendante, para que pudessem desenhar as plantas e dirigir os trabalhos nesta espécie de gabinete no estaleiro, ao invés de na sua oficina pessoal. Tal cedência era um sinónimo do prestígio tanto do arquitecto como do cliente, mas era também uma forma de vincular o arquitecto à obra, evitando que este contratasse outras edificações que pudessem atrasar os trabalhos.

Foi o que sucedeu com Mateus, a quem os beneditinos de Lérez se comprometeram a dar habitação numa época em que o mestre habitava em Compostela, a mais de 60 quilómetros de distância, para que pudesse permanecer no local o tempo necessário para o bem da construção³⁸⁰. Quando a oficina trabalhava num estaleiro longe da localidade onde estava estabelecida, era alugado um espaço para que o arquitecto, ou o oficial que o representava, aí pudesse habitar, laborar e guardar utensílios e materiais, durante o tempo que se prolongava o estaleiro, como sucedeu com João em Vila do Conde, onde manteve uma casa alugada na povoação de Azurara para habitar nas épocas em que dirigiu a obra da torre sineira. Por norma,

³⁷⁹ O número é referido por Gonçalo Lopes na vistoria de 1591. RUÃO, Carlos (1996), p. 78.

³⁸⁰ GOY DIZ, Ana (1998b), pp. 62-63.

estas deslocações eram sazonais (os grandes trabalhos estavam reservados aos meses estivais), e implicavam a contratação de pedreiros assalariados que laboravam apenas no Verão, muitas vezes oriundos da região onde se edificava a obra e não vinculados originalmente à oficina³⁸¹.

Na época, havia também o costume entre os arquitectos regionais de laborarem repetidamente em conjunto com um determinado colega de profissão, consolidando uniões profissionais duradouras; existem exemplos de mestres que se reuniam para executarem, com as suas oficinas, todas as obras de uma determinada tipologia que conseguissem contratar. No caso dos Lopes, uma das especificidades que mais caracteriza a *escola* é a de terem desenvolvido este tipo de parceria entre os irmãos de forma recorrente, pese embora o facto de estarem em reinos diferentes. Mateus foi de entre os três o que mais utilizou este método laboral, dispondo de João e Gonçalo para o substituírem como mestre nas obras que rematou em Portugal e confiando nos irmãos mais velhos a direcção de importantes obras, como foi a de São Gonçalo de Amarante. Este é um traço comum às oficinas peninsulares, cujos membros mantinham laços profissionais para a vida, reforçados muitas vezes por ligações familiares, estreitadas com casamentos entre filhas de mestres e oficiais.

No caso da *escola dos Lopes*, nascida como uma oficina que passou de pai para filhos, foram os laços de parentesco directo que inicialmente a tornaram numa rede familiar que baseou o seu núcleo na colaboração entre os irmãos e, só depois, se estendeu e firmou graças a uma política de relegar o trabalho entre parentes, de sangue e por casamento. João estava vinculado à família Dias, que poderão ter estado ligados ao mestre por matrimónios entre famílias; Gonçalo laborou com seus os genros Lopes de Amorim; Mateus tornou-se um dos mais operosos arquitectos do Reino de Galicia graças ao suporte do presumível irmão Pedro e, sobretudo, ao apoio dos seus sobrinhos e discípulos González de Araujo. Foi pela parceria formada entre os três irmãos durante cinquenta anos que as suas oficinas mantiveram uma linha de continuidade tectónica e estética ao longo de cinquenta anos, que ramificou depois para os seus parentes e homens de confiança, tornando a *escola* num arquétipo da arquitectura tardo-quincentista do Norte da Península.

Para além desta dimensão familiar que catapultou a *escola* para um nível transfronteiriço, também é inegável o amplo benefício que o legado de Lopes o Velho concedeu aos percursos profissionais dos três filhos, numa circunstância muito comum a estes *mestres tradicionais de segunda geração*, cujo acesso a cargos, obras e títulos de referência era facilitado graças às relações laborais e mecenáticas dos progenitores. Exemplo desta espécie de herança profissional é a escolha de João e de Mateus para desempenharem respectivamente os cargos de arquitectos camarários de Viana e de Pontevedra, ocupando assim as funções desempenhadas anteriormente por Lopes o Velho em ambas as vilas portuárias depois da morte deste.

³⁸¹ Ana Goy refere que, em determinadas regiões do Reino de Galicia, famílias inteiras alternavam os trabalhos no campo durante o inverno com a prática da cantaria no verão. GOY DIZ, Ana (1998b), p. 59.

Todos os dados analisados nas suas biografias artísticas indicam que, ao longo das suas profícuas carreiras, estes três profissionais foram os tracistas da esmagadora maioria das obras onde permaneceram, também, como pedreiros. Ou seja, os Lopes foram arquitectos enquanto criadores de projectos, executando as traças, ao mesmo tempo que desempenharam todas as funções de mestres, dirigindo os estaleiros, a execução das estruturas e as várias quadrilhas de pedreiros. Na primeira vertente demonstraram conhecimentos alargados da teoria arquitectónica coeva, na segunda revelaram-se exímios executantes, com provas dadas ao nível da engenharia, da hidráulica e das técnicas construtivas tradicionais. A tudo isto se junta um gosto peculiar e permanente pela *imaginária*, no qual se anunciam como criadores de escultura e escultores de granito.

No entanto, ao longo das suas carreiras, e atendendo a que os cinquenta anos em que laboraram coincidem precisamente com a mudança de paradigma da profissão que acima se descreveu e com o aparecimento dos primeiros arquitectos oficiais, João, Gonçalo e Mateus seguiram mais uma vez a prática comum da Península Ibérica na época, ou seja, nunca ostentaram oficial, ou pelo menos documentalmente, o título de arquitecto³⁸². Analisando os contratos e referências documentais que subsistem das suas obras, é interessante verificar que cada um dos irmãos manteve a mesma designação laboral ao longo da carreira, e que nenhuma das três coincide, o que indica que a menção profissional decorria mais da terminologia vernacular da região onde laboraram do que das suas reais capacidades técnicas e teóricas³⁸³. João Lopes, que durante a sua carreira foi um dos, se não o mais importante arquitecto de Viana, foi sempre documentado como “pedreiro”, não utilizando sequer o termo mestre. Mateus Lopes, que em tantos momentos da sua brilhante carreira foi exclusivamente o arquitecto no sentido mais erudito do termo e noutros foi vedor de obras dos colegas, ostentou continuamente o título de “maestro de obra”. Gonçalo foi talvez o Lopes que mais diversificou a sua nomenclatura profissional; tanto se referencia “mestre de obra” como “mestre de pedraria”, utilizando ainda o termo que retrata os arquitectos da *escola dos Lopes* como nenhum outro, o de “imaginário mestre de pedraria”.

De qualquer forma, não é demais lembrar que a nomenclatura seria, à época, o dado menos revelador do prestígio de um mestre. A elaboração de traças, a contratação de grandes obras, a participação em vistorias de estaleiros de outros mestres, a ocupação dos cargos camarários que mantiveram ao longo de toda a sua vida laboral e o facto de, em determinadas épocas, terem sido escolhidos como representantes da sua classe profissional, são sólidos indicadores de que estes João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes foram

³⁸² Em Portugal, até ao último quartel do século XVI a Chancelaria Régia reflectiu com clareza esta tendência, preferindo os termos “pedreiro” e “mestre das obras de pedraria” à designação “arquitecto”. SOROMENHO, Miguel (2009), p. 89.

³⁸³ Os termos foram obtidos a partir da análise da documentação publicada nas obras de Ana Goy Diz e Carlos Ruão e nos documentos inéditos publicados no presente estudo.

profissionais altamente prestigiados e considerados no mundo da arquitectura do Noroeste da Península Ibérica.

Capítulo 3

As formas da decoração esculpida da arquitectura da *escola dos Lopes*



3.

As formas da decoração esculpida da arquitectura da *escola dos Lopes*

Na sua obra sobre a escultura maneirista galega, Dolores Vila Jato descreveu Mateus Lopes como um arquitecto que desenhava programas de escultura, afirmando que os conjuntos escultóricos que complementam as suas obras de arquitectura foram uma “colaboración de taller”, trabalhos de equipas oficinais onde se integravam “ornamentistas y escultores” que originaram “las diferentes calidades que se aprecian en la talla de los diversos conjuntos”³⁸⁴. Este perfil apresentado pela malograda historiadora da arte define com precisão o diagnóstico preliminar que se pode fazer da decoração esculpida que compõe a arquitectura da *escola dos Lopes*.

Efectivamente, os edifícios dos Lopes integram programas escultóricos que foram desenhados por arquitectos mas executados por escultores e imaginários com distintos graus de aptidão, originando por isso um *corpus* ornamental com qualidades formais díspares. Estas características das formas, cujas semelhanças e diferenças se denotam no modo como as figuras são traçadas e esculpidas no granito, resultam não apenas de qual das oficinas da *escola* as esculpiu mas também do responsável pela obra e até da década em que foram executadas, denotando-se mesmo uma evolução na fisionomia de determinados elementos ao longo das décadas. O conjunto que resultou desta fusão é muitíssimo interessante, uma vez que integra programas similares, que muitas vezes repetem o número ou, pelo menos, a localização dos tipos iconográficos na disposição estrutural, mas onde o desenho e a qualidade da forma de um mesmo símbolo é distinta de conjunto para conjunto, chegando mesmo nalguns casos a ser acentuadamente dispare.

Este Capítulo 3 pretende precisamente apresentar estas semelhanças e diferenças através da análise formal dos dezoito programas de decoração esculpida da *escola dos Lopes*, correspondendo às duas primeiras fases de interpretação segundo a metodologia proposta por Rafael García Mahiques (ver novamente os quadros do Capítulo 1). Assim, nos próximos subcapítulos propomos uma leitura de diagnóstico e de avaliação das formas dos motivos escultóricos de cada um dos programas em estudo, antes de prosseguirmos para a aproximação ao significado destes conjuntos escultóricos. Cada um dos programas será apresentado num subcapítulo composto por três partes, depois de se enunciar a sua localização espaço-temporal, que inclui o nome da obra, a circunscrição geográfica e o posicionamento no próprio espaço do edifício onde o programa se insere, se esse for o caso. Na primeira parte será abordada a autoria do programa, na qual faremos um estado da questão sobre a mesma, apresentando os estudos publicados até ao momento sobre a identificação do autor do programa. Nos casos dos programas inseridos em edifícios também será referida a autoria da planta da estrutura ou a sua

³⁸⁴ VILA JATO, María Dolores (1983), p. 17.

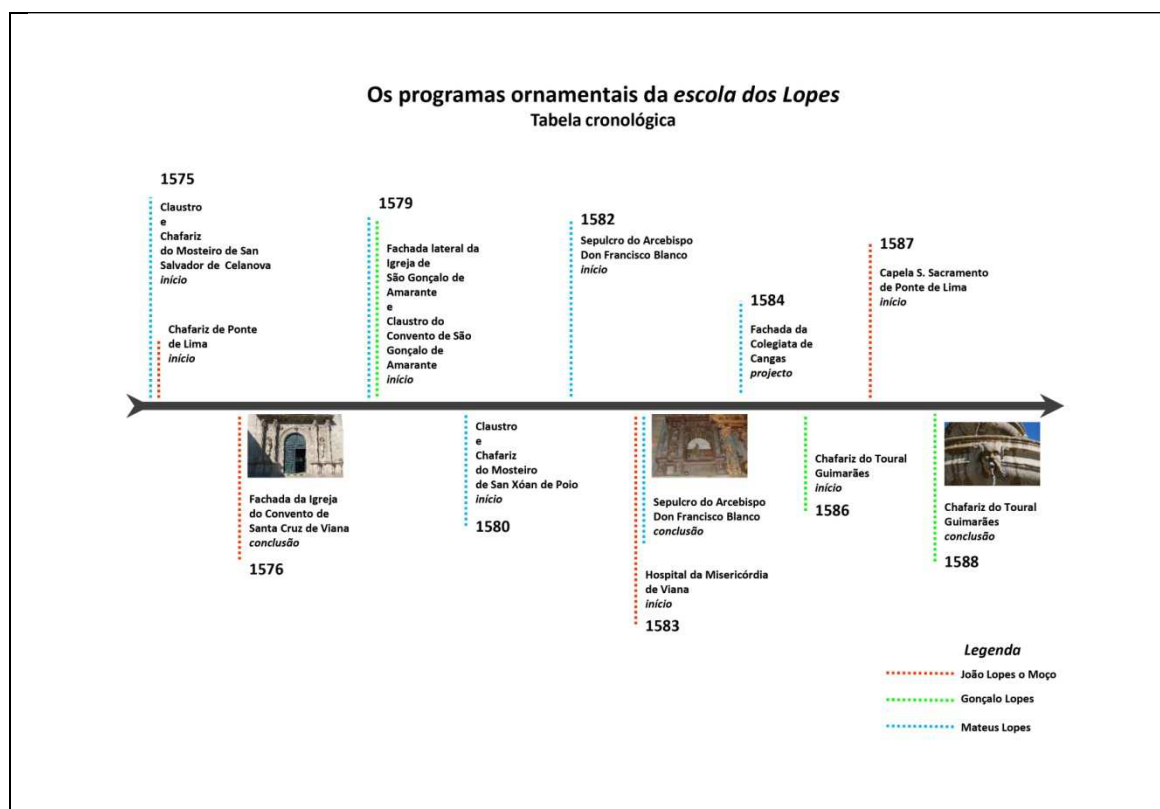
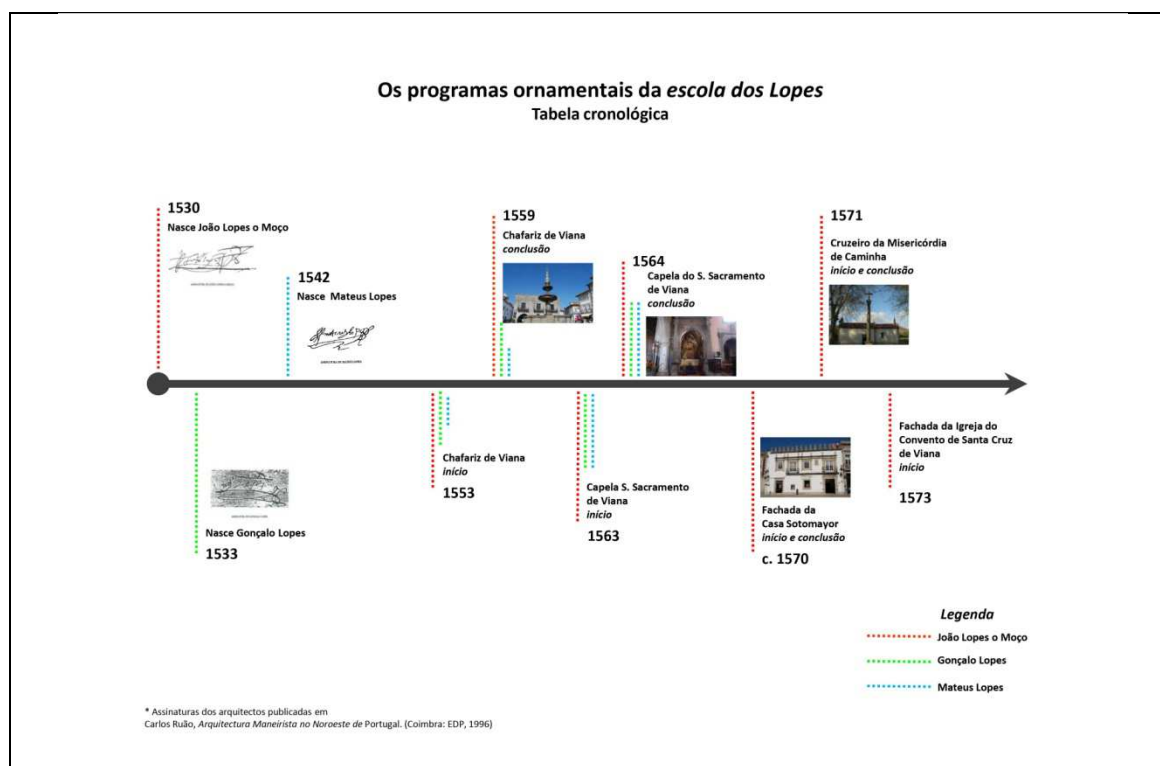
ligação com o criador da escultura, nos casos de serem distintos. Na segunda parte será reconstituída a localização temporal do programa, a chamada cronologia. Também neste caso serão revistas as datas de edificação dos edifícios adjacentes, no caso dos programas integrados em estruturas arquitectónicas. Por fim, a terceira parte irá corresponder à análise formal da escultura que integra cada programa, nomeadamente dos aspectos materiais e dos aspectos estilísticos. De acordo com as normas académicas, esta análise aborda várias etapas de observação da escultura, divididas entre as questões materiais (tipo de escultura, de suporte, de acabamento, policromia, conservação, localização face ao observador, área de ocupação da superfície onde se insere) e as questões formais (tipo de motivos representados, qualidade do desenho, movimento, características figurativas e dos detalhes, expressividade).

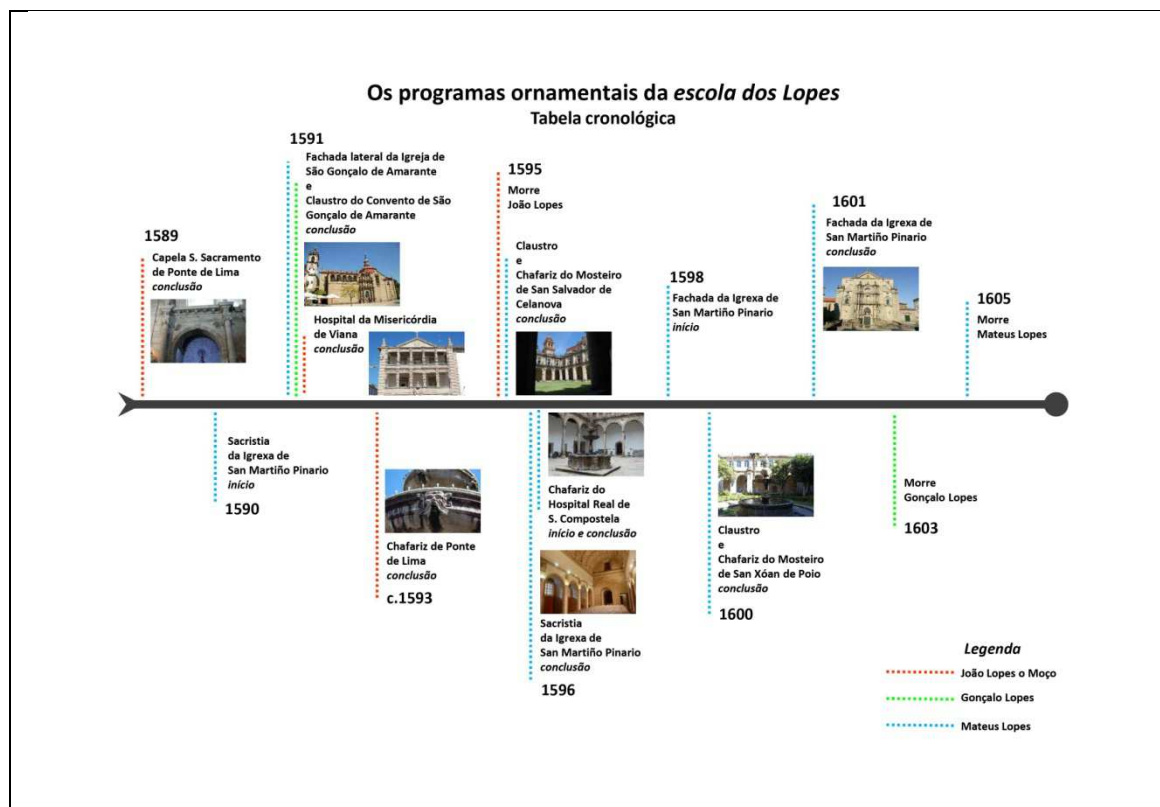
É também importante referir que, tal como propõe Rafael García Mahiques, a análise formal da escultura dos programas será circunscrita estritamente aos aspectos materiais e aos aspectos estilísticos, não se avançando qualquer consideração acerca de conteúdos, ou seja, dos tipos iconográficos representados. Assim, por exemplo, toda e qualquer representação humana será uma “figura humana” e não um São Pedro, um São Paulo ou um Cristo Crucificado, mesmo que o tipo iconográfico seja evidenciado por atributos que não deixem qualquer margem para dúvidas na sua análise iconográfica. Esta será devidamente realizada nos próximos capítulos.

Cumpra agora explicar o modo como foi organizada a ordem analítica dos dezoito programas. Como se verá, estes estão dispostos pela data de finalização dos conjuntos escultóricos. Esta sistematização cronológica foi estabelecida segundo o princípio de que, atendendo ao seu significado, os programas de decoração esculpida da *escola dos Lopes* tiveram uma evolução simbólica de obra para obra. Seguindo este pressuposto, elaborámos a cronologia ilustrada dos programas ornamentais da *escola*, onde se apresentam os programas com a sinalização da data em que foram iniciados, da data em que foram concluídos e do seu autor, distinguindo-se cada um dos irmãos arquitectos por cor (ver as páginas 137 e 138).

Os dezoito programas de decoração esculpida em estudo integram estruturas de tipologias distintas. Alguns correspondem à totalidade da própria construção, como é o caso dos chafarizes, outros circunscrevem-se a partes específicas do sistema construtivo, como é o caso das fachadas. O conjunto total integra quatro chafarizes, um cruzeiro, três claustros (dois deles com chafarizes próprios), quatro frontarias de igrejas, dois frontispícios de capelas interiores, o remate da frontaria de uma casa de habitação, a dupla fachada de um hospital, uma sacristia e um túmulo. Nos casos dos claustros com chafariz, optámos por considerar que os núcleos de decoração esculpida do interior da crista e do fontanário são um único programa, uma vez que foram desenhados como um espaço unitário, com a mesma função e cuja mensagem se dirige a um mesmo receptor, estando por isso intrinsecamente ligados. Por seu turno, as igrejas de São Gonçalo de Amarante e de San Martiño Pinario têm dois núcleos de decoração esculpida que

foram analisados separadamente por corresponderem a um programa exterior e a um programa interior; por isso, e apesar de fazer parte do mesmo edifício, são programas distintos na sua funcionalidade, no público a quem se dirigem e na intencionalidade da mensagem pelo que, ao contrário do exemplo anterior, são independentes.





Depois da realização destas duas primeiras fases metodológicas da interpretação da imagem artística para cada um dos programas, será explanada a análise de todas as observações que daqui resultam e que permitem executar um estudo formal comparativo dos conjuntos ornamentais da *escola dos Lopes*.

3.1 - O chafariz de Viana da Foz do Lima

O chafariz de Viana da Foz do Lima localiza-se na Praça da República, em Viana do Castelo, frente aos antigos Paços do Concelho e ao edifício da Misericórdia (mapa III), e o seu programa de decoração esculpida ocupa toda a estrutura onde se insere (foto 40). O fontanário é também conhecido como chafariz do Campo do Forno, chafariz de Viana do Castelo, chafariz da Praça da República e chafariz da Praça da Rainha.

3.1.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

Embora a contratação da obra do chafariz de Viana tenha sido firmada entre a câmara vianense e João Lopes o Velho, conforme atesta a documentação coeva³⁸⁵, o programa de decoração esculpida do mesmo deve ser considerado a primeira obra da *escola* dirigida por João Lopes o Moço. Esta atribuição é, em primeiro lugar, suportada pelo cotejo de datas entre as obras realizadas pela oficina nos últimos anos da vida de Lopes o Velho. Conforme mencionado, depois de acordada a construção do fontanário em meados de 1553, João Lopes o Velho deslocou-se para Pontevedra para terminar a Fonte de Ferrería, onde se encontrava em 1554. No entanto, esta data 1554 está gravada na base da coluna do chafariz de Viana, indicando que nesse mesmo ano a estrutura, ou parte substancial dela, estava a ser esculpida. O paralelismo de datas comprova que os chafarizes de Viana e de Pontevedra foram esculpidos exactamente no mesmo período, e que Lopes o Velho dificilmente poderia ter executado as duas obras em simultâneo.

Se o velho mestre esteve na Galicia durante 1554 e 1555, a opção evidente para levar a cabo os dois estaleiros seria deixar o filho mais velho, então um oficial com cerca de 25 anos, encarregue do contrato que a oficina havia firmado com a edilidade da vila. Assim, caberia a Lopes o Moço dirigir a obra do chafariz vianense, não apenas no que respeitou à finalização da rede dos canos e à montagem da estrutura, mas também na execução do programa decorativo do fontanário. É, aliás, o próprio programa ornamental que denota diferenças evolutivas na linguagem decorativa desta estrutura em relação aos fontanários anteriormente executados por Lopes o Velho. Se o arquétipo estrutural se mantém, já a decoração esculpida apresenta uma actualização de modelos iconográficos retirados da tratadística mais recente, indiciando uma autoria diferente.

Por fim, não devem esquecer-se as indicações que a própria documentação das obras do chafariz fornece, e que sustentam esta atribuição. Lopes o Velho esteve em Pontevedra até pelo menos o final de 1555, tendo falecido em Viana nos dois anos e meio seguintes, intervalo durante o qual a obra esteve parada devido a problemas financeiros da câmara promotora. Quando o estaleiro finalmente avançou, coincidindo com o período que se seguiu à morte do

³⁸⁵ A documentação da obra foi publicada por CARTEADO, Eugénio (1979), pp. 29-36.

velho mestre, a edilidade vianense não hesitou em escolher João Lopes o Moço para o cargo de mestre do chafariz, afirmando-se que “tinha já experiência com seu pai de ajudar a fazer em outros chafarizes e assim neste”, o que indicia a sua presença tanto na direcção da construção da canalização como na da obra de escultura em oficina. Todos estes factores permitem, portanto, considerar o programa ornamental do chafariz de Viana da Foz do Lima como a primeira obra da *escola dos Lopes* dirigida por João Lopes o Moço. Esta obra representou a emancipação do mais velho dos irmãos enquanto responsável pela oficina paterna, ao mesmo tempo que confirmou o reconhecimento de Lopes o Moço como arquitecto camarário.

Adjudicado em meados de Quinhentos, este fontanário era uma obra imprescindível no conjunto de melhoramentos que a Câmara de Viana devia acautelar para o bem público. Como já referido, ao longo de toda a centúria assistiu-se ao crescimento urbanístico das principais vilas e cidades do Noroeste peninsular, no seguimento do qual “os axuntamentos intentan renovar e modernizar a súas cidades, saneando as suas infraestructuras e os seus organos de función”³⁸⁶. Neste cenário o porto vianense não foi excepção, já que à época da contratação da oficina o chafariz que existia defronte dos Paços do Concelho não tinha capacidade para abastecer a população que então habitava o perímetro urbano vianense. A obra envolveu uma importante gestão de recursos por parte da edilidade, uma vez que implicou não só a construção da estrutura mas também um grande volume de desapropriações de terrenos agrícolas que se encontravam localizados no percurso entre o manancial, no lugar da Povoença, hoje pertencente à freguesia da Areosa, e a principal praça da vila, o chamado Campo do Forno.

3.1.2 – Cronologia da execução do programa

Foi no ano de 1553 que a Câmara de Viana decidiu contratar o mestre João Lopes o Velho para executar um novo chafariz, que substituiria o fontanário então existente no Campo do Forno. Assim, na sessão camarária de 22 de Junho os vereadores “acordaram de chamar à custa do concelho a João Lopes, pedreiro, para praticar com ele o corrigimento do chafariz desta vila e assim para ver a melhor maneira que se pode ter para vir água de São Francisco para o dito chafariz (...) porquanto o dito chafariz está de todo danificado e é necessário fazer-se de novo”³⁸⁷, com a condição de aumentar o volume de água fornecida. Algumas semanas depois, uma outra acta camarária justificava a contratação, referindo que o patriarca dos Lopes era “o melhor oficial que há agora nesta terra e experimentado por ter feito outros muitos chafarizes e por saber trazer as águas de onde é necessário”³⁸⁸. Depois de assinado o contrato, Lopes o Velho iniciou as obras da rede de canalização que levaria a água desde o manancial de Povoença até ao centro da vila, cobrindo uma distância entre 2,2 e 2,6 km (mapa IV), numa empreitada que se arrastou por cerca de seis anos até à finalização do encanamento.

³⁸⁶ GOY DIZ, Ana (1998a), p. 7.

³⁸⁷ AMVC, *Livro dos Acórdãos da Câmara da Vila de Viana*, 1553, fls. 57-58. CARTEADO, Eugénio (1979), p. 30.

³⁸⁸ AMVC, *Livro dos Acórdãos da Câmara da Vila de Viana*, 1553, fls. 57-58. CARTEADO, Eugénio (1979), p. 32.

A lenta execução desta primeira etapa prendeu-se com falta de verba por parte do concelho para o pagamento de materiais e mão-de-obra, havendo também dificuldades em satisfazer o volume de indemnizações dos habitantes que se sentiram lesados com a abertura dos canais de água nas suas propriedades. Ainda nesse ano de 1553, o concelho de Viana fazia uma petição a D. João III na tentativa de obter permissão para cobrar fintas como parte do financiamento, dando-se nota de que no mês de Outubro Lopes o Velho tinha já a pedra “junta para a dita obra”³⁸⁹. Esta informação faz pressupor que, ao mesmo tempo que executava as primeiras canalizações no terreno, Lopes e os seus oficiais e ajudantes se preparavam para iniciar o entalhe da pedra do chafariz em oficina. No entanto, durante os dois anos seguintes a documentação da câmara vianense manteve-se omissa quanto ao andamento da construção do fontanário ou do seu sistema de canalização. Apenas em Junho de 1556 se voltou a referir a obra, com a alusão à necessidade de acabar “certos canos para o chafariz”, indiciando assim que entre os primeiros meses de 1554 e o verão de 1556 a obra pouco avançou. Porém, a base da coluna do fontanário vianense ostenta a data 1554 (foto 41), o que tem levado à presunção de que foi neste ano que a obra foi terminada e tem, também, confundindo os dados fornecidos pela documentação.

De facto, as actas da câmara comprovam que a estrutura do chafariz só foi erigida na praça em finais do ano de 1559, e por esta referência de 1556 é notório que a obra havia entrado num impasse por não haver dinheiro para acabar a rede de canalização, sendo mesmo necessário “que tomassem o dito chumbo [para os canos que faltavam construir] fiado”³⁹⁰. Assim, deve esclarecer-se que a data gravada se reporta à execução da lavragem da pedra do chafariz em espaço oficial, ou seja, assinala o ano em que a grande coluna central foi esculpida no interior da oficina dos Lopes, e não a data do final da obra.

Nesse ano de 1554 Lopes o Velho estava em Pontevedra para terminar a Fonte de Ferrería³⁹¹, tendo permanecido no Reino de Galicia até à conclusão da obra, entre o final de 1555 e os primeiros meses de 1556. Assim, este período em que o programa ornamental foi executado na oficina de Viana, assinalado com a data na grande coluna central, foi dirigido por João Lopes o Moço, o encarregado da obra na ausência do pai. Acreditamos que João orientou os pedreiros que laboravam no *atelier*, grupo onde se incluíram Gonçalo e Mateus, sendo possível que neste biénio os irmãos tenham executado e ornamentado uma grande parte da estrutura das taças do chafariz, além do suporte central.

Em meados de 1556 continuava por concluir a canalização na Povoença, e uma vez que a câmara não conseguia arranjar a verba necessária para os pagamentos da obra nem chegar a um entendimento com os lavradores lesados pela rede dos canos, a obra terá ficado suspensa nos

³⁸⁹ AMVC, *Livro dos Acórdãos da Câmara da Vila de Viana*, 1553, fl. 74v. CARTEADO, Eugénio (1979), p. 33.

³⁹⁰ AMVC, *Livro dos Acórdãos da Câmara da Vila de Viana*, 1556, fl. 23. CARTEADO, Eugénio (1979), p. 34

³⁹¹ Esta obra foi iniciada em 1547, tendo sido interrompida pouco depois e retomada já nos meados da década de 50. GOY DIZ, Ana (2000a), p. 720.

anos seguintes. Em meados de Março de 1559 a Câmara de Viana formava uma comissão para tomar “cargo de toda a obra” do chafariz e menos de um mês depois, no início de Abril, a empreitada era entregue “a João Lopes, filho de João Lopes, o Velho (...) porquanto tinha já experiência com seu pai de ajudar a fazer em outros chafarizes e assim neste”³⁹². Indirectamente, a documentação vem confirmar a morte de Lopes o Velho antes do início desse ano de 1559 e também que Lopes o Moço havia trabalhado na execução do chafariz nos anos anteriores, com o pai e em sua substituição.

Esta reformulação do contrato com os Lopes, colocando oficialmente João no cargo de responsável, coincidiu também com a resolução dos maiores problemas da obra, já que no início desse ano a câmara arrecadava uma soma considerável da colecta da finta para a construção do fontanário autorizada anos antes por D. João III, ao mesmo tempo que pagava a totalidade das indemnizações aos lavradores de Povoença. Algumas semanas depois, no dia do Corpo de Deus, a água chegou pela primeira vez ao chafariz, embora se saiba que a estrutura não estava totalmente montada na praça, uma vez que durante os meses de Verão se regista uma intensificação da obra, procurando que não se arrastassem pelo Inverno³⁹³. No entanto, entre Outubro e Dezembro ainda eram pagas as jornas dos pedreiros que laboravam no estaleiro, datando deste último mês de 1559 o derradeiro pagamento ao “mestre do chafariz, João Lopes”³⁹⁴. O chafariz de Viana da Foz do Lima estava finalmente erigido.

Numa nota final, refira-se que em Dezembro de 1768 um furacão assolou Viana provocando estragos no chafariz, nomeadamente partindo “a esfera e remate”³⁹⁵. Esta secção terá sido restaurada, sendo notórias as diferenças na coloração da pedra entre o pináculo e a estrante estrutura.

3.1.3 – Análise formal do programa

O chafariz de Viana da Foz do Lima é uma estrutura pétrea formada por três corpos distintos: a escadaria de cinco degraus, o tanque circular que serve de base à composição, e a fonte propriamente dita, constituída por uma coluna de suporte, duas taças e um coruchéu de remate (foto 42). O chafariz foi desenhado como uma escultura monumental, apresentado os elementos funcionais como o tanque, as colunas e as taças profusamente ornamentados por um programa de motivos esculpidos em médio e alto-relevo. O fontanário continua implantado na sua localização original, a praça principal da antiga vila da Foz do Lima, sendo facilmente acessível para o observador.

O tanque circular da base é dividido exteriormente em quatro secções, separadas entre si por monoblocos salientes e guarnecidas por uma moldura de três filetes, que no friso

³⁹² AMVC, *Livro dos Acórdãos da Câmara da Vila de Viana*, 1559, fl. 10. CARTEADO, Eugénio (1979), p. 34.

³⁹³ AMVC, *Livro dos Acórdãos da Câmara da Vila de Viana*, 1559, fl. 89. CARTEADO, Eugénio (1979), p. 36.

³⁹⁴ AMVC, *Livro de Receita e Despesa da Câmara da Vila de Viana*, 1559, fl. 79v. CARTEADO, Eugénio (1979), p. 36

³⁹⁵ MOREIRA, Manuel António Fernandes (2005). *A História de Viana do Castelo em dispersos*, vol. 1. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, p. 181.

superior apresenta também um filete denteado (foto 43). No centro do tanque, habitualmente submerso na água, assenta um pilar que ostenta nas quatro faces medalhas circulares com decoração geométrica e animal (foto 44). Sobre este apoia-se uma coluna dórica abalastrada cujo fuste é dividido em duas secções, o terço inferior decorado com folhagens e os dois terços superiores estriados (foto 45). Na base da coluna foi gravada a data 1554.

Sobre a coluna assenta a primeira taça do chafariz, estriada na base e rematada a toda a volta por dois frisos, sendo o superior decorado com o mesmo motivo denteado utilizado no tanque. Em torno do perímetro da taça foram colocadas a espaços regulares seis bicas de saída de água decoradas com mascarões humanos em relevo (foto 46). No centro assenta uma coluna mais pequena decorada com figuras marinhas em relevo, que suporta a taça superior. A segunda taça tem uma estrutura semelhante à primeira, distinguindo-se apenas nos motivos decorativos. Mantendo o remate em friso e a base estriada, este vaso possui quatro saídas de água decoradas com cabeças aladas (foto 47). No centro da taça assenta outra coluna com remate esférico e quatro carrancas, que servem a última saída de água do conjunto (foto 48).

O chafariz é finalizado por um coruchéu esculpido em relevo e dividido em três registos: no primeiro pode observar-se um escudo heráldico ladeado por duas aves com as asas abertas, o segundo apresenta um friso de folhagens e o último exhibe um remate com cartelas estriadas oblíquas (foto 49).

O chafariz e o respectivo programa ornamental foram esculpidos em granito cinzento, apresentando a superfície da pedra rugosa onde é notoriamente visível o grão (foto 50); no entanto, a erosão do granito torna esta pedra porosa e em *escamas*, pelo que parte da rugosidade pode resultar de problemas de conservação da estrutura. Determinadas partes da estrutura pareçam ter sido objecto de polimento não muito profundo. Verificam-se colorações distintas, devidas a patologias. Também o coruchéu apresenta uma cor de pedra distinta, indicando ser uma peça executada em granito proveniente de outra pedreira. Como mencionado, esta diferença deve-se certamente ao facto de o coruchéu ter sido executado no restauro do século XVIII (ver também foto 50). A estrutura terá sido esculpida por blocos, consoante os tramos, com as partes reunidas e montadas no final da construção. Não evidencia quaisquer vestígios de policromia.

O programa de decoração esculpida consiste num conjunto com motivos figurativos, que integra elementos antropomórficos, fitomórficos, zoomórficos, ornitomórficos e fantásticos, e elementos geométricos. A análise dos elementos figurativos denuncia alguma rigidez no traço do desenho, percebendo-se também algumas disparidades nas formas da escultura, o que revela uma execução de tipo oficinal que incorpora artistas com distintas aptidões, indiciando a presença de mais do que um escultor (foto 51). As figuras, sobretudo os elementos antropomórficos e os elementos fantásticos, apresentam alguma expressividade facial, acentuada pelo desenho de rugas e contracção de músculos faciais, denotando-se igualmente atenção aos pormenores fisionómicos evidenciada no traço dos narizes e dos olhos dos

maskarões da esfera de remate, bastante delicado e minucioso (ver também foto 51). No entanto, alguns elementos anatómicos identificadores das figuras humanas e animais como barbas, cabelos, barbatanas ou penas, são pouco realistas (foto 52).

No conjunto denota-se a intenção de destacar os locais de saída da água através da utilização de um relevo mais profundo e da escultura dos maskarões e das cabeças aladas em dimensões maiores. Estas figuras pretendem também imprimir uma sensação de movimento à estrutura; se alguns elementos parecerem deslocar a cabeça num movimento rotativo, quase todas parecem soprar a água pela boca, reforçando assim os pontos vivos da composição, que correspondem aos locais de circulação da água (foto 53).

Enquanto estrutura de arquitectura hidráulica e enquanto suporte de um programa ornamental esculpido, o chafariz impõe-se como um volume de grandes dimensões, embora a disposição triangular das taças e o remate afilado confirmem bastante leveza visual ao volume da massa granítica. O alto-relevo da decoração esculpida contribui para dar volume à estrutura, fazendo com que possa ser vista como uma escultura monumental, em vez de um mero repositório abastecedor de água. Esta sensação volumétrica é acentuada pelos maskarões mais destacados, não havendo sobreposição de figuras ou linhas de perspectiva.

O programa de decoração esculpida adapta-se ao diâmetro da superfície do fontanário, existindo poucos espaços sem decoração, já que em torno das figuras, ou na ligação entre elas, foram esculpidas molduras geométricas, florões ou estriados. As figuras estão colocadas de forma simétrica, a espaços regulares, alternando-se em cada registo. Esta disposição confere também algum movimento rítmico ao conjunto. O programa não parece ter sido desenhado atendendo à luz que a superfície recebe; aliás, uma vez que é um programa circular, que está ao ar livre e no centro de um terreiro urbano, o conjunto dos relevos recebe a determinadas horas do dia a incidência directa do sol (que devido aos espelhos de água pode dificultar a visão dos mesmos). Quanto ao marco espacial do fontanário, este dispõe-se no centro de uma praça com a intenção de ter acesso fácil, cumprindo a função original de aparelho de abastecimento público de água, ao passo que o seu programa de decoração esculpida, disposto de forma a abranger toda a estrutura, se torna visível de qualquer um dos ângulos da envolvente, embora seja necessário rodear toda a construção para se contemplar a totalidade do conjunto ornamental.

3.2 - A fachada da Capela do Santíssimo Sacramento de Viana da Foz do Lima

A Capela do Santíssimo Sacramento de Viana da Foz do Lima ergue-se no interior da actual Sé Catedral de Viana do Castelo, localizada no Largo do Instituto Histórico do Minho (mapa V). A capela foi aberta no espaço colateral à capela-mor do lado da Epístola, estando o seu programa de decoração esculpida circunscrito ao frontispício (foto 54). Este conjunto ornamental será uma parte do programa original executado, já que à época da edificação a empreitada consignou também o interior, nomeadamente o retábulo-mor.

3.2.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

Não são conhecidos documentos referentes especificamente à encomenda do projecto e à obra de edificação da capela da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Viana já que, apesar do arquivo remanescente da confraria integrar documentação diversa desde meados da centúria de Quinhentos, não subsistiram quaisquer contratos de execução, de quitação, pagamentos ou vistorias³⁹⁶. Foi Luís de Figueiredo da Guerra quem referiu pela primeira vez o nome de João Lopes o Moço como o arquitecto que executou a obra. No entanto, e tal como sucede em muitos dos estudos deste autor vianense, os dados referentes à autoria do projecto parecem fundamentar-se em documentação que Figueiredo da Guerra terá lido nos arquivos locais no início do século XX, mas não se fazem acompanhar de uma referência documental específica que possa corroborar a citação. Numa consulta ao Arquivo Privado Luís de Figueiredo da Guerra, depositado no Arquivo Municipal de Viana do Castelo³⁹⁷, verificámos que não subsistem entre os apontamentos do historiador local quaisquer notas a documentos contratuais referentes aos Lopes que não sejam hoje conhecidos. Assim, é a própria obra que pode validar a sua autoria.

Até aos anos 90 do século XX, este artigo de Luís de Figueiredo da Guerra parece ter sido esquecido pelos estudos que abordaram o pequeno oratório lateral da Sé de Viana, adjudicando-se o seu risco a Lopes o Velho³⁹⁸. Foi Ana Goy Diz quem apresentou, em 1999, aquele que é o estudo mais completo até à data sobre a Capela do Sacramento vianense³⁹⁹. A autora defende com segurança o nome do mais velho dos irmãos Lopes como autor do risco e responsável da obra, anunciando o que se confirma através da cronologia da oficina vianense: se o espaço onde a capela viria a ser construída foi doado à irmandade em 1562⁴⁰⁰, então o seu

³⁹⁶ Foi publicada, como será referido no subcapítulo seguinte, uma nota documental sobre a doação do terreno onde se veio a construir a capela, bem como dados sobre as pinturas do retábulo, executados cerca de vinte anos depois.

³⁹⁷ O referido fundo documental foi consultado em Junho de 2016, no AMVC.

³⁹⁸ Carlos Ruão, na análise que faz da congénere Capela do Sacramento de Ponte de Lima, atribui erradamente o modelo desta à “capela de São Bernardo da Matriz de Viana do Castelo, datada de 1547 e atribuída a João Lopes-o-Velho”, não fazendo qualquer menção ao Santíssimo Sacramento e ao risco de Lopes o Moço na biografia que apresenta deste último mestre. RUÃO, Carlos (1996), p. 122.

³⁹⁹ GOY DIZ, Ana (1999d), pp. 125-150.

⁴⁰⁰ FIGUEIREDO, Ana Paula (2005), p. 67.

programa só poderia dever-se a Lopes o Moço, já que à época o pai estava morto havia alguns anos.

Apesar da ausência de referências documentais no seu artigo, Figueiredo da Guerra avançou datas muito precisas para o período de obras da capela, que vão de encontro ao documento de doação, e que serão explanadas com maior detalhe no próximo subcapítulo. A obra iniciou-se no final da Primavera de 1562, sendo concluída dois anos depois. Não por acaso, este período de dois anos corresponde a uma época de paragem na primeira fase do estaleiro do convento dominicano de Viana, onde a oficina estava a laborar desde o início da década de 1560.

A este cotejo de datas, e à fiabilidade da cronologia avançada por Figueiredo da Guerra, junta-se a comprovação da autoria, não em papel mas em pedra. É a própria estrutura do oratório e o seu característico programa de decoração esculpida que permitem considerar a capela como um documento do seu autor. A Capela do Santíssimo Sacramento de Viana indicia a traça de um mestre que conhecia “la arquitectura clásica y maneja con destreza los órdenes constructivos”⁴⁰¹, nomeadamente a obra de Sebastiano Serlio, que serviu de modelo à portada da capela.

Por outro lado, o frontispício – um arco de volta perfeita com o extradorso decorado com bustos esculpidos em alto-relevo, ladeado por duas colunas compósitas estriadas e assentes sobre plintos também decorados, num conjunto encimado por um friso totalmente preenchido por motivos ornamentais e decoração – apresenta aquele que foi o protótipo de todos os portais das fachadas-retábulo que a *escola dos Lopes* desenvolveu, ampliou e redecorou nas décadas seguintes em obras como a igreja dominicana de Viana, o túmulo de D. Francisco Blanco, a Colegiata de Cangas, a entrada lateral do templo dominicano de Amarante, e o portal primitivo de San Martiño Pinario. A capela teve ainda um modelo análogo na sua congénere Capela do Santíssimo Sacramento da Matriz de Ponte de Lima, em tudo semelhante a esta, e cujo traço é também atribuível a João Lopes o Moço.

Este projecto erudito e inovador, que marcou o corte decisivo com as formas do primeiro Renascimento consagradas nas obras de Lopes o Velho introduzindo o Maneirismo (teórica e decorativamente) em Viana, destaca-se também por ser fundamental na formação de Mateus Lopes. Na época da construção da capela, Mateus completava os seus anos de instrução sob a tutela do irmão mais velho, e o desenho deste portal foi decisivo para o aprimoramento do modelo de fachada que o mais jovem arquitecto da *escola dos Lopes* levou para o Reino de Galicia.

⁴⁰¹ GOY DIZ, Ana (1999d), p. 133.

3.2.2 – Cronologia da execução do programa

Apesar de existirem na Europa agremiações religiosas dedicadas à adoração da Sagrada Eucaristia desde os tempos medievais, a primeira confraria dedicada ao culto do “Santíssimo Corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo” a ter reconhecimento oficial da Santa Sé foi a irmandade fundada em Roma na década de 1530, originada no movimento devoto de um grupo de fiéis que queria prestar “a devida honra, culto e veneração” ao Santíssimo Sacramento⁴⁰². A criação formal veio através da bula assinada por Paulo III em Novembro de 1539, que instituiu e confirmava todos os privilégios, obrigações e indultos da irmandade. Antecedendo em poucos anos o espírito tridentino, que exultava a devoção ao *Corpus Christi*, a instituição desta congregação laica romana serviu de molde a fundações semelhantes na Europa, com especial incidência nos territórios da Península Ibérica. Assim, e apenas um ano depois da emissão da bula papal instituidora, era fundada na vila de Viana da Foz do Lima, no dia de Todos-os-Santos de 1540, a confraria que “guardava o sagrado Viatico para os enfermos”, integrando como irmãos alguns elementos das mais destacadas famílias da sociedade vianense da época⁴⁰³.

Nas primeiras duas décadas da sua existência, a Irmandade do Santíssimo vianense esteve instalada na capela-mor da igreja matriz, datando de Janeiro de 1562 a doação de um “chão” com “doze palmos de comprido” situado atrás da Capela dos Fiéis de Deus, então exterior ao templo, para que aí se edificasse a “Capella do Santissimo Sacramento”⁴⁰⁴. O donativo era feito a Miguel Brandão, mordomo e representante da irmandade, por Belchior Rodrigues em nome da mãe, Ana Dias, e da mulher, Leonor Velha. A doação do novo terreno permitia não apenas edificar um espaço independente para a irmandade mas também, devido à sua localização, ampliar a absida da cabeceira da igreja matriz.

O projecto de João Lopes o Moço para o novo espaço oratório da irmandade terá sido apresentado na primeira metade desse ano de 1562. Figueiredo da Guerra afirma que a oficina iniciou os trabalhos da capela, nomeadamente o “lavar a pedraria” em 25 de junho de 1562⁴⁰⁵, o que indica que a traça foi desenhada nos seis meses anteriores. Um ano depois, em meados de Junho de 1563, era realizada a cerimónia de lançamento da primeira pedra do espaço, presidida pelo Padre Braz Brandão, cônego da Colegiada. A capela era concluída precisamente um ano depois, em Junho de 1564, “recolhendo então processionalmente o Santíssimo ao novo sacrário”⁴⁰⁶.

⁴⁰² CARDONA, Paula (2012). *Confrarias em Viana do Castelo. A encomenda artística dos séculos XVI a XIX*. Porto: Edições Afrontamento, Lda., p. 117.

⁴⁰³ GUERRA, Luís de Figueiredo (1909). O investigador refere que o registo da actividade da irmandade só se tornou regular a partir de 1543.

⁴⁰⁴ FIGUEIREDO, Ana Paula (2005), p. 67.

⁴⁰⁵ GUERRA, Luís de Figueiredo (1909).

⁴⁰⁶ GUERRA, Luís de Figueiredo (1909).

A obra incluiu ainda um retábulo de talha⁴⁰⁷, que cerca de 1585 era adornado pelo conjunto de painéis executados por Francisco de Padilha para a irmandade, de que subsistem as duas tábuas laterais representando *Cristo despedindo-se da Virgem* e o *Lava-pés*⁴⁰⁸. Infelizmente, o espaço interior da capela foi totalmente remodelado na campanha barroca, desconhecendo-se o programa decorativo original desenhado por Lopes o Moço.

3.2.3 – Análise formal do programa

A Capela do Santíssimo Sacramento de Viana da Foz do Lima é uma estrutura pétrea que corresponde a um frontispício dividido em três registos (foto 55). Esta fachada corresponde, na realidade, a um portal com frontão, apresentado os elementos funcionais – como a base das colunas, o entablamento, o arco ou o próprio remate – ornamentados por um programa de elementos figurativos esculpidos em alto, médio e baixo-relevo.

A capela continua implantada na sua localização original, o espaço colateral da capela-mor da Sé de Viana, do lado da Epístola. O acesso ao programa faz-se tanto pela nave central como pelo contorno da nave lateral, estando acessível ao público mediante os horários de abertura da igreja.

No primeiro registo da capela, o de maiores dimensões, abre-se o arco de volta perfeita alteado, com chave ornamentada por voluta estriada ao centro, e ladeado por dois medalhões circulares com bustos masculinos (foto 56). Esta estrutura central é flanqueada por duas colunas dóricas que assentam sobre plintos ornamentados com medalhões nas três faces visíveis. Os plintos localizados à esquerda do arco exibem bustos femininos (foto 57), enquanto os plintos colocados à direita integram bustos masculinos (foto 58), todos eles envoltos em pendentives de *strapwerk* agarrados por mascarões. As colunas apresentam fustes com caneluras, exibindo nas arestas da base duas figuras de répteis, esculpidas em relevo (foto 59). Em todas as faces do ábaco, intercalando as volutas do capitel, foi esculpido um símio (ver também foto 59). Por detrás das colunas, e acompanhando o perfil destas, foram esculpidos dois pilares coríntios, formando uma espécie de retro-coluna embebida no pano murário (ver também foto 59).

No segundo registo integra-se o entablamento (foto 60). A arquitrave lisa é sobreposta por um friso totalmente decorado com uma composição de grutescos com enrolamentos vegetalistas, que enquadram um medalhão central com busto masculino. Nas extremidades, dois cubos destacados apresentam, na face principal, bustos de homens, e nas laterais, répteis. Atrás destes, o arranque parietal do friso exhibe dois florões em baixo-relevo. A cornija, de base denticulada, comporta florões esculpidos na face interior.

⁴⁰⁷ A estrutura quinhentista foi substituída por um retábulo de gosto rococó riscado em 1742-1743 e executado entre 1744 e 1747 por António Rodrigues Pereira, mestre imaginário vianense. CARDONA, Paula Cardona (2012), p. 162.

⁴⁰⁸ Atribuídas por Vítor Serrão a André de Padilha, as tábuas foram, na realidade, executadas pelo seu sobrinho, Francisco, que assinou o contrato de feitura das mesmas com a irmandade do Santíssimo Sacramento em 1585. CARDONA, Paula (2012), p. 125.

O conjunto é rematado por frontão semi-circular estriado, ladeado por duas esferas e coroado por um escudo com relevo central circundado por três figuras de vulto (foto 61).

O portal da capela e o respectivo programa ornamental foram esculpidos em granito cinzento de superfície suave que, embora tenha sido originalmente polida, denota o grão da pedra (foto 62). Verificam-se colorações distintas no granito, devidas a possíveis limpezas. A estrutura foi esculpida em blocos, consoantes os tramos, com as partes reunidas e montadas no final da construção. Não apresenta vestígios de policromia.

O programa de decoração esculpida consiste num conjunto de elementos geométricos e de elementos figurativos, que integra figuras antropomórficas, zoomórficas, fitomórficas e fantásticas, sendo composto por escultura em relevo e escultura de vulto. A análise dos tipos figurativos evidencia, no geral do conjunto, um desenho escultórico de traço fluido com grande perícia por parte do executante. No entanto, é perceptível uma execução de tipo oficial, com a presença de mais do que um executor, com distintas aptidões, já que existem elementos formalmente mais ingénuos (foto 63).

De facto, é evidente a diferença de talhe entre os bustos e os mascarões, de linhas elegantes e delicadas que denunciam uma *mão* bastante hábil tanto no desenho como no modo de talhar o relevo num material difícil como o granito, e as figuras de vulto no remate, cujo desenho atarracado e algo fruste marca um contraste qualitativo evidente com as anteriores.

No conjunto denota-se uma intenção de destacar os bustos dos medalhões através da escultura em alto-relevo; apesar da verticalidade das colunas, que orientam a disposição da estrutura, são estes bustos que dominam a composição, prendendo o olhar do observador. São também estas figuras que imprimem uma sensação de movimento e de humanidade à estrutura, estando todas, à excepção do medalhão central do friso, esculpidas com uma rotação da cabeça e demonstrando expressões faciais bastante acentuadas (foto 64).

Os pormenores foram esculpidos de forma cuidada, dando-se atenção à representação de elementos fisionómicos e anatómicos como narizes, fios de barba, rugas, músculos ou dentes (foto 65). Estes elementos fisionómicos, tal como as próprias expressões faciais das figuras antropomórficas, apresentam um elevado grau de realismo na representação.

Enquanto suporte de um programa ornamental esculpido, o frontispício da Capela do Sacramento de Viana impõe-se como um volume de grandes dimensões, mas a verticalidade do conjunto e a delicadeza dos relevos imprimem leveza ao espaço e ao próprio material pétreo, que pelas suas propriedades naturais parece pesado e compacto. O conjunto apresenta extrema uniformidade entre a estrutura e a ornamentação, com o programa de decoração esculpida desenhado para ser parte indissociável da própria estrutura, ao invés de estar apenas a preencher a superfície disponível. Não se verifica sobreposição de figuras ou a existência de linhas de perspectiva.

Existem poucos espaços sem decoração, já que em torno das figuras, ou na ligação entre elas, foram esculpidas molduras geométricas, florões ou estriados. O programa não terá sido erigido atendendo à luminosidade que a superfície pudesse receber, uma vez que se encontra edificado no interior de um edifício, pelo que a luz não tem qualquer influência na leitura da escultura.

Embora tenha sido desenhado para ser visto de frente, mantendo uma posição perpendicular em relação ao solo e ao próprio edifício, a leitura total do programa obriga o observador a estar colocado a alguma distância do conjunto, devido à sua extrema verticalidade.

3.3 - O friso da fachada da Casa Sotomayor, em Viana da Foz do Lima.

A Casa Sotomayor, também conhecida como Casa dos Sá Pinto ou Casa dos Sá Sotomaior, está localizada no extremo sudoeste da Praça da República, em Viana do Castelo (mapa VI). O programa de decoração esculpida em estudo está situado na fachada principal do edifício, mais concretamente no remate da estrutura (foto 66), consistindo num conjunto de 16 merlões esculpidos em granito (foto 67).

3.3.1 - A autoria do programa de decoração esculpida

A autoria do programa decorativo da fachada da Casa Sotomayor tem sido atribuída ora a João Lopes o Velho⁴⁰⁹ ora a João Lopes o Moço⁴¹⁰. Esta dupla atribuição deve-se certamente aos dados contraditórios publicados por Figueiredo da Guerra que em 1891 afirmava que a casa foi construída em 1570⁴¹¹, mas vinte anos depois datava a sua edificação entre os anos de 1545 e 1550⁴¹². Uma vez que não subsiste qualquer documento relacionado com obras de construção, de ampliação ou sequer de enobrecimento feitas ao longo do século XVI, é o edifício que pode documentar as suas campanhas construtivas, nomeadamente no que respeita aos programas decorativos.

Uma primeira análise à fachada do imóvel permite apreender a existência de duas áreas distintas onde se exhibe decoração: a área 1 corresponde às janelas e à porta principal (foto 68); a área 2 equivale ao já referido remate do frontispício em estudo (foto 69). A observação mais atenta destas duas áreas, nomeadamente através da comparação das composições decorativas que cada uma apresenta, permite concluir que os programas são bastante distintos, não apenas por se localizarem em zonas diferentes do frontispício mas, sobretudo, por apresentarem diferenças substanciais nos tipos icónicos, na modelação das esculturas e, até, no material pétreo utilizado. Estas diferenças formais podem ajudar a esclarecer a autoria dos programas decorativos de cada uma das áreas designadas.

Olhando mais uma vez para a fisionomia da fachada principal, e atendendo agora a esta divisão programática, podem inferir-se duas estruturas contrastantes. A primeira corresponde à área central do frontispício, com a disposição simétrica das aberturas e um remate de urnas, que se prefigura como uma fachada (foto 70). Esta construção corresponde a uma intervenção executada por Lopes o Velho em meados de Quinhentos, e o seu programa ornamental corrobora esta hipótese, já que apresenta semelhanças decorativas com o esquema decorativo da Casa Luna, também da autoria deste mestre pedreiro. Através do cotejo entre ambas, verifica-se

⁴⁰⁹ RUÃO, Carlos (2006), p. 501, CRAVEIRO, Maria de Lurdes (2009), p. 117. Rafael Moreira faz uma breve alusão ao edifício, na legenda de uma foto. MOREIRA, Rafael (1995a), p. 305.

⁴¹⁰ OLIVEIRA, Catarina (2002), pp. 123-126.

⁴¹¹ GUERRA, Luís de Figueiredo da (1891), p. 154.

⁴¹² GUERRA, Luís de Figueiredo da (1911). A janela da rua de São Pedro. In *Limia*, n.º 4, série 1. Porto: [s.n.], p. 60. Figueiredo da Guerra designa-a como casa “dos Sá Pinto”, assinalando que à data da publicação do artigo o espaço era utilizado para as reuniões da “Assembleia”, referindo-se à Assembleia Vianense, um grupo cultural local.

a reprodução de alguns modelos icónicos como a janela de sacada com pilastras encimada por urnas, os capitéis com homens silvestres nas arestas ou as bases das pilastras que emolduram as janelas de peito complementadas com uma cabeça alada em relevo (fotos 71 e 72).

Assim, a análise da estrutura confirma que, nos anos finais da década de 1540, João Lopes o Velho executou esta fachada principal ao gosto da arquitectura palaciana da época. Cerca de vinte e cinco anos depois, João Lopes o Moço era contratado para dirigir a obra de ampliação da casa e, respectivamente, da sua frontaria⁴¹³. O arquitecto terá transformado o frontispício já existente numa espécie de *fachada dentro da fachada*, inserindo a obra edificada pelo pai numa fachada maior e executando um interessante remate parietal, com um conjunto de merlões decorados por medalhões com bustos em relevo.

Esta decomposição confirma que ambos os arquitectos João Lopes, pai e filho, executaram o conjunto da frontaria da Casa Sotomayor, embora cada um tenha desenhado um programa de decoração esculpida diferente, numa época distinta. A João Lopes o Velho deve-se o primeiro programa referido, correspondente à porta principal, janelas e friso superior destas, enquanto João Lopes o Moço foi o autor do segundo programa referido, os merlões do remate do edifício. É precisamente este último que se integra no conjunto de programas de decoração esculpida da *escola dos Lopes* executados na segunda metade do século XVI em estudo nesta dissertação.

Importa ainda referir que a atribuição da autoria desta segunda fase construtiva a João Lopes o Moço é reforçada pela relação próxima que este teria com o então proprietário da casa e mecenas da obra de ampliação, Rui de Sá Sotomayor, senhor do Paço de Lanhelas. Nas décadas de 60 e 70 do século XVI, que coincidem com os anos em que o arquitecto dirigiu o estaleiro do convento dominicano de Viana da Foz do Lima, Sotomayor foi designado por D. Frei Bartolomeu dos Mártires como avaliador dos bens imóveis expropriados para a construção do cenóbio⁴¹⁴, sendo certo que o fidalgo da Casa Real e o arquitecto travaram conhecimento, não apenas por morarem na mesma vila mas, sobretudo, por terem tido uma relação profissional consequente da obra religiosa que João Lopes o Moço dirigia.

3.3.2 - Cronologia da execução do programa

A casa apalaçada que ocupa a extremidade sudoeste da então praça principal de Viana da Foz do Lima foi erigida pelos Senhores de Lanhelas, podendo situar-se a construção do núcleo primitivo entre as décadas finais do século XV e os primeiros anos do século XVI. Esta data é baseada na notícia de que a habitação integrava originalmente uma grande torre de reminiscências defensivas; localizado na extremidade esquerda da casa, este torreão foi

⁴¹³ Esta ampliação da fachada poderá estar relacionada com o torreão que existia originalmente à esquerda da mesma (demolido no século XIX), já que tudo indica que esta segunda obra pretendia uniformizar estruturas pré-existentes, aumentando assim o frontispício da casa.

⁴¹⁴ FERNANDES, Francisco José Carneiro (1983), p. 71.

demolido em 1866 para ampliação do salão nobre (área assinalada a roxo na foto 73). Esta tipologia de casas nobres, que ostentam um hibridismo entre os modelos civil e militar originando uma espécie de *fortalezas urbanas*, foi relativamente comum nas décadas de transição entre os séculos XV e XVI, em que se passou da construção de edifícios habitacionais civis ainda com cariz defensivo, de acordo com o gosto medieval, para palacetes já plenamente renascentistas, devedores das tratadísticas italiana e francesa. O intento deste protótipo habitacional, com reminiscências defensivas que não tinham qualquer utilidade em meio urbano, prendia-se com uma pretensão de enobrecer o edifício fazendo-o destacar-se na malha construtiva pela sua imponência face aos demais.

A este conjunto habitacional tardo-medieval acrescentou-se a já referida área 1 do frontispício, a fachada *ao romano* executada por João Lopes o Velho entre 1545 e 1550, que corresponde a uma campanha de remodelação da habitação existente. A reforma do edifício através da modernização da fachada coincide no tempo, no modo de execução, no autor da obra e até na intencionalidade da mesma com a remodelação de um outro edifício vianense de fundação medieval, a chamada Casa Luna. Esta habitação, localizada frente à Igreja Matriz, corresponde a um conjunto de três casas pré-existentes que foram unificadas e modernizadas, também na segunda metade da década de 1540, através de um programa ornamental desenhado por Lopes o Velho para as fachadas principal e lateral⁴¹⁵. As renovações destas duas habitações nobres não são caso único na Foz do Lima, já que ao longo do século XVI outras casas nobres do porto minhoto, por norma de fundação tardo-quatrocentista ou dos primeiros anos de Quinhentos, foram ampliadas e remodeladas em campanhas de estrutura e ornamento motivadas ora por necessidade de espaço, ora por necessidade de afirmação social e que, em última análise, constituíram uma bem-sucedida tentativa de nobilitação dos novos arruamentos da vila.

Com o crescimento de Viana para os terrenos situados a oeste, entre o centro e a foz do rio Lima, impulsionado primeiro pela construção da fortaleza manuelina e, depois, pela edificação do cenóbio dominicano, é possível que os Sotomayor sentissem a necessidade de reformar novamente a casa da família situada na extremidade do Campo do Forno, local de passagem para quem se dirigia aos novos bairros da vila. Fosse pela pretensão de unificar o espaço entre a torre primitiva e a obra de Lopes o Velho (ou, pelo menos, suavizar a volumetria dos dois corpos edificados), ou fosse por necessidade de deixar *obra feita*, atendendo ao prestígio social que certamente detinha enquanto avaliador do novo Convento de São Domingos e amigo pessoal de Frei Bartolomeu dos Mártires, certo é que cerca de 1570 Rui de Sá Sotomayor, então senhor de Lanhelas⁴¹⁶, mandou reestruturar a habitação familiar na Foz do Lima. Para tal, o nobre contratou João Lopes o Moço incumbindo-o de realizar um projecto que

⁴¹⁵ Sobre o estudo deste edifício renascentista, ver OLIVEIRA, Catarina (2002), pp.90-95.

⁴¹⁶ Rui de Sá Sotomayor (neto) era casado com Violante Abreu Pereira, tendo herdado o senhorio de Lanhelas do seu pai. Era filho de Belchior de Sá Sotomayor, e neto do seu homónimo, Rui de Sá Sotomayor, este último irmão de D. Pedro de Sotomayor, conde de Caminha. ADVC, *Arquivo de Família Sá Pinto Abreu Sotomayor*, caixas 3-25 e 3-35.

ampliou a estrutura existente, ao invés de a destruir, integrando a fachada *ao romano* desenhada em meados do século num novo frontispício.

Com esta obra de reforma, a Casa Sotomayor ganhava o remate de ameias, cuja intenção visual foi possivelmente continuar a tipologia fortificada do torreão então existente do lado esquerdo. A obra terá sido finalizada até 1571, já que entre 1572 e 1573 Lopes o Moço trabalhou no cruzeiro da Misericórdia de Caminha e no fecho da capela-mor da igreja dominicana de Viana.

3.3.3 – Análise formal do programa

A Casa Sotomayor é um edifício de planta irregular composto por três corpos: o principal de planta rectangular, que está colocado frente à praça, ao qual se adossa, na extremidade esquerda posterior, o referido acrescento oitocentista do salão nobre, que por sua vez é acoplado, no espaço tardoz, a outro corpo rectangular. A fachada principal da casa divide-se em dois registos, sendo o pano murário rematado por merlões.

O programa de decoração esculpida corresponde especificamente ao conjunto de dezasseis merlões ornamentados por um programa de elementos figurativos esculpidos em alto-relevo (foto 74). O edifício e o respectivo programa continuam implantados na sua localização original, o extremo sudoeste da praça principal da antiga vila da Foz do Lima, sendo facilmente acessível para o observador.

A fachada apresenta no primeiro piso duas portas de moldura rectangular, intercaladas por uma janela, sendo a porta e a fenestração da esquerda resultado de obras de adaptação do imóvel a dependência bancária executadas no século XX. A porta original, à direita, é ladeada por duas pilastras com capitéis ornamentados por animais fantásticos. O piso superior é rasgado por quatro janelas, intercalando duas de peito e duas de sacada com guarda de ferro, estando estas últimas unidas na base por uma cornija de pedra que percorre parte do pano murário. Todas as molduras das fenestrações apresentam os capitéis decorados com composições de animais fantásticos, tendo as de peito cabeças aladas na base das pilastras. Entre o conjunto foi colocada a pedra de armas dos Sá Sotomayor⁴¹⁷. Acima das janelas estende-se um entablamento com cornija saliente, sobre o qual assentam oito urnas colocadas no eixo dos capitéis das janelas e rematadas por fogaréus, animais e máscaras monstruosas.

No topo do frontispício, sobre a cornija que remata o pano murário, erguem-se os dezasseis merlões, que se dividem em duas partes. A inferior, rectangular, com extremidades em friso prismático, integra ao centro um medalhão circular com uma figura esculpida em alto-relevo, apresentando nas faces laterais um relevo, actualmente quase indistinto, que aparenta ser um motivo de *strapwerk*. A parte superior exhibe uma composição de folhagens (foto 75). Cada

⁴¹⁷ Esta pedra de armas foi executada entre os anos finais do século XVI e as primeiras décadas do século XVII.

um dos medalhões contém um tipo icónico diferente, identificando-se um conjunto composto genericamente por bustos humanos, mascarões e cabeças de animais.

O programa ornamental foi esculpido em granito cinzento, apresentando superfície rugosa onde é visível, de forma bastante acentuada, o grão da pedra e indícios de erosão das figuras relevadas (foto 76). A rugosidade poderá resultar de problemas de conservação, já que a erosão torna o granito poroso e *em escamas*. Verificam-se colorações distintas devidas a patologias, nomeadamente humidade. Cada merlão foi talhado num bloco individual, estando o conjunto final unido pelo friso inferior. Não apresenta vestígios de policromia.

O programa de decoração esculpida consiste num conjunto de elementos figurativos, que integra formas antropomórficas, fantásticas, zoomórficas e fitomórficas. Na análise formal dos relevos, observa-se alguma rigidez no desenho das figuras, embora o conjunto enuncie uma acentuada uniformidade no entalhe, sendo possível que o conjunto (que na realidade corresponde a um programa de dimensões reduzidas) tenha sido executado por um único escultor (foto 77).

No conjunto destacam-se as faces dos merlões, servindo como uma tela para a representação das figuras, que apresentam um relevo bastante profundo. Estas figuras denunciam uma clara intenção de representar movimento, com os bustos humanos esculpidos com a representação de movimentos de rotação da cabeça, como se espreitassem a rua, ou representados com os cabelos em moção, que parecem deslocar-se com a força de um vento imaginário, e com as figuras monstruosas acentuadas pela vividez das expressões. Todos estes pormenores reforçama ideia de que as figuras observam os transeuntes que passam pela casa (foto 78).

Embora se procurem representar alguns pormenores fisionómicos, como maçãs do rosto, pálpebras ou narinas, a atenção aos detalhes e ao realismo não se verifica, sendo evidente que este programa não apresenta a minúcia formal de outros programas da *escola* que estão mais perto da vista do observador (foto 79).

Como programa ornamental, o conjunto dos merlões não se impõe como uma escultura de grandes dimensões. Se os merlões são, por definição tipológica, blocos maciços de pedra, os relevos esculpidos nas faces imprimem a este agregado alguma leveza e elegância, transformando um suporte defensivo numa composição escultural.

O programa de decoração esculpida adapta-se ao diâmetro da superfície de cada um dos merlões, ocupando grande parte do espaço disponível, ao mesmo tempo que não se verifica sobreposição de figuras ou linhas de perspectiva. Os merlões estão colocados de forma simétrica, a espaços regulares, numa disposição que confere algum movimento rítmico ao conjunto. O programa foi desenhado para ser observado da praça fronteira à casa, atendendo não tanto às mudanças da luz mas antes ao local de passagem de peões no espaço público e, embora

obrigue o espectador a estar colocado a alguma distância do conjunto, devido ao ponto alto onde se encontra, é evidente que pretende comunicar uma mensagem ao transeunte.

3.4 - O cruzeiro da Misericórdia de Caminha

O cruzeiro da Misericórdia de Caminha, que foi edificado originalmente na Rua Direita de Caminha, frente à entrada principal da igreja desta irmandade, encontra-se actualmente localizado em Vilar de Mouros, ao lado da Capela de Santo Amaro⁴¹⁸, junto à conhecida ponte medieval da localidade (mapa VII). O cruzeiro foi implantado no adro lateral, à direita da entrada da capela (foto 80).

O programa de decoração esculpida corresponde à coluna e remate do cruzeiro, uma vez que a base e o plinto são de execução recente (foto 81). O marco religioso da Misericórdia de Caminha é o único exemplar desta tipologia executado pela *escola dos Lopes* que subsiste, desconhecendo-se o número exacto destes padrões que os três irmãos arquitectos terão feito, já que pela sua possível portabilidade, os cruzeiros são peças escultóricas facilmente amovíveis, recolocáveis e eventualmente destrutíveis. Consideramos que há fortes possibilidades de terem sido executados um para cada igreja de que foram os tracistas, já que o cruzeiro e, no geral, a cruz se tornaram elementos fundamentais da religiosidade pós-tridentina enquanto símbolos de demonstração pública de fé. A título de exemplo, refira-se o cruzeiro da igreja dominicana de Viana, citado no contrato deste exemplar de Caminha, que terá sido executado também por João Lopes o Moço, e que não subsistiu. O que se encontra hoje junto à fachada lateral direita do templo vianense é o cruzeiro seiscentista da antiga Igreja de Monserrate, erigida algumas ruas a norte de São Domingos no início do século XVII, e demolida em 1916.

3.4.1 - A autoria do programa de decoração esculpida

Os livros de contas da Misericórdia de Caminha dos anos de 1570-1571 elencam um pagamento que comprova a celebração do contrato entre a irmandade caminhense e João Lopes o Moço para que o mestre talhasse e edificasse o cruzeiro que, até meados do século XIX, esteve frente ao templo. O documento foi publicado por Torcato Correia⁴¹⁹ e, como acima referido, indica não só que João Lopes executou o marco religioso que hoje se ergue em Vilar de Mouros mas também cita o arquitecto como autor do desaparecido cruzeiro de São Domingos de Viana. Os dois dados, em conjunto, apresentam interessantes indícios sobre a *escola* e, sobretudo, sobre Lopes o Moço. O mais evidente é o de assinalar o mais velho dos irmãos Lopes como um mestre de renome no Alto Minho, o que se traduz na sua contratação para executar uma peça escultórica de grande simbolismo religioso e cultural a colocar na principal artéria de uma localidade situada a mais de vinte e cinco quilómetros de Viana. Ou seja, o facto de a Misericórdia de Caminha, uma vila sede de concelho, ter preferido a obra do

⁴¹⁸ Reformada em meados do século XIX, a capela foi mencionada pela primeira vez por Augusto de Pinho Leal em 1886. LEAL, Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho (1886). *Portugal Antigo e Moderno*, vol. 11. Lisboa: Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão, p. 1248.

⁴¹⁹ CORREIA, Torcato Augusto (2001), p. 258. O autor publica uma transcrição actualizada das entradas documentais, mas não indica a referência documental do livro e da nota de pagamento.

mestre vianense em detrimento dos pedreiros locais, que certamente apresentariam uma empreitada de menores custos, é indicativo da fama de João Lopes. Outro indicativo é o de ser testemunho da influência das obras da *escola* na região, já que ao especificarem que queriam ter um cruzeiro como o que estava “à entrada da vila de Viana, em São Domingos”⁴²⁰, os irmãos da Misericórdia de Caminha deixam transparecer o impacto que o referido marco vianense teria na vivência social, urbana e religiosa daquele território.

3.4.2 – Cronologia da execução do programa

A irmandade da Misericórdia foi fundada em Caminha em 1516, quando os “homens bons” da vila decidiram organizar-se em confraria⁴²¹. Tal como aconteceu em tantas outras localidades portuguesas no século XVI, o grupo mais destacado do tecido social caminhense sentiu-se atraído por este sistema caritativo de assistência social que não só possibilitava colocar em prática, de uma forma bastante pública, os ideais cristãos de piedade que se exigiam aos fiéis na época como permitia a ascensão social dos seus irmãos que, através do estatuto elitista que uma irmandade tão poderosa lhes dava, podiam aceder de forma mais imediata a cargos de governação concelhia.

Apesar da fundação ainda no primeiro quartel da centúria, a confraria de Caminha só viu o seu compromisso confirmado em 1537 por mão de D. João III. Cerca de quinze anos depois, a “vinte e um de Maio de mil quinhentos e cinquenta e um anos, começaram o Provedor e irmãos a abrir o alicerce da casa e Igreja da dita Misericórdia e a fazer obra nele”⁴²². A edificação do templo, executada pelos mestres pedreiros Álvaro Mendes e Cristóvão Gomes, decorreu até 1553, enquanto nos dois anos seguintes era erigida a casa do consistório; entre 1556 e 1559 procedia-se à execução dos programas decorativos interiores⁴²³.

Mais de uma década depois, no biénio de 1571-1572 e sob a provedoria de Vasco Lourenço, os irmãos da Misericórdia de Caminha “ajustaram com o mestre João Lopes (o novo), pedreiro, morador em Viana, a obra de construção de um cruzeiro, de granito de Afife”, semelhante em “feitura e maneira” ao cruzeiro que estava “na entrada da vila de Viana, em São Domingos, que ele João Lopes fez”, pagando pela obra 12.000 reais⁴²⁴. O dia da assinatura do contrato não é indicado, tal como não se refere a data de quitação da obra. No entanto a biografia de João Lopes permite tornar mais rigorosa a cronografia desta pequena empreitada. Atendendo a que em Abril de 1573 Lopes o Moço estava em Vila do Conde para iniciar a obra da torre sineira da igreja matriz local, é provável que a obra do cruzeiro caminhense tenha tido uma execução célere. Assim, depois do pagamento no referido ano de 1571, que se pode relacionar com o momento da assinatura do contrato, terá demorado entre doze a dezoito meses

⁴²⁰ CORREIA, Torcato Augusto (2001), p. 258.

⁴²¹ CORREIA, Torcato Augusto (2001), p. 256.

⁴²² CORREIA, Torcato Augusto (2001), p. 256.

⁴²³ OLIVEIRA, Catarina (2002), pp. 82-85.

⁴²⁴ CORREIA, Torcato Augusto (2001), p. 258.

até que o cruzeiro fosse erigido no espaço fronteiro à fachada da igreja. Numa primeira fase, a obra implicou a empreitada do talhe da estrutura, certamente executada por peças na oficina de Viana, que se terá iniciado ainda no ano em que era assinado o acordo entre a Misericórdia e o arquitecto vianense; depois, as peças terão sido transportadas para Caminha, onde o cruzeiro foi montado até finais de 1572.

O cruzeiro esteve implantado frente ao templo da Misericórdia de Caminha até cerca de 1850, quando foi desmontado e recolocado na envolvente da Capela de Santo Amaro de Vilar de Mouros, do lado da fachada lateral sul, onde se mantém até à actualidade. Esta capela, de provável fundação setecentista, foi reformada em 1869, como atesta uma inscrição na fachada do edifício; depreende-se que o cruzeiro de Caminha tenha sido aí colocado durante estas obras de remodelação do templo⁴²⁵. Em 1936 o cruzeiro foi restaurado, a expensas da junta de freguesia, conforme assinala a placa colocada no plinto, elemento em cimento executado nesta data, que substituiu o original.

3.4.3 – Análise formal do programa

O cruzeiro da Misericórdia de Caminha consiste num marco de granito dividido em quatro registos correspondentes ao soco, à base, à coluna e ao remate. O programa de decoração esculpida circunscreve-se à coluna e ao remate, integrando elementos esculpidos em alto e médio-relevo. O local onde se ergue o cruzeiro é facilmente acessível para o observador, embora esteja protegido sob densa vegetação arbórea.

O cruzeiro implanta-se num soco de três degraus de cimento com as extremidades rematadas por um friso prismático, ao centro do qual assenta a base da coluna, um bloco rectangular também de cimento (foto 82). Sobre este plinto apoia-se uma coluna de fuste canelado com diferenciação do terço inferior, cujos frisos são preenchidos, e capitel coríntio onde o ábaco exibe duas pequenas figuras antropomórficas em relevo, uma em cada face lateral (foto 83). O conjunto é rematado por uma cruz latina com a face preenchida por uma figura humana em alto-relevo, virada ao caminho, a sul (ver novamente foto 82).

O programa ornamental foi esculpido em granito cinzento, apresentando uma superfície rugosa onde é perceptível, de forma bastante acentuada, o grão da pedra. A rugosidade poderá resultar de problemas de conservação, já que a erosão tende a tornar o granito poroso. Verificam-se colorações distintas devidas a patologias bem como a existência de humidade e líquenes (foto 84). A estrutura foi esculpida em blocos e montada posteriormente, não apresentando vestígios de policromia.

Os elementos de decoração esculpida concentram-se no capitel e no remate, integrando apenas elementos figurativos com representações antropomórficas e fitomórficas. Denota-se alguma rigidez nos traços do desenho do motivo figurativo do remate, de feição fruste e

⁴²⁵ ALVES, Lourenço (Coord.) (1985). *Caminha e seu concelho*. Caminha: Câmara Municipal de Caminha, pp. 329-330.

ingénua, que contrasta vincadamente com a elegância da coluna. Na realidade, e possivelmente devido ao parco conjunto de motivos esculpidos, o cruzeiro apresenta uma diferença muito distinta entre o entalhe do capitel e a cruz do remate, indiciando a sua manufactura por mais do que um escultor, com aptidões de execução muito díspares (foto 85).

No conjunto não parece haver qualquer intenção de destacar especificamente um elemento, embora fosse expectável que se optasse por diferenciar a imagem antropomórfica do topo, atendendo ao facto de ser a única existente. Porém, esta figura que ornamenta o remate não tem especial proeminência, ao mesmo tempo que transmite uma sensação de rudeza ao conjunto escultórico, não apresentando indícios de movimento (ver também foto 85). No entanto, a figura denota alguma atenção aos pormenores, nomeadamente na sua representação anatómica, de que se destacam as costelas e os músculos da barriga, e em elementos fisionómicos como os cabelos, a barba ou as maçãs do rosto, parecendo haver uma intenção de representar expressividade facial (ver também foto 85).

Ao contrário dos restantes programas de decoração esculpida da *escola*, o cruzeiro não se impõe como um grande volume escultórico, podendo descrever-se precisamente pelo oposto, uma vez que apresenta um perfil estruturalmente afilado e marcado em grande medida pela elegante coluna compósita, que dá bastante leveza à massa granítica. Embora não se verifique a sobreposição de figuras ou a existência de linhas de perspectiva, o alto-relevo do remate – o cruzeiro propriamente dito – acaba por se tornar secundário na composição devido à sua escala acanhada.

Este programa de decoração esculpida não necessitou ser adaptado a determinada superfície ou a um diâmetro estrutural pré-definido, já que os elementos esculpidos são autónomos e constituem a sua própria base de suporte. O programa terá sido desenhado atendendo à área onde foi colocado primitivamente, a entrada de um templo, local de passagem entre o espaço profano da rua e o espaço sagrado do interior da igreja, tendo sido feito para estar obrigatoriamente virado para uma via. A sua implantação actual teve este facto em consideração, já que a estrutura foi recolocada junto a um caminho, mas a envolvente arbórea retira bastante leitura e impacto ao cruzeiro, como se pode observar pela dificuldade de registar imagens do mesmo, nomeadamente da figura em relevo (foto 86).

3.5 - A fachada principal da Igreja de Santa Cruz de Viana da Foz do Lima

A Igreja de Santa Cruz de Viana da Foz do Lima⁴²⁶ localiza-se no Largo de São Domingos, situado no extremo oeste do centro de Viana do Castelo, integrando o antigo Convento de São Domingos, (mapa VIII). O programa de decoração esculpida da Igreja de Santa Cruz circunscreve-se à fachada principal (foto 87).

3.5.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

Conforme foi explicado, a abordagem à autoria dos programas de decoração esculpida das igrejas de Santa Cruz de Viana e de São Gonçalo de Amarante vai debater também o tema da assinatura do projecto planimétrico de todo o edifício, uma vez que têm surgido propostas discordantes relativamente ao nome dos seus autores. De facto, a atribuição do programa escultórico da igreja dominicana de Viana da Foz do Lima tem sido mais pacífica do que a atribuição da assinatura da planta do próprio edifício. Se num primeiro olhar, a decoração esculpida da fachada – quer pelas suas formas quer pela composição iconográfica – rapidamente se associa aos Lopes, já a planimetria do edifício, considerada a primeira em Portugal a reflectir as indicações do Concílio de Trento⁴²⁷, tem levantado algumas questões. Como acontece com quase todas as obras executadas pela oficina de Viana, também desta não subsiste documentação que referencie o contrato de obra, o contrato de quitação, ou sequer pagamentos da mesma⁴²⁸. Porém, tal não invalida que a Igreja de Santa Cruz de Viana tenha sido relacionada com a *escola dos Lopes* nos últimos 100 anos.

Na generalidade, a historiografia conferiu aos irmãos Lopes um papel na edificação do convento, ou como os construtores que erigiram o complexo segundo o desenho de outrem, ou como os criadores da traça (planimétrica e decorativa); ou seja, são citados simultaneamente como edificadores e imaginários do conjunto, apontando-se o lugar de arquitecto-construtor ora a João Lopes o Moço, ora a Mateus Lopes. Em rigor, existe uma diferença substancial entre as atribuições que consideram os Lopes como meros construtores e as que identificam um dos irmãos como o *génio criador* da obra, sobretudo porque o primeiro tipo de atribuição tem derivado da premissa de que tanto João como Mateus não tinham conhecimentos teóricos, ou sequer capacidades técnicas, para desenhar o projecto da igreja e do espaço conventual. A verdade é que este pressuposto não corresponde, de todo, à realidade da oficina de Viana, ou tão pouco reflecte as valências dos irmãos como arquitectos, que têm nas obras provas suficientes dos seus conhecimentos teórico-práticos.

⁴²⁶ Este templo é recorrentemente referido como Igreja de São Domingos de Viana, por confusão com a nomenclatura do cenóbio, mas a sua invocação canónica é Santa Cruz, referindo-se à Santa Cruz de Cristo.

⁴²⁷ RUÃO, Carlos (1996), p. 93.

⁴²⁸ O fundo dos Conventos de Viana, em depósito nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, integra documentos oriundos do Convento de São Domingos; estes referem-se, exclusivamente, a livros de emprazamentos e processos de sentenças, datados do período que medeia entre início do século XVII e a extinção das Ordens Religiosas.

Os estudos mais antigos ou generalistas que mencionam a obra atribuem o projecto a Frei Julião Romero, o frade dominicano conhecido por ter sido responsável pelo primeiro projecto da Igreja de São Gonçalo de Amarante. O primeiro autor a avançar esta atribuição foi Luís de Figueiredo da Guerra em 1891 que, pese embora a mais-valia pioneira dos seus trabalhos, abordou as obras dos Lopes de forma genérica⁴²⁹. A partir de então, esta autoria foi repetida por outros autores, como George Kubler⁴³⁰, João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes⁴³¹ ou Rafael Moreira⁴³², sem um olhar crítico à própria obra e ao contexto em que foi criada.

Na verdade, a ligação de Romero a Amarante reporta-se exclusivamente à primeira fase da obra deste convento, quando o frade desenhou o projecto inicial do complexo, que não seria totalmente executado. Actualmente a historiografia reconhece que o religioso não foi o autor nem da planimetria nem da fachada-retábulo que se ergue em São Gonçalo, pelo que relacionar o seu nome a Santa Cruz de Viana por causa do modelo do templo amarantino é um erro, já que o edifício que hoje se ergue em Amarante é devido a outro projecto da *escola dos Lopes*. Por outro lado, sabe-se que a reiteração deste nome como autor de Santa Cruz deriva da interpretação de uma citação feita na carta de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, Arcebispo de Braga e fundador do convento vianense, enviada em 1563 ao primeiro vigário deste cenóbio, Frei Jerónimo Borges. Na missiva, o instituidor recomenda que se “faça um edifício mui moderado e [que] fuja muito do engenho e magnanimidade de Fr. Julião Romero, arquitecto de S. Gonçalo”⁴³³, o que foi entendido por alguns autores como uma indicação que o frade era o autor dos dois empreendimentos. Em rigor, como já esclareceu Carlos Ruão, a correspondência apenas menciona Romero como o primeiro tracista de São Gonçalo de Amarante, não dando qualquer indicação de que este fosse o autor do projecto do convento dominicano da Foz do Lima⁴³⁴. De facto, e apesar de ter sido apresentado durante largo tempo como um vulto omnipresente e quase absorvente de todas as grandes obras da arquitectura noroestina em sete décadas do século XVI, é muito pouco provável que Frei Julião Romero, que a documentação comprova que esteve activo na corte de D. João III, e que desapareceu completamente dos registos documentais cerca de 1550 (possível data da sua morte), seja o autor de um templo em Viana depois de 1560.

⁴²⁹ GUERRA, Luís de Figueiredo da (1891), p. 108.

⁴³⁰ KUBLER, George (1988), p. 3.

⁴³¹ CALDAS, João Vieira, GOMES, Paulo Varela (1990), pp. 58-61.

⁴³² MOREIRA, Rafael (1995b). Portugal, Roma e Galiza: Frei Julião Romero e a arquitectura da Contra-Reforma. In Xosé Carlos Valle Pérez (Coord.), *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, p. 226.

⁴³³ SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 205.

⁴³⁴ RUÃO, Carlos (1996), p. 85. Na mesma carta é, também, feita alusão a um Frei João que, “com seu ânimo grandioso” poderia exceder a simplicidade e austeridade pretendida pelo Arcebispo para o edifício. MOREIRA, Rafael (1995b), p. 226, pretendeu identificar este Frei João com Frei Julião Romero, atribuindo-lhe assim a traça do convento vianense, mas uma leitura atenta da biografia do Arcebispo de Braga confirma que este último frade era Frei João de Leiria, o religioso que havia sido mestre de Frei Bartolomeu dos Mártires na Batalha, e que a própria carta citada indica que estava em Viana como responsável pela “lição” dos novos frades. SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 206.

Actualmente o projecto é atribuído, de forma maioritariamente consensual, à oficina dos Lopes, a mais importante *escola* de arquitectura do Alto Minho em 1560. Efectivamente, vários investigadores portugueses e galegos têm apresentado estudos rigorosos sobre o projecto do templo, tanto no que se refere à inovadora planimetria pós-tridentina como no que concerne ao programa da fachada. O ponto de partida para atribuir a autoria aos Lopes foi sempre a própria obra que, através da análise formal e iconográfica do edifício e na ausência de documentos, permite conferir uma estreita relação do templo de Santa Cruz com outras igrejas cuja documentação comprova terem sido desenhadas pela *escola*, nomeadamente São Gonçalo de Amarante e San Martiño Pinario. No entanto, e uma vez que estes dois templos são da autoria de Mateus Lopes, algumas investigações atribuíram também o desenho do convento vianense ao mais jovem dos Lopes.

Juan José Martín González⁴³⁵ e Antonio Bonet Correa⁴³⁶ apresentaram os primeiros estudos que relacionaram o templo vianense com San Martiño Pinario. Este último investigador dedicou um capítulo a todas as obras galegas de Mateus e ao seu papel como um dos introdutores do Classicismo em Santiago de Compostela, apontando a relação da “obra mestra” da grande fachada-retábulo compostelana com “la iglesia portuguesa de Santo Domingo de Viana do Castelo y la fachada de la Colegiata de Cangas”, ao mesmo tempo que avançou que a ligação de San Martiño com Santa Cruz também se estende à planimetria, cujo cotejo indica que a igreja beneditina compostelana é uma cópia ampliada do templo vianense, concluindo que existem “tantas similitudes” entre ambas que é impossível que não sejam obras de Mateus Lopes⁴³⁷.

Dolores Vila Jato explorou esta linha de investigação, focando-se sobretudo na decoração esculpida da fachada e na sua análise formal e iconográfica, confirmando assim a evidente relação entre os programas da igreja vianense e da igreja compostelana, quer no que respeita à composição da fachada quer no que concerne aos tipos iconográficos utilizados⁴³⁸. Em trabalhos seguintes, a investigadora credita “Mateo López como arquitecto de Santo Domingo de Viana” e autor do seu programa de decoração esculpida⁴³⁹, publicando em 1991 uma análise conjunta das fachadas-retábulos galegos de Cangas e do Pinario e da sua relação com as congéneres minhotas que permitiu comprovar “el nexo de unión que existe entre las obras conocidas de Mateo López y los prototipos portugueses” de Viana e de Amarante⁴⁴⁰.

Neste grupo de trabalhos, deve ainda referir-se a investigação de Antonio Pernas Varela, pioneira no âmbito da história da arquitectura dos Lopes, e relevante sobretudo pela comprovação técnica de que as plantas das três igrejas conventuais mencionadas foram

⁴³⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1963), p. 253.

⁴³⁶ BONET CORREA, Antonio (1984), pp. 104-112.

⁴³⁷ BONET CORREA, Antonio (1984), pp. 105-111.

⁴³⁸ VILA JATO, María Dolores (1979), pp. 295-302.

⁴³⁹ VILA JATO, María Dolores (1983), p. 120.

⁴⁴⁰ VILA JATO, María Dolores (1991b), pp. 331-338.

desenhadas segundo os mesmos preceitos teórico-práticos⁴⁴¹. Através de uma rigorosa análise axonométrica da planta, das secções e dos alçados da igreja de San Martiño Pinario, este autor apresenta um estudo comparativo do templo compostelano com as igrejas dos conventos de São Domingos de Viana e de São Gonçalo de Amarante, para as quais fez o mesmo tipo de levantamento planimétrico. A análise comparativa dos três templos incidiu sobre as características físicas, as características métricas e o sistema de proporções, integrando também o *modelo ideal* de cada um. Como resultado da investigação, Pernas Varela conclui que os três edifícios apresentam “proporciones relacionadas entre sí a través de relaciones de proporcionalidad” aritméticas, geométricas e harmónicas (quer nas plantas que foram construídas quer nos “modelos ideais” propostos), validando Mateus Lopes como um construtor hábil, que sabia ultrapassar problemas técnicos e cujas obras confirmam a sua consolidada formação teórica e domínio do sistema de proporções⁴⁴².

No que respeita a estas atribuições do risco de Santa Cruz de Viana a Mateus Lopes, sabe-se hoje que Mateus tinha 18 anos quando a igreja foi traçada em 1560, sendo portanto muito jovem e pouco experiente para desenhar sozinho a planta do complexo e o programa de decoração esculpida. Aliás, o que sucedeu foi precisamente o inverso; não foi Mateus que criou o templo dominicano, foi antes a igreja vianense que *criou* Mateus como projectista de arquitectura religiosa, já que esta obra foi o estaleiro onde fez os últimos anos da sua formação de arquitecto e criador de decoração esculpida, sob a tutoria do irmão mais velho. No entanto, atendendo ao facto de a fachada do templo ter sido levantada apenas entre 1574 e 1576, considerando também que o desenho foi influenciado pelo modelo igreja matriz de Pontevedra, onde Mateus laborou antes destas datas, e ponderando ainda a estreita relação laboral que manteve com o irmão mais velho, é correcto considerar-se que Mateus Lopes colaborou na criação do conjunto de decoração esculpida, apenas não foi o seu autor principal. Deve, no entanto, ser reconhecido o papel pioneiro das investigações de Antonio Bonet e Dolores Vila Jato, que foram fundamentais por estabelecerem a primeira relação entre a arquitectura galega e a arquitectura alto-minhota nas últimas quatro décadas do século XVI, nomeadamente por abrirem caminho à ligação do *galego* Mateo López com os Lopes de Viana⁴⁴³.

Foi Carlos Ruão quem realizou o primeiro estudo sobre o edifício no âmbito da história da arquitectura portuguesa, através da leitura de fontes documentais e da análise formal e planimétrica; nele, o investigador afirma que, embora a igreja dominicana de Viana fosse uma obra conjunta da *escola dos Lopes*, onde trabalharam João a tempo inteiro e Gonçalo e Mateus

⁴⁴¹ PERNAS VARELA, Antonio (2015). *La arquitectura del conjunto monumental de San Martín Pinario en Santiago de Compostela*. A Coruña: Universidade da Coruña. (Tesis doctoral).

⁴⁴² PERNAS VARELA, Antonio (2015), pp. 363-373.

⁴⁴³ Esta ligação familiar seria confirmada pelo artigo de António Matos Reis, que identificou Mateus Lopes como filho mais novo de João Lopes o Velho e apresentou uma cronologia sumária das obras da oficina vianense. REIS, António Matos (1986). Estudos generalistas mais recentes, como SERRÃO, Vítor (2002), pp. 199-200, e SOROMENHO, Miguel (2009), pp. 54, continuam a repetir que S. Domingos de Viana é atribuível a Mateus Lopes, afirmando o que uma cuidada análise cronológica facilmente comprova ser improvável, devido à tenra idade que o arquitecto tinha à data.

na primeira fase construtiva, permanecia “misterioso o autor de tão revolucionário projecto”⁴⁴⁴. A sua dissertação de doutoramento permitiu uma revisão do estudo de Santa Cruz de Viana, integrando-o numa ampla investigação sobre planimetrias de templos portugueses da segunda metade do século XVI, que comparou esta igreja com edifícios coevos da região do Noroeste erigidos pela oficina do portuense Manuel Luís. Neste trabalho, o historiador da arte atribui sem reservas a João Lopes o Moço, “o nome mais importante da arte de pedraria da vila minhota”, a tarefa de “ter desempenhado o papel principal” na autoria do projecto, com a colaboração dos irmãos mais novos, nomeadamente Gonçalo Lopes⁴⁴⁵.

Por seu turno, Ana Goy Diz sempre apresentou o Convento de São Domingos de Viana como o estaleiro de formação de Mateus Lopes, que aí laborou sob a direcção do irmão mais velho, conferindo a Lopes o Moço o “cargos de la construcción de las dependencias conventuales” até 1566, o ano em que Mateus se radica na Galicia, num êxodo que a autora relaciona com o prolongado momento de escassez de verbas que a comunidade dominicana viveu por esses anos, obrigando a parar o estaleiro de obras⁴⁴⁶. Também Ana Goy atribui a autoria tanto do convento como da igreja e da sua fachada-retábulo ao risco de João Lopes o Moço, que considera igualmente ser um dos responsáveis pela instrução de Mateus como autor de “un clasicismo original de caprichosas formas decorativas”⁴⁴⁷.

Em 2002, a nossa investigação de mestrado deu também o crédito do risco do convento dominicano a João Lopes o Moço, que nele integrou “os rigorosos planos e indicações” de D. Frei Bartolomeu dos Mártires enquanto mecenas do empreendimento⁴⁴⁸. No presente continuamos a defender que o desenho e a ideia da Igreja de Santa Cruz de Viana e da sua fachada esculpida devem atribuir-se a Lopes o Moço, que em 1560 dirigia a mais importante oficina de arquitectura da Foz do Lima e era o arquitecto camarário local, o que atesta o seu mérito enquanto profissional e a relevância do seu trabalho. Por outro lado, mais uma vez a obra edificada documenta não apenas a sua filiação na *escola dos Lopes*, mas o risco do seu autor; analisando a fachada pela ordem cronológica apresentada nesta investigação, percebe-se que Santa Cruz é a ampliação do primeiro ensaio de João Lopes nas fachadas retabulares, erigido na Capela do Santíssimo Sacramento da Matriz de Viana, sendo ainda o protótipo das fachada-retábulo da *escola* erigidas nas quatro décadas que se seguiram.

Há portanto um consenso entre a maioria das investigações dos últimos anos, que apresentam uma linha comum entre as diferentes obras documentadas e não documentadas dos Lopes, evidenciando a existência de um vínculo planimétrico, formal e iconográfico entre os templos da *escola*. Existe, porém, uma proposta de José Ferrão Afonso que aponta noutra

⁴⁴⁴ RUÃO, Carlos (1996), p. 92.

⁴⁴⁵ RUÃO, Carlos (2006), pp. 505-506. No que concerne à planimetria, Carlos Ruão afirma que o modelo do templo do cenóbio foi a Igreja de São João Evangelista de Vilar de Frades, desenhada por João Lopes o Velho entre 1513 e 1523.

⁴⁴⁶ GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 440-448; GOY DIZ, Ana (1994b), p. 317-326.

⁴⁴⁷ GOY DIZ, Ana (1994b), p. 320.

⁴⁴⁸ OLIVEIRA, Catarina (2002), p. 107 e 112-113.

direcção. Este investigador atribui a autoria do templo a Manuel Luís⁴⁴⁹, considerando que embora os Lopes tenham participado na obra, nenhum deles teria capacidades técnicas para ser o projectista da igreja. Ora, considerando os estudos sobre Mateus acima citados, que comprovam de forma rigorosa a sua mestria como arquitecto, e atendendo também à obra de Lopes o Moço em Viana analisada na presente dissertação que confirmam que João foi um exímio e inventivo arquitecto, como evidencia o projecto do Hospital das Chagas da Misericórdia vianense, a afirmação de Ferrão Afonso parece carecer de fundamento. Analisem-se então os argumentos apresentados por este autor.

Por um lado, José Ferrão Afonso defende que, embora não haja qualquer nota ou indício de que Manuel Luís tenha estado em Viana na década de 1560, a planimetria do templo só poderia ser da lavra deste arquitecto portuense pelo facto de ser “mais versado do ponto de vista da arquitectura religiosa” que João Lopes o Moço, afirmando que este facto explicaria que Luís tivesse desenhado apenas a planta, deixando depois “a concepção do retábulo da fachada para os «Lopes»”⁴⁵⁰. Para além de as investigações mais recentes corroborarem as capacidades teóricas e técnicas tanto de João como de Mateus, invalidando este argumento da incapacidade dos Lopes, o próprio autor comprovou que entre 1559 e 1576 Manuel Luís dirigiu quase ininterruptamente obras no Porto e em Braga, nomeadamente grandes empreendimentos como a Igreja da Misericórdia, a Capela dos Alfaiates, o Colégio de São Lourenço e a Igreja de Nossa Senhora da Vitória, todas na Invicta, e a Misericórdia de Braga⁴⁵¹. Se até poderia assumir-se a possibilidade de Manuel Luís ter desenhado um projecto para os dominicanos vianenses sem abandonar as obras que tinha no eixo Porto-Braga, a verdade é que é bastante menos credível que João Lopes o Moço, arquitecto da câmara e responsável pela maior oficina de arquitectura do noroeste minhoto, executasse este projecto como um mestre secundário. Por seu turno, parece estranho que o próprio projeto tenha sido fragmentado, como faz crer Ferrão Afonso – ou seja, que Luís tivesse desenhado exclusivamente a planimetria e deixasse a fachada por traçar, abdicando assim de desenhar a *face* do templo, uma das composições mais importantes do edifício.

⁴⁴⁹ AFONSO, José Ferrão (2009a). A herança do *muratore* e o caminho de Coimbra: *consuetudo*, *sprezzatura* e a arquitectura religiosa do Noroeste português na segunda metade do século XVI. In Armindo Abreu, Maria José Queirós Lopes, António José Queirós (Coord.), *II Congresso Histórico de Amarante*. Actas Património, Arte e Arqueologia. II volume, Tomo I. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, pp. 189-203; AFONSO, José Ferrão (2018), *A herança do muratore: Francisco de Cremona, Manuel Luís e a arquitectura do Noroeste de Portugal no século XVI*. Porto: Dafne, pp. 233-242. Esta última obra não acrescenta novos dados ao seu artigo de 2009 sobre a mesma temática, ao mesmo tempo que não cita nenhuma das inúmeras investigações sobre os Lopes publicadas depois de 1995.

⁴⁵⁰ AFONSO, José Ferrão (2018), p. 237.

⁴⁵¹ Segundo a biografia de Manuel Luís apresentada por AFONSO, José Ferrão (2018), em 1559 o mestre portuense iniciava a segunda fase da Misericórdia do Porto; em 1560 dava início à Igreja da Misericórdia de Braga, cuja estrutura se concluiu em 1564; em 1565 assinava o contrato para a Capela dos Alfaiates, dois anos depois traçava o risco da capela-mor da Matriz de Ponte de Lima (executada pelo mestre pontelimense Sebastião Afonso), e em 1569 terminava a obra da Misericórdia do Porto; iniciava de seguida o projecto do Colégio de São Lourenço do Porto, que depois de algumas vicissitudes era oficialmente fundado em 1573; e no ano de 1576, durante uma breve paragem no estaleiro do colégio, era documentado como mestre da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, também na Invicta.

No que concerne especificamente à fachada-retábulo de Viana, José Ferrão Afonso ora afirma que a concepção foi entregue aos Lopes, ora credita o seu desenho a Manuel Luís, declarando que o seu modelo se aproxima da “*sprezzatura* retabular” das composições de João de Ruão e que, uma vez que Luís terá sido seu discípulo⁴⁵², a ligação luisina a Coimbra explicava o aparecimento deste arquétipo em Viana, podendo reforçar-se assim a atribuição da autoria da igreja ao portuense. Mais uma vez, este argumento perde força quando, na análise à biografia dos Lopes apresentada no Capítulo 2, se constata que a *escola dos Lopes* teve contacto directo com as obras de João de Ruão. Deixando o estudo aprofundado desta influência para o Capítulo 6, a inspiração decisiva que o modelo de fachada ornamentada de João de Ruão exerceu sobre a *escola* explica-se, de forma bastante precisa, por duas vias: a primeira foi a visita de Mateus Lopes a Coimbra em 1569, onde certamente observou as obras ruanescas; a segunda consiste nos contactos que João Lopes o Moço teve com os discípulos de Ruão, nos quais se inclui o próprio Manuel Luís, durante as suas estadias no mosteiro da Serra do Pilar, que coincidiram com os anos anteriores à edificação da fachada de Santa Cruz de Viana.

Por fim, José Ferrão Afonso apresenta um argumento contra a autoria *Manuel Luís*, a semelhança entre a escultura da fachada de Viana e as figuras dos modelos do “*plateresco galego*”, nomeadamente da Igreja de Santa María a Maior de Pontevedra⁴⁵³. Na verdade, este é mais um dos factores que associa os Lopes à autoria da igreja vianense, já que a ligação desta aos modelos de Pontevedra se explica pelo impacto que o templo de Pontevedra teve na obra de João e Mateus. No caso do primeiro, sabe-se que viu o edifício duas vezes; a primeira ainda nos seus anos de formação, quando terá acompanhado o pai na primeira etapa da construção do chafariz pontevedrense, a segunda quando esteve em Pontevedra cinco anos antes da construção da fachada vianense. No caso do Lopes mais jovem é irrefutável a ascendência que o templo de Pontevedra teve na sua consolidação enquanto *imaginário*, não só porque Mateus era residente da vila galega desde 1566, mas sobretudo porque laborou no edifício durante alguns anos, podendo estudá-lo de perto.

São estas, portanto, as propostas de autoria do desenho do templo de Santa Cruz de Viana apresentadas pelas investigações das últimas décadas. A sua leitura permite defender que o nome de João Lopes o Moço como o autor do projecto, e em concreto do programa de decoração esculpida da fachada, é a hipótese que comprovadamente tem bases fundamentadas nas investigações mais rigorosas sobre a arquitectura desta família minhota. Assim, e no

⁴⁵² AFONSO, José Ferrão (2009a), p. 207. O autor afirma que a presença em Viana (nos anos de 1572, 1577 e 1582) de um pedreiro de nome António Lopes, homónimo de um oficial que laborou em Coimbra em 1533 e em 1555, pode reforçar a ligação do cenóbio vianense ao círculo ruanesco. Se, efectivamente, este António Lopes fosse o oficial que laborou entre 1530 e 1550 em Coimbra, seria um homem que, nas décadas de 60 e 70, teria entre 70 e 80 anos de idade; colocá-lo a trabalhar, com avançada idade, numa obra distante da sua região nativa parece forçar uma ligação muito pouco provável entre os pedreiros do Mondego e São Domingos da Foz do Lima, ao mesmo tempo que esquece o vínculo que se prefigura como mais evidente e plausível, o de que este pedreiro de Viana de apelido Lopes seria mais um familiar de João, possivelmente irmão mais jovem, que trabalhava na oficina da família, como já se comprovou ser hábito destes mestres minhotos.

⁴⁵³ AFONSO, José Ferrão (2009a), p. 208.

seguimento desta análise ao estado da arte das investigações aqui citadas, continuamos a defender a proposta de João Lopes o Moço, responsável pela maior oficina de arquitectura e imaginária de toda a bacia do Lima na segunda metade do século XVI, como autor do projecto da Igreja de Santa Cruz do Convento de São Domingos de Viana da Foz do Lima, nomeadamente da fachada-retábulo e respectivo programa de decoração esculpida. Esta foi a sua primeira grande obra de arquitectura e escultura, e deve ser creditada como uma espécie de prova pública do mestre perante a comunidade da vila minhota, permitindo que nos anos seguintes João se tornasse representante dos seus pares no mester e o arquitecto da confraria mais poderosa da região, a Misericórdia vianense.

Como referido, o programa de decoração esculpida de Santa Cruz de Viana é identificado como o primeiro exemplar formal, iconográfico e iconológico de grande fachada-retábulo exterior da *escola dos Lopes*, que evoluiu depois para os modelos de Cangas do Morrazo, São Gonçalo de Amarante e San Martiño Pinario. Na falta de documentação que corrobore esta atribuição, é mais uma vez o próprio programa escultórico que documenta a autoria, já que o cotejo das obras dos Lopes, nomeadamente das fachadas (das igrejas) e dos portais (das capelas, do hospital e do túmulo) permitem conferir uma inequívoca linha de continuidade e de maturação iconográfica entre todos, enquadrando este frontispício no catálogo de criações da *escola*.

Neste caso, deve também considerar-se a participação de Gonçalo Lopes e Mateus Lopes na criação conceptual do programa. À luz do actual cotejo das biografias dos três irmãos sabe-se que ambos trabalhavam na oficina de Viana quando a obra de Santa Cruz se iniciou, presumindo-se que ambos cooperaram no desenho do projecto do convento e da igreja. Como se referiu, esta obra terá um impacto duradouro no modo de Mateus pensar e erigir programas de decoração de fachadas, reforçando as evidências até agora apresentadas da existência de um vínculo estreito entre o jovem arquitecto e o seu irmão mais velho, que em Viana laboraram como pupilo e mentor.

Igualmente importante na autoria da composição de decoração esculpida que ornamenta a fachada principal foi a influência de D. Frei Bartolomeu dos Mártires enquanto mecenas da obra. Por um lado, as comunicações do Arcebispo com a comunidade de domínicos de Viana revelam que, desde o início do empreendimento, o fundador deu indícios do tipo de edifício que pretendia patrocinar – um templo moderado, jamais *supérfluo*⁴⁵⁴ ou ostensivo. Como tal, e atendendo ao facto de, enquanto instituidor, D. Frei Bartolomeu ser o responsável pela aceitação final dos planos e desenhos (papel que também desempenharia enquanto arcebispo da arquidiocese que então integrava a Foz do Lima), deve reconhecer-se ao fundador uma parte importante nas bases teórico-icónicas da criação do projecto. Certamente as suas propostas e

⁴⁵⁴ Termo utilizado pelo Arcebispo na referida carta enviada a Frei Jerónimo Borges. SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 205.

directrizes, imbuídas do espírito tridentino de triunfo do Catolicismo, foram fundamentais para estabelecer os pressupostos do programa decorativo.

3.5.2 – Cronologia da execução do programa

A fundação do Convento de São Domingos de Viana da Foz do Lima e da sua Igreja de Santa Cruz derivou, de uma forma mais aproximada do que à primeira vista possa parecer, da conjuntura económica e social que aí se vivia no início da segunda metade do século XVI. De facto, o desenvolvimento comercial do porto marítimo local ao longo de Quinhentos originou na vila uma extraordinária época de riqueza monetária que, a par da opulência e de grandes oportunidades de desenvolvimento, trouxe também vários problemas de carácter social e espiritual que a Igreja pós-Trento via como sérios entraves à implementação do espírito renovado e fervoroso que se exigia aos fiéis católicos. O primeiro obstáculo residia nas famílias nobres vianenses que, por estarem directamente ligadas ao comércio marítimo, usufruíam do (imenso) poder de administrar os órgãos de poder local, interferindo assim de forma activa na vida religiosa da vila, uma vez que podiam controlar a “terça da igreja”, nomeando cônegos ou chamando a si o padroado de mosteiros e capelas⁴⁵⁵. Por outro lado, o clero fazia-se representar em número reduzido para as necessidades espirituais de uma população “que primava pela ignorância em matéria religiosa”⁴⁵⁶.

Quando em 1560 o Arcebispo de Braga foi a Viana, no decurso da primeira visita pastoral à sua diocese, encontrou uma população que aos seus olhos estava cheia de vícios morais. D. Frei Bartolomeu acreditava que a origem destes residia nos abundantes recursos económicos da vila, substrato perfeito para fazer florescer “a raiz de todos os males que é a cubiça”⁴⁵⁷. A par dos perigos que a riqueza trazia aos vianenses, seriam os próprios riscos que advinham do ofício de *mercadejar* que preocupavam o arcebispo, já que ao expandir-se à dimensão do novo mundo atlântico, o porto de Viana abriu as suas portas a todo o tipo de gentes que, pela Europa, América e Ásia, subsistia do comércio. Uma vez que as actividades marítimas locais se tornaram globais, os vianenses passaram a contactar diariamente com os judeus e protestantes que aportavam no rio Lima vindos das praças de Amsterdão e Antuérpia, temporariamente ou para estabelecerem residência nas colónias de estrangeiros que ocupavam alguns dos novos bairros da vila minhota. Aos autóctones não se deviam colocar as questões do foro moral e religioso que surgiam na mesma época em Roma, uma vez que o seu objectivo último era o bom sucesso do negócio, independentemente da religião dos seus interlocutores.

D. Frei Bartolomeu dos Mártires, como emissário da Coroa portuguesa a Trento e um dos apoiantes mais entusiastas da aplicação das resoluções conciliares em Portugal, terá visto nesta

⁴⁵⁵ MOREIRA, Manuel António Fernandes (1990). Contenda surgida entre D. Frei Bartolomeu dos Mártires e a Câmara de Viana por causa da erecção da Paróquia de Monserrate. In *Jornadas Bartolomeanas*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, pp. 33-69.

⁴⁵⁶ MOREIRA, Manuel António Fernandes (1990), p. 40.

⁴⁵⁷ SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 117.

promiscuidade social trazida pela mercancia um problema grave que tornava imperiosa a catequização dos leigos e do clero da Foz do Lima. O prelado de Braga entendia que a existência de tantos recursos desviantes poderia fomentar a “malícia e avareza sem respeito de equidade e verdade”, desvirtuando o carácter dos vianenses, pelo que entendeu que urgia estabelecer na vila um novo cenóbio de pregadores para que a população da Foz do Lima tivesse “quem ensinasse, quem amoestasse, reprendesse quando fosse tempo”⁴⁵⁸. Foram todas estas inquietações que levaram o Arcebispo a fundar em Viana um convento da Ordem de São Domingos, num gesto que se revestiu de uma importância maior nas décadas seguintes já que, enquanto pregadoras, catequizadoras e confessoras da população, as ordens mendicantes foram as verdadeiras “tutelares da mentalidade dos vianenses”⁴⁵⁹. No entender de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, ele próprio um dominicano, esta população necessitava ser novamente encaminhada para a pureza do espírito cristão, e o biógrafo do prelado refere mesmo que, embora tivesse sido frequentemente aconselhado a fundar o cenóbio em Braga, o Arcebispo entendia que este “mosteiro em que houvesse letrados e pregadores contínuos (...) só a Viana pertencia, pelas razões referidas e pelo sítio e nobreza do lugar”⁴⁶⁰. Evidentemente, também terá pesado nesta decisão o factor económico; como já referido, à época Viana ultrapassava largamente, em número de habitantes e riqueza *per capita*, a vetusta cidade de Braga, pelo que não a Foz do Lima tinha um maior número de fiéis, como estes teriam mais posses para serem mecenas da nova comunidade dominicana do Alto Minho.

No que concerne ao cronograma da obra, é também o biógrafo do arcebispo fundador quem fornece dados substanciais acerca da fundação e construção. Frei Luís de Sousa refere que no mês de Novembro de 1560, depois de discutir as formalidades relacionadas com o financiamento e a execução do complexo com Frei Luís de Granada, o provincial da ordem, D. Frei Bartolomeu dos Mártires enviou à Câmara de Viana o pedido de instituição do cenóbio através do seu representante Frei Henrique de Távora. O senado vianense, reunido “com todos os nobres da vila e gente da governança e povo (...) acordaram de comum consentimento que a fundação se aceitasse” no dia 12 desse mês⁴⁶¹. No ano seguinte, em 11 de Março, a rainha regente D. Catarina emitiu o alvará autorizando a criação do novo convento.

Imediatamente após a promulgação deste diploma, o Arcebispo partiu para o Concílio de Trento, deixando instruções a Frei Estevão Leitão para que se dirigisse a Viana a fim de dar o “primeiro princípio” ao edifício, pelo que em Maio desse ano de 1561 o frade chegava à Foz do Lima com o alvará régio para “escolher o sítio e tomar e comprar as casas” para o efeito⁴⁶².

⁴⁵⁸ SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 118.

⁴⁵⁹ MOREIRA, Manuel António Fernandes (2001). O papel da Misericórdia no ordenamento da sociedade quinhentista de Viana. In Maria Olinda Alves Pereira, Agostinho Pereira, Teodoro Afonso da Ponte (Ed.), *I.º Encontro das Misericórdias do Alto Minho*. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, p. 219.

⁴⁶⁰ SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 119.

⁴⁶¹ SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 121.

⁴⁶² SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 123.

Assim, entre esta data e o final do ano seguinte era escolhida a primeira localização do cenóbio, uns terrenos localizados na antiga Rua de São Sebastião (actual Rua Manuel Espregueira), no sentido sul-norte, precisamente do lado oposto do arruamento onde se encontra hoje⁴⁶³, sendo também certo que nesta época estava já contratada a oficina dos Lopes para executar o projecto, possivelmente já desenhado por João Lopes o Moço. As obras foram patrocinadas quer pelos rendimentos de Frei Bartolomeu dos Mártires quer pelas rendas do Mosteiro de São Salvador da Torre⁴⁶⁴, anexado então ao novo cenóbio. Terá sido depois desta data que Rui de Sá Sotomayor, senhor de Lanhelas e amigo pessoal do Arcebispo, ficou designado como louvado para avaliar bens e rendas referentes à construção.

Além das questões administrativas e legais relacionadas com a aquisição dos espaços necessários à construção, as primeiras obras de demolição de casas, terraplanagens e execução dos alicerces terão sido realizadas até ao final de 1562. No entanto, em Dezembro desse ano chegava a Viana Frei Jerónimo Borges, o primeiro prior do convento, que mandou parar a obra feita, decidindo que se mudasse o convento para um terreno quase fronteiro, situado entre as ruas de Altamira e de São Sebastião, pelo facto de este espaço ser “de melhor vista e mais sadio e descoberto ao Norte”⁴⁶⁵. Em Abril de 1563, depois de devidamente realocado, o cenóbio tinha os alicerces terminados e as paredes “do dormitório pequeno” erigidas⁴⁶⁶. Porém, o estaleiro pouco terá avançado nos anos seguintes, já que a estrutura da igreja só seria iniciada no primeiro semestre de 1566⁴⁶⁷.

O motivo apontado por Frei Luís de Sousa para esta demora é o de que os domínios vianenses não queriam iniciar a estrutura do templo sem a presença do Arcebispo de Braga na Foz do Lima que, depois do seu regresso de Trento em 1564, se dedicou a visitar o arcebispado para pôr em prática as directrizes conciliares. No entanto, é provável que as dificuldades económicas com que a comunidade conventual se debatia para avançar com as obras fossem igualmente determinantes para o atraso da construção. Assim, a cerimónia de lançamento da primeira pedra aconteceu apenas no ano de 1566 e, segundo indicações do seu patrono, o templo “devia levar esculpidas as armas, e nome do fundador, e o tempo da fundação que se começava”⁴⁶⁸.

Nos cinco anos seguintes, a estrutura da igreja, com excepção do frontispício, estava construída, já que no dia de São Domingos de 1571, se celebrava a primeira missa na Igreja de

⁴⁶³ A área primitiva escolhida para a edificação estava localizada no alinhamento norte da actual Rua Manuel Espregueira, e estendia-se até à Rua das Rosas, que corresponde hoje à Rua General Luís do Rego. RODRIGUES, Armando de Jesus (1990), pp. 95-96.

⁴⁶⁴ Em 1561 o Arcebispo de Braga requisitou a Roma que anexasse ao convento dominicano de Viana as rendas deste mosteiro beneditino, que à época albergava apenas três religiosos, mas auferia de uma renda anual elevada. O Papa Pio IV concedeu a bula de anexação em Setembro do mesmo ano. RODRIGUES, Armando de Jesus (1990), p. 96.

⁴⁶⁵ SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 123.

⁴⁶⁶ SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 123.

⁴⁶⁷ Conforme explica SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 394, em Janeiro de 1566 D. Frei Bartolomeu dos Mártires foi para Viana, afirmando que “não era inda nesse tempo começada a igreja” de Santa Cruz.

⁴⁶⁸ SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 395.

Santa Cruz⁴⁶⁹. Porém, a falta de verbas iria protelar uma vez mais a finalização do edifício; ainda que usufrísse dos bens do Mosteiro de São Salvador da Torre e contasse com a renda pessoal do fundador, o convento tornou-se um projecto dispendioso, pelo que os dominicanos dirigiram à Câmara de Viana um pedido de subsídio para as mesmas. Alegando que à época tinha grandes despesas com obras de melhoramento da barra do rio Lima, o senado da vila recusou dar auxílio monetário à comunidade, dando origem a um grave diferendo entre os dominicanos e a edilidade. Recusando aceitar esta resposta negativa, D. Frei Bartolomeu dos Mártires levantou um processo contra a câmara para que esta fosse obrigada a subsidiar a obra, levando a queixa até Lisboa; não obstante, a Coroa deu razão à vereação, e a obra da igreja seria custeada apenas com donativos e esmolas dos fiéis e os rendimentos do Arcebispo⁴⁷⁰, arrastando a conclusão do edifício pelas décadas seguintes. Foi preciso esperar mais cinco anos para que João Lopes o Moço pudesse esculpir e erigir a fachada do templo, que estaria concluída em 1576, ficando por terminar à data os espaços interiores do templo como o cruzeiro e algumas capelas laterais, e certas áreas do convento, nomeadamente o segundo piso dos dormitórios, a sala do capítulo e o chafariz do claustro⁴⁷¹. As obras continuaram, pelo menos, até às primeiras décadas do século XVII.

3.5.3 – Análise formal do programa

A Igreja de Santa Cruz de Viana (foto 88) é um edifício de planta em cruz latina, com diferenciação dos volumes do cruzeiro e da cabeceira, adossado a um espaço conventual de planimetria rectangular dividido em dois corpos, que integra os antigos dormitórios, o claustro principal e um pátio.

A fachada principal do templo divide-se em dois volumes distintos: os panos murários laterais com dois registos, delimitados por silhares de pedra e rematados superiormente por meio frontão circular; e o pano murário central correspondente a um grande rectângulo de pedra onde se integra uma estrutura retabular de quatro registos. O programa de decoração esculpida corresponde especificamente a esta estrutura retabular, ou fachada-retábulo. O edifício e o respectivo programa continuam implantados na sua localização original, o extremo oeste do Largo de São Domingos, sendo facilmente acessível para o observador.

A fachada-retábulo central, inserida num pano murário rectangular demarcado lateralmente por pilastras coríntias, divide-se em quatro secções. A primeira secção apresenta ao centro o portal principal em arco de volta perfeita, com chave saliente, ladeado no extradorso por dois medalhões com bustos humanos em alto-relevo acompanhados de cartela transversal (foto 89). A cada um dos lados erguem-se duas colunas coríntias de fuste canelado, dispostas simetricamente e colocadas em posição oblíqua sobre bases rectangulares com faces

⁴⁶⁹ A festa canónica de São Domingos de Gusmão é celebrada a 8 de Agosto.

⁴⁷⁰ GUERRA, Luís de Figueiredo da (1891), p. 105.

⁴⁷¹ AFONSO, José Ferrão (2009a), pp. 213-214.

molduradas, ao centro das quais foi esculpido um ornamento almofadado (fotos 90 e 91). Atrás de cada coluna foi esculpida uma pilastra coríntia com moldura e capitel em baixo-relevo. No centro de cada um destes conjuntos de duas colunas foi colocada uma grande imagem de vulto assente sobre peanha, com uma concha enquadrando a cabeça (foto 92).

Sobre os capitéis, cada uma das colunas apresenta um micro-entablamento, com o espaço do friso transformado num cubo colocado obliquamente, cujas faces voltadas à rua exibem um busto em alto-relevo, e a cornija, também colocada transversalmente, corresponde a um quadrado decorado com volutas a toda a volta (foto 93).

Atrás destes micro-entablamentos, esculpido em baixo-relevo no próprio pano murário, encontra-se outro entablamento, com o friso dividido em várias molduras rectangulares ornamentadas com motivos *scrollwerk* (foto 94). A larga cornija saliente, que separa o primeiro registo do segundo, é decorada na base com motivos vegetalistas dispostos entre os micro-entablamentos das colunas, apresentando no tramo central duas volutas simétricas (ver também foto 94).

O segundo registo exhibe três grandes nichos concheados, intercalados com duas janelas de moldura em arco abatido. Cada um dos nichos, cujo extradorso superior do remate em concha é adornado por uma cabeça alada colocada obliquamente, alberga uma escultura de vulto representando uma figura humana (foto 95). Os nichos são ladeados por colunas estriadas com capitéis coríntios que repetem o modelo das colunas do registo inferior, agora em dimensões menores. Os dois nichos laterais diferenciam-se do central, apresentando as colunas destacadas e um entablamento mais pronunciado que integra fogaréus laterais e um frontão semicircular onde foi inserido um busto humano em relevo (foto 96). O conjunto é rematado superiormente por um entablamento que apresenta a arquitrave decorada com relevos (ver também foto 96).

O terceiro registo é composto por uma composição rectangular. Ao centro foi rasgado um grande óculo de formato oval, em torno do qual se dispõem quatro torsos humanos esculpidos em alto-relevo formando quatro vértices (fotos 97 e 98). A delimitar a composição ergue-se, a cada um dos lados, um colunelo coríntio de fuste bipartido com base rectangular sobre a qual assenta uma composição cilíndrica vegetalista, atrás do qual se encontra uma pilastra coríntia embebida no pano murário, sendo o conjunto encimado por friso decorado na base e na face com motivos em relevo (foto 99). Sobre este ergue-se, no registo final, um frontão triangular com moldura interior denticulada coroado por fogaréu, que integra ao centro um escudo de armas eclesiástico em relevo (ver também foto 99).

O programa ornamental foi esculpido em granito cinzento cuja superfície apresenta uma acentuada rugosidade, onde se distingue com nitidez o grão da pedra e indícios de graves patologias da pedra, nomeadamente fracturas e erosão das figuras de vulto e dos relevos (foto 100). Verificam-se também colorações distintas no material pétreo, que se devem aos efeitos da

humidade e de fungos. O programa terá sido esculpido maioritariamente em blocos independentes, adicionados depois à estrutura tectónica. Não apresenta vestígios de policromia.

O programa de decoração esculpida consiste num conjunto de motivos geométricos e de motivos figurativos, este último grupo integrando figuras antropomórficas, elementos fitomórficos e elementos fantásticos. Observam-se esculturas de vulto e esculturas em relevo (altos, médios e baixos-relevos). Denota-se alguma rigidez no desenho dos elementos figurativos, nomeadamente nos bustos, torsos e nas figuras de vulto, sendo visível uma maior elegância e destreza no entalhe de formas ornamentais vegetalistas, sobretudo nos capitéis (foto 101). O programa apresenta uma diferença bastante notória entre a feição das esculturas de vulto e a dos elementos figurativos mais pequenos, o que indicia a presença de mais de um escultor, com graus de aptidão distintos.

Todas as representações antropomórficas apresentam traços de grande expressividade facial, com algumas a evidenciarem a reprodução de emoções. Noutras figuras verifica-se uma intenção de retratar movimento corporal, nomeadamente com a rotação ou inclinação da cabeça, ou a deslocação dos membros superiores e inferiores (foto 102).

É dada atenção ao realismo dos pormenores, nomeadamente na representação de elementos fisionómicos e anatómicos das figuras humanas, como o desenho de narizes, maçãs do rosto, veias ou barbas (foto 103). Por oposição, alguns dos motivos antropomórficos apresentam proporções físicas erradas, sobretudo as esculturas de vulto que exibem algumas extremidades do corpo esculpidas de forma tosca e pouco realista (foto 104).

Na observação total do programa apresentam-se como elementos de destaque as imagens de vulto, secundarizadas pelos torsos e bustos. A restante decoração esculpida, nomeadamente os pequenos relevos dos elementos estruturais, são dispostos numa espécie de plano secundário de forma a unificar a superfície pétrea e os principais pontos estruturais.

Enquanto suporte de um programa ornamental esculpido, a fachada principal da Igreja de Santa Cruz de Viana foi desenhada e erguida como uma escultura de grandes dimensões. A sua forma retabular permite que a composição pareça estar destacada do pano murário, o que lhe imprime uma aparência de leveza e elimina visualmente um certo peso que quer o granito, compacto e escuro, quer a dimensão imponente poderiam dar ao conjunto.

A fachada apresenta uma grande uniformidade entre a estrutura e a ornamentação, estando o programa de decoração esculpida manifestamente criado para ser parte integrante da própria estrutura. Não se verifica a sobreposição de figuras ou a existência de linhas de perspectiva. Existem alguns espaços do conjunto do programa sem decoração, mas estes reservam-se exclusivamente ao pano murário, como se fossem uma tela da escultura.

Embora obrigue o observador a estar colocado a alguma distância do conjunto para ter uma visão total do mesmo, o programa foi desenhado e erigido para ser observado de vários ângulos, quer do espaço mais alargado fronteiro à igreja, que integra uma praça e duas vias de

circulação, quer do ponto localizado imediatamente antes da porta principal. A sua disposição não terá considerado o efeito das mudanças da luz solar na leitura da escultura, já que apresenta efeitos marcados de luz-sombra ao longo de diferentes horas do dia que interferem na visão de alguns elementos (foto 105). Por fim, é evidente que tanto pela sua monumentalidade como pelo elevado número de figuras que integra, o programa de decoração esculpida domina completamente a fachada, tornando-se o ponto central da estrutura externa da igreja.

3.6 - O sepulcro de D. Francisco Blanco, na antiga Igreja da Companhia de Santiago de Compostela

O sepulcro de D. Francisco Blanco ergue-se no interior da antiga Igreja da Companhia, também conhecida como Igreja da Universidade, localizada na Praça da Universidade, junto ao edifício da Faculdade de Xeografía e Historia da Universidade de Santiago de Compostela, no centro histórico de Santiago de Compostela (mapa IX). A igreja é actualmente utilizada como espaço de exposições da universidade.

O sepulcro foi edificado originalmente na parede lateral esquerda da capela-mor, tendo sido recolocado no registo superior do mesmo pano murário depois da reconstrução do templo no século XVII. Devido à sua recolocação, o túmulo encontra-se actualmente numa posição atípica, parecendo estar integrado num *primeiro andar* da cabeceira, o que dificulta bastante a total visualização do mesmo. O programa de decoração esculpida ocupa a toda a estrutura tumular (foto 106). Este conjunto é de difícil acesso para observação e registo fotográfico, não apenas pela sua disposição atípica mas também pelos condicionalismos impostos pelos horários de abertura do espaço do antigo templo, que dependem de uma agenda cultural sazonal.

3.6.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

Para além de constituir uma tipologia exclusiva no *corpus* de decoração esculpida da *escola dos Lopes*, o sepulcro do arcebispo de Compostela D. Francisco Blanco foi o projecto que conferiu a Mateus Lopes notoriedade no meio artístico da cidade de Compostela. Depois da morte do prelado compostelano, a execução do túmulo ficou nas mãos dos seus testamentários, não só no que respeitava à empreitada e pagamento da obra, mas também no que se prendia com a escolha do escultor que deveria desenhar a estrutura e dirigir a sua execução. A referência aqui feita ao ofício de escultor é propositada, não porque seja uma especificação do testamento, mas porque seria a escolha mais lógica para levar a cabo uma obra escultórica tão pormenorizada que exigia precisão e delicadeza no talhe.

Por algum motivo nunca identificado, os executantes do testamento de D. Francisco preferiram contratar um arquitecto para executar o sarcófago do arcebispo. Porém, ao observarmos o ambiente compostelano de produção escultórica na segunda metade do século XVI, e especificamente o da escultura funerária, destacam-se dois factores que parecem ter contribuído não só para esta contratação atípica mas, sobretudo, para a especificidade de convocar Mateus Lopes. Por um lado, parece sobressair “o escasso nivel de esixencia dun comitente pouco preparado e a ausencia, polo xeral, de artífices capacitados” para a execução de monumentos funerários de grande qualidade⁴⁷². A esta carência qualitativa juntava-se outro

⁴⁷² ROSENDE VALDÉS, Andrés A. (1991). Un marco para a morte: o sepulcro galego no século XVI. In José Manuel García Iglesias (Coord.), *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, p. 223.

factor que levantava problemas técnicos: a necessidade de encontrar alguém que esculpissem com destreza o granito, material pétreo que impera na região, e lhe conferisse a leveza necessária a uma obra do género. Estas duas premissas, aliadas também a um possível desejo de ruptura com a chamada *escola hontañoniana*⁴⁷³, representada pelos canteiros e imaginários que laboraram com Rodrigo Gil de Hontañon e que estavam muito ligados ao cabido da catedral compostelana, tornou Mateus no mestre ideal para conceber a estrutura tumular e levar a cabo a sua execução.

Desde o início do seu percurso profissional na Galícia, Mateus Lopes apresentou-se como *maestro de cantería*, sendo um arquitecto que criou e integrou a decoração esculpida como escultura arquitectónica, e não pensada como uma arte isolada. No entanto, a sua larga experiência como *imaginário*, no sentido de ser um criador e executor de grandes programas de decoração esculpida que incluíam escultura de relevo e escultura de vulto, tornava-o o candidato perfeito para executar este túmulo. Por outro lado, a sua obra de imaginária havia sido, até então, executada exclusivamente em granito, o que reforçava a excelência das suas aptidões para o projecto, se fosse utilizada esta pedra tão comum na região. Curiosamente, por mais uma razão desconhecida, mas que muito possivelmente se prenderá com a novidade de erigir uma peça de grande impacto cromático, o sepulcro viria a ser edificado em pedra de Ançã, o calcário brando e facilmente moldável da região de Coimbra, eliminando-se assim a questão da dificuldade do talhe. Assim, em 1583 Mateus Lopes era oficialmente contratado pelos testamentários de D. Francisco para executar a estrutura de um sarcófago pétreo⁴⁷⁴, ficando sobretudo encarregue do desenho e da supervisão da execução do monumento funerário.

O túmulo delineado corresponde a uma estrutura monumental com um programa de decoração esculpida amplo e complexo, sublimado pela policromia e douramento que certamente lhe conferiram um destaque extraordinário no espaço onde foi edificado. À partida, o programa da autoria de Mateus parece não se coadunar com a aparente vontade do prelado, que em disposição testamentária afirmava desejar “que mi sepultura sea llana com el suelo o inclusa en alguna pared”⁴⁷⁵. No entanto, o projecto – ou pelo menos o esboço da *idea* – certamente terá tido a aprovação de D. Francisco ainda em vida, seguindo uma corrente de pensamento comum das elites renascentistas que procuraram “la exaltación personal por medio de un monumento publico que vinculase lo real y lo transcendente”⁴⁷⁶.

⁴⁷³ GOY DIZ, Ana (1998c), p. 588.

⁴⁷⁴ O túmulo seria erigido na capela-mor do templo medieval de Santa María a Nova, o espaço sagrado que na centúria seguinte veio a dar lugar à igreja compostelana da Compañía de Jesus, da qual o arcebispo era o principal patrocinador. GOY DIZ, Ana (1998c), p. 588.

⁴⁷⁵ REY CASTELAO, Ofelia (2004). ¿Biografía o Hagiografía? *Memorias Breves* del Arzobispo Don Francisco Blanco de Salcedo. In Ofelia Rey Castelao (Coord.), *Cuatro Textos. Cuatro Contextos. (Ensayos de Historia Cultural de Galicia)*. Santiago de Compostela: [s.n.], 2004, p. 62.

⁴⁷⁶ REY CASTELAO, Ofelia (2004), p. 62.

3.6.2 – Cronologia da execução do programa

D. Francisco Blanco de Salcedo foi arcebispo de Santiago de Compostela entre 1573 e 1581, tendo sido sua a iniciativa de fundar um colégio da Compañia de Jesus nesta cidade. O prelado espanhol apresentou um percurso canónico em tudo semelhante ao primeiro grande mecenas dos irmãos Lopes em Viana, D. Frei Bartolomeu dos Mártires: ambos foram educadores de príncipes no início das suas carreiras eclesiásticas; ambos foram, respectivamente, representantes das coroas de Castela e de Portugal no Concílio de Trento, onde participaram nas mesmas sessões; ambos pautaram por ser construtores combativos da nova Igreja que se desenhou neste conclave, aplicando os ditames tridentinos nas suas dioceses com rigor; e ambos ficaram conhecidos pelas suas acções quer como protectores piedosos dos mais desfavorecidos quer como defensores entusiastas de uma formação teológica rigorosa do clero pós-Trento. Foi precisamente no seguimento deste último intento que o arcebispo castelhano fundou o colégio jesuíta de Compostela.

No Concílio, ainda enquanto Bispo de Ourense, D. Francisco contactou pela primeira vez com Don Diego Laínez, o então General da Compañia, tornando-se a partir desse momento apoiante fervoroso dos Jesuítas⁴⁷⁷. Quando regressou de Trento, o eclesiástico envidou todos os esforços para fundar um colégio jesuíta na sede do seu bispado, mas viu esta iniciativa frustrada pela própria Compañia, já que o Colexio de Monterrei, a primeira escola jesuíta galega fundada em 1556, estava localizado relativamente perto da cidade de Ourense. No ano de 1565, Francisco Blanco era proposto para ocupar o cargo de Bispo de Málaga pelo rei D. Felipe II, tendo sido oficialmente nomeado a 9 de Março pelo Papa Pio IV. Nos anos em que residiu a sul, o então bispo terá maturado a ideia de patrocinar mais uma escola de teologia dirigida pelos Jesuítas, e viu finalmente a sua oportunidade quando tomou conhecimento de que, oito anos depois de ocupar a mitra malaguenha, o seu nome foi indicado para dirigir o arcebispado compostelano. Em 1573 D. Francisco Blanco era nomeado Arcebispo de Santiago de Compostela, tendo enviado de imediato um pedido ao General dos Jesuítas para fundar um colégio na cidade. A resposta favorável seria dada no trimestre final desse ano, seguida da chegada de três missionários à então capital do Reino de Galicia.

O estabelecimento da Compañia na cidade do Apóstolo não foi fácil, já que o clero galego que então dominava o ensino na Universidade compostelana foi abertamente hostil à instituição de um novo colégio. Tal devia-se ao facto de, à época, a congregação jesuíta ser uma organização recente, que se apresentava como uma alternativa vigorosa e sem mácula, extremamente fiel à nova Igreja saída de Trento e abertamente combativa pelos ideais de um Catolicismo que não admitia os excessos e as prevaricações das velhas instituições católicas. Perante as dificuldades, o Arcebispo evocou “las necesidades espirituales y temporales deste

⁴⁷⁷ Como afirma GOY DIZ, Ana (1998c), p. 584, Don Francisco Blanco demonstrou “siempre una grande confianza en lo que significaba la orden en la religiosidade contrarreformista”.

arçobispado, assi acerca de la enseñanza de la doctrina y costumbres cristianas”⁴⁷⁸ para ultrapassar a resistência do próprio provincial jesuíta que, atendendo à forma adversa como os seus missionários haviam sido recebidos em Santiago, se recusou a continuar o projecto.

Quatro anos depois deste início atribulado, era finalmente fundado em Fevereiro de 1577 o Colexio da Companhia de Santiago de Compostela, para o qual o arcebispo doava, como renda, umas casas que possuía na Porta da Pena, perto do Mosteiro de San Martiño Pinario, para servirem de estabelecimento provisório aos missionários, além de 1000 ducados anuais e toda a sua biblioteca privada⁴⁷⁹. Em 1578, D. Francisco comprava o convento de Santa María a Nova, localizado na Praza de Mazarelos, edifício então ocupado pelas clarissas que geriam o Hospital de Santa Cristina⁴⁸⁰. Os padres da Companhia instalaram-se aqui de imediato, e no ano seguinte faziam pedidos para empreender pequenas obras de reforma no velho cenóbio. Depois da instituição do colégio, o intento do fundador era conseguir a dispensa do seu cargo junto de Don Felipe II e da Cúria Papal para se retirar para junto da comunidade jesuíta compostelana. No entanto, o prelado viu o seu pedido recusado, acabando por falecer em funções a 26 de Abril de 1581.

Menos de dez dias antes da sua morte, a 17 de Abril, D. Francisco lavrava um testamento onde deixou estipuladas importantes disposições (terrenas e celestes) sobre o modo como os seus herdeiros deveriam proceder após a sua morte. Além de encomendar a alma a Cristo, à Virgem e a alguns santos da sua devoção, o arcebispo referia que desejava que o seu enterramento fosse realizado conforme os costumes mas “com moderación”⁴⁸¹. No testamento, o prelado também deixava indicações aos herdeiros sobre a sua sepultura; esta deveria ser integrada na igreja do “colegio de la Companhia de Jesús” de Santiago, então ainda a funcionar no espaço de Santa María a Nova, numa estrutura chã ou integrada numa parede, por forma a não incomodar os ofícios no interior do templo, destinando-se a servir apenas “de memoria para que los padres y hermanos del dicho colegio rueguen a Dios por mí”⁴⁸². Até que a estrutura tumular estivesse erigida, o corpo ficava enterrado numa cripta sob as escadas da capela-mor do templo⁴⁸³.

A 14 de Novembro de 1583, os herdeiros de D. Francisco celebraram o contrato de execução do túmulo com Mateus Lopes pela quantia de 500 ducados⁴⁸⁴, sendo o sepulcro esculpido ao longo do ano que se seguiu. No dia 7 de Agosto de 1584, o mestre recebia parte da soma total da obra, indício de que estaria concluída uma fracção substancial da empreitada, possivelmente o trabalho escultórico, sendo plausível que a montagem da estrutura e a

⁴⁷⁸ Carta enviada pelo Arcebispo ao Padre Mercuriano, General da Companhia. GOY DIZ, Ana (1998c), p. 585.

⁴⁷⁹ GOY DIZ, Ana (1998c), p. 585.

⁴⁸⁰ O convento, fundado no século XIV, foi adquirido pelo Arcebispo por 4000 ducados. GOY DIZ, Ana (1998c), p. 585.

⁴⁸¹ REY CASTELAO, Ofelia (2004), p. 61.

⁴⁸² REY CASTELAO, Ofelia (2004), p. 62.

⁴⁸³ GOY DIZ, Ana (1998c), p. 588.

⁴⁸⁴ PÉREZ COSTANTI, Pablo (1930), p. 334.

respectiva pintura tenham sido executadas nos meses imediatos. O túmulo seria depois montado numa das paredes do presbitério do templo medieval de Santa María a Nova. No entanto, em 1648 iniciava-se a obra de ampliação da igreja precisamente pelo espaço da capela-mor, pelo que o sarcófago foi deslocado e remontado no lugar onde se encontra actualmente, o registo superior da parede lateral esquerda da capela-mor⁴⁸⁵.

3.6.3 – Análise formal do programa

O sepulcro de D. Francisco Blanco corresponde a uma estrutura funerária em pedra dividida em três registos (foto 107). Na verdade, o conjunto assemelha-se a um grande retábulo que, no centro da composição, integra a arca tumular e uma grande escultura de vulto sob um arcosólio. Todos os elementos estruturais, como a base das colunas, o entablamento, o arco e o próprio sarcófago, são ornamentados por um programa de motivos esculpidos em alto e médio-relevo. O túmulo foi deslocado do seu local original, estando agora implantado no registo lateral superior da capela-mor (do lado do Evangelho). O programa só pode ser visto dentro do espaço da capela-mor, depois de transposto o arco triunfal.

O primeiro registo do túmulo corresponde ao embasamento, integrando ao centro a arca tumular, perfeitamente interligada com as estruturas laterais. Estas composições transversas correspondem às bases das colunas do registo intermédio, de feição rectangular destacada com friso superior saliente. Cada uma das bases exhibe nas três faces visíveis um medalhão com um busto humano em alto-relevo, totalizando um conjunto de doze bustos (foto 108). A arca apresenta na face uma inscrição biográfica do sepultado: FRANCISCO BLANCO LEGIONENSI ABVVNA COMMENDATIONE VIRTUTIS AD AVRIENSE PRIMO. TV AD MALACENSE EPISCOPATV. POSTREMO AD COMPOSTELLANV ARCHIEPISCOPATVM ETECTO:VIRO PIETAE. CONSILIO. DOCTRINA. VIGILANTIA INCOMPARABILI: THEOLOGIAE QVONDA PRAESIDI: ORBORV. AC PAVPERV PARETI: COLLEGIORV SOCIETATIS IESV MALAC. ET COMPOST. ET IN AVRIENSI. COMPOSTELLA NAQ VRBE GRATVITI HOSPITII FVNDATORI MVNIFICENTISSIMO AMICI. CLIENTESOVE MOESTI PP. VIXIT. AN. LXIX. MENS. III. DIES XXVI OBIIT VIKAL. MAI. ANNO DNI M.D. LXXXI.

O segundo registo divide-se em três corpos, com um arco alteado aberto ao centro. No intradorso, o arco apresenta um friso duplo de doze caixotões, cada um exibindo um motivo ornamental em alto-relevo (nos centrais, duas cabeças aladas, nos restantes um motivo geométrico com cartela *rollwerk*), pequenas cabeças aladas com volutas nas impostas, e no pé direito uma cruz (à direita) e um báculo (à esquerda). No extradorso, cuja moldura é delimitada por três enrolamentos, exibem-se dois medalhões com bustos em alto-relevo (foto 109). Sob o arco ergue-se uma estátua orante de grandes dimensões, voltada para a direita, com genuflexório

⁴⁸⁵ GOY DIZ, Ana (1998c), p. 588.

fronteiro, assentes sobre um friso que exhibe três cabeças aladas intercaladas por festões (foto 110).

A cada um dos lados dispõe-se um conjunto de duas colunas coríntias de fuste canelado diferenciadas no terço inferior; neste foram colocadas caneluras horizontais sobre as quais foram dispostas molduras *rollwerk* que enquadram ou figuras monstruosas, ou figuras humanas, ou ainda óvulos salientes sem decoração (foto 111). Atrás de cada coluna foi esculpida uma pilastra coríntia com moldura e capitel em baixo-relevo.

No meio das colunas dispõem-se figuras de vulto de pequena dimensão, estando duas de cada lado (colocadas uma sobre a outra) que assentam sobre peanhas decoradas com cabeças aladas e vieiras. Atrás de cada uma destas estátuas foi desenhado um nicho em *trompe l'oeil* atrás (foto 112).

A separar este registo do superior foi esculpido um entablamento bastante ornamentado. O friso segue o formato do que se encontra no registo anterior, apresentando quatro destaques prismáticos que exibem nas faces um busto humano em alto-relevo, colocados sobre cada uma das quatro colunas inferiores. No frontal do friso, intercaladas com estes quatro torsos, foram gravadas cinco molduras *rollwerk*, uma no seguimento de cada conjunto lateral de colunas do registo intermédio e três no espaço central. Estas três exibem, no centro da moldura, figuras em alto-relevo, um busto humano ao centro e duas caveiras de lado (foto 113). No intradorso da cornija, virados para baixo e acompanhando ritmicamente estas molduras do friso, foram colocados cinco florões em relevo dispostos a espaços simétricos.

O último registo corresponde a uma composição que reproduz, em escala pequena, uma portada. Ao centro expõe-se um medalhão circular com rebordo em *rollwerk*, integrando um escudo gravado e pintado. Este medalhão é ladeado por duas pilastras jónicas estriadas, sendo o conjunto rematado por frontão triangular com emblema em pequena moldura *rollwerk*. A cada um dos lados, sem correspondência com os elementos estruturais dos registos inferiores, foi colocado um pináculo com base cúbica decorada com busto humano em relevo na face principal (foto 114).

O sepulcro e o respectivo programa ornamental foram esculpidos em pedra de Ançã, que apresenta superfície suave e polida, estando totalmente policromada (foto 115). A estrutura terá sido esculpida em blocos consoante os tramos, com as partes reunidas e montadas no final da construção.

O programa de decoração esculpida consiste num conjunto que integra escultura de vulto e relevo (alto, médio e baixo-relevo), representando motivos geométricos e motivos figurativos, estes últimos incluindo tipos antropomórficos, fantásticos e fitomórficos. O desenho dos motivos esculpidos forma um programa formalmente vigoroso e expressivo, nomeadamente no que concerne ao traço dos elementos antropomórficos, de acentuada expressividade facial (foto 116). Denota-se sobretudo uma grande uniformidade na delineação e no entalhe das

figuras, quer no que concerne aos elementos figurativos quer no que respeita a elementos estruturais como as colunas, sendo de salientar a elegância e desenvoltura dos traços escultóricos, certamente facilitadas pela brandura da pedra de Ançã. Embora seja credível que o túmulo tenha sido executado em meio oficial por mais de um escultor, a coerência do programa não denuncia acentuadas diferenças de aptidão na feição do mesmo.

Os rostos foram desenhados com a representação de expressões faciais que pretendem evocar emotividade, mesmo que nalguns elementos se identifique alguma ingenuidade na reprodução das mesmas. Ao mesmo tempo denota-se uma intenção de representar estas figuras antropomórficas em movimento, nomeadamente com a rotação ou inclinação da cabeça (foto 117). No entanto, é visível uma certa padronização no desenho das faces, nomeadamente no que respeita às dimensões e expressões faciais.

A policromia do conjunto permitiu que fosse dada particular atenção a pormenores que, nos programas de granito e sem policromia, não são possíveis de representar, como a cor dos trajes ou a coloração das faces (lábios, barbas, bochechas). Se alguns elementos fisionómicos como os músculos do pescoço ou as rugas são cinzelados, nomeadamente nas figuras masculinas, já na representação de outros detalhes da face opta-se pela pintura dos mesmos, como as maçãs do rosto (foto 118).

Na observação total do programa é evidente a existência de uma hierarquia dos elementos antropomórficos, que se apreende facilmente pela gradual dimensão dos mesmos. Assim, o elemento de maior destaque é a imagem de vulto central, secundarizada pelas imagens de vulto laterais, depois pelos bustos do embasamento e do arco e, ulteriormente, pelos pequenos torsos do entablamento. A restante decoração esculpida, nomeadamente os relevos dos elementos estruturais, são dispostos numa espécie de plano secundário de forma a unificar a superfície pétrea e os principais pontos da estrutura.

De todos os programas da *escola dos Lopes* em análise, o sepulcro de D. Francisco Blanco é aquele que efectivamente corresponde a uma escultura monumental, integrando um extenso programa de decoração esculpida. Apesar de não estar já na sua localização original e de parecer secundarizada face ao imponente retábulo barroco da capela-mor, a composição continua a revelar uma presença marcante no espaço da igreja. A sua forma, que se assemelha a um arco de entrada triunfal, dá-lhe uma aparência de leveza e fluidez acentuadas pela policromia, que lhe confere uma exuberância dourada e luminosa. Na composição destaca-se também a simetria na distribuição da decoração escultórica, quer na forma como estão dispostas as esculturas de vulto quer no modo como se organizam os relevos, frequentemente integrados em molduras proporcionais que se registam a espaços regulares. Não se verifica a sobreposição de figuras ou a existência de linhas de perspectiva.

O programa foi desenhado para ser visto de frente, atendendo à sua posição primitiva. Actualmente, a sua localização obriga a que o observador esteja encostado à parede da capela-

mor que lhe fica frente e com a cabeça inclinada para cima, sendo extremamente difícil o registo fotográfico (foto 119). A sua disposição poderá não ter tido em consideração o efeito eventual da entrada de luz solar na capela-mor para a leitura da escultura, mas certamente ponderou o impacto que a luz das velas no interior do templo teria sobre o túmulo, já que as cores escolhidas para cobrir o programa, onde predominam os tons de rosa, vermelho e dourado, fazem com que o programa se assemelhe mais a um retábulo do que a um túmulo.

3.7 - A fachada principal da antiga Colexiata de Santiago de Cangas e o seu projecto

A igreja da antiga Colexiata de Cangas, dedicada a Santiago Maior, localiza-se no extremo oeste do centro histórico da vila de Cangas do Morrazo, situada na margem ocidental da Ría de Vigo, na baía fronteira a esta cidade galega (mapa X). O programa de decoração esculpida do templo circunscreve-se à fachada principal (foto 120).

3.7.1– A autoria do programa de decoração esculpida

De entre os dezoito programas em estudo, este é um dos casos em que o projecto decorativo foi desenhado por um dos irmãos Lopes, neste caso Mateus Lopes, mas executado na totalidade por um dos seus colaboradores, Jácome Fernández o Vello. Esta forma de arrematar obra era comum na época, nomeadamente nos casos em que o promotor da fábrica não tinha meios para contratar um arquitecto reputado como responsável da obra⁴⁸⁶. Quando assim era, optava-se por encomendar ao arquitecto apenas o desenho, que era depois entregue a um mestre pedreiro de menor estatuto para ser construído. Esta contratação secundária obedecia normalmente à premissa de o mestre construtor estar obrigado não apenas a cumprir a traça, mas também a observar algumas determinações construtivas ditadas pelo autor no momento da entrega do projecto.

Subsistem dois documentos referentes à contratação desta obra, o *Auto, postura e remate da colexiata de Cangas* e as *Condicións com que se han de remata-la portada e maila dianteira da igrexa de Santiago da vila de Cangas*, celebrados entre os representantes dos *vecinos* da vila e Jácome Fernández⁴⁸⁷. Como refere Ana Goy, Mateus Lopes recorreu a Fernández para que este, em conjunto com Antonio Rodríguez (outro mestre português que laborava na oficina de Mateus), assumisse a direcção da oficina na construção da fachada da igreja. Esta empreitada de Cangas coincidiu precisamente com a época em que Mateus se deslocou a Portugal por um período de cerca de dois anos para visitar Viana e São Gonçalo de Amarante⁴⁸⁸, o que terá constituído um factor adicional para a contratação de Fernández o Vello.

Apesar desta citação documental que apresenta Jácome Fernández e Antonio Rodríguez como mestres da obra, o desenho da fachada é indiscutivelmente de Mateus Lopes. Aliás, este frontispício tem a particularidade única de, entre todas as obras da *escola dos Lopes*, apresentar em conjunto com o contrato um magnífico desenho do projecto, cuja qualidade do traço denota um profissional maduro, experiente, com aptidão no debuxo geométrico e profundamente conhecedor da tratadística. Já Dolores Vila Jato tinha avançado que Jácome Fernández e o seu associado “no serían los autores del proyecto, sino que se limitarían a ejecutar las condiciones y

⁴⁸⁶ O documento de contrato da obra da fachada refere precisamente que a mesma seria rematada “en la persona que por menos” executasse a empreitada segundo as condições apresentadas. *Auto, postura e remate da colexiata de Cangas*, GOY DIZ, Ana (1994a), vol. III, p. 574.

⁴⁸⁷ GOY DIZ, Ana (1994a), vol. III, pp. 574-576.

⁴⁸⁸ GOY DIZ, Ana (2006a), p. 308.

las trazas proporcionadas por otro arquitecto”⁴⁸⁹; e este não foi outro senão Mateus Lopes, o responsável máximo da oficina onde os mestres pedreiros executores estavam integrados.

O *dibujo*, desenhado em sépia, está actualmente depositado no Arquivo Historico Provincial de Pontevedra, constituindo uma peça iconográfica única na história da arquitectura quinhentista do Noroeste peninsular⁴⁹⁰. Jácome Fernández, que se fez acompanhar do desenho quando assinou o contrato⁴⁹¹, completou o projecto de Mateus, nomeadamente com as imagens de vulto que ladeiam o portal e o óculo superior; embora estivessem previstas no desenho (como indicam as peanhas esboçadas), estas figuras não foram designadas no documento contratual, o que faz pressupor que os motivos iconográficos foram apresentados posteriormente.

3.7.2 – Cronologia da construção do programa

Fundada como sede paroquial, a igreja de Santiago de Cangas foi elevada à condição de colegiada por bula do Papa Paulo III datada de 1545. As dignidades concedidas a este tipo de templos dava-lhes um estatuto semelhante ao usufruído pelos cabidos das sés catedrais e, no caso particular da Galicia moderna, foram instituídas “en ciudades y villas com cierto dinamismo demográfico y económico”⁴⁹². A construção do actual corpo do edifício tinha sido iniciada poucos anos antes, já que em 1542 as obras eram autorizadas pelo Arcebispo de Compostela Don Gaspar de Ávalos e, pela mesma época, o cónego Andrés de Ortega, Chantre da Catedral de Burgos, disponibilizou parte das suas rendas para a reconstrução do templo⁴⁹³. No entanto, a data 1541 insculpida no muro lateral da nave indica que as obras terão começado no ano anterior. A autoria do desenho planimétrico, uma igreja de salão com três naves abobadadas assentes sobre colunas, capelas colaterais delimitadas por contrafortes e uma cabeceira tripartida, permanece desconhecida. No entanto, pela “complejidad de la traza y por la concepción espacial del edificio, la obra sólo puede vincularse al taller de Rodrigo Gil de Hontañón”, o único arquitecto a laborar no Reino de Galicia nesta época que tinha capacidades técnicas para “hacer un diseño de este tipo”⁴⁹⁴.

Em Janeiro de 1585 um grupo de “muy magnificos señores” representantes da população, reunido no “cimenteiro de la colegial yglesia de la villa de Cangas”, celebrou o contrato com Jácome Fernández para que se edificasse “la portada e por tal principal de la dicha iglesia”, elencando-se em sete parágrafos as condições de pagamento e quitação da obra⁴⁹⁵. Ao

⁴⁸⁹ VILA JATO, María Dolores (1991b), p. 336.

⁴⁹⁰ O mesmo foi publicado em VIGO TRASANCOS, Alfredo (Dir.) (2003), pp. 54-55.

⁴⁹¹ O citado *Auto, postura e remate...* refere a “traza que fue esivida por Jacome Fernandez”, e que ficou na posse do escrivão. GOY DIZ, Ana (1994a), vol. III, p. 575. Será este o desenho que hoje se guarda no arquivo pontevedrense.

⁴⁹² BARREIRO MALLÓN, Baudilio, REY CASTELAO, OFELIA (2003). «Catedrales de segundo orden». Las Colegiatas de Galicia en la Edad Moderna. In *Sémata. Ciencias Sociais e Humanidades*, vol. 15. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela/ Facultad de Geografía e Historia/ Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, p. 281.

⁴⁹³ Jerónimo del Hoyo, *Memorias del arzobispado de Santiago de Compostela* (1607), Santiago de Compostela: Porto y Cia. Editores, c. 1960, citado por GOY DIZ, Ana (2006a), p. 308.

⁴⁹⁴ GOY DIZ, Ana (2006a), p. 309.

⁴⁹⁵ *Auto, postura e remate da colexiata de Cangas*. GOY DIZ, Ana (1994a), vol. III, p. 574.

primeiro documento, junta-se outro onde são explanadas as “condiciones que la hobre se a de azer”, detalhando várias peças estruturais que o mestre deveria executar no edifício e que, na verdade, reproduziam por escrito o desenho de Mateus Lopes⁴⁹⁶. A obra terá sido terminada nos dois ou três anos seguintes, já que em 1589 Jácome Fernández estava a trabalhar a tempo inteiro na vila de Pontevedra, onde executava trabalhos significativos tanto no baluarte da fortaleza como na torre da Igreja de Santa María a Maior⁴⁹⁷.

3.7.3 – Análise formal do programa

A antiga Colexiata de Cangas (foto 121), também conhecida como Igreja de Santiago de Cangas, é um edifício de planta rectangular com cabeceira quadrangular, integrando uma torre sineira do lado direito da fachada. A fachada principal do templo divide-se em três volumes distintos, separados por dois contrafortes: o pano murário central, que corresponde a um grande rectângulo de pedra onde se integra uma estrutura retabular de três registos, e os panos murários laterais com dois registos divididos por friso interrompido por um óculo circular rasgado a três quartos da base. O programa de decoração esculpida corresponde especificamente à estrutura central, uma fachada-retábulo ornamentada por um conjunto de elementos esculpidos em relevo. O edifício e o respectivo programa, que são antecidos por um largo fronteiro, continuam implantados na localização original, a meio da Rúa Real, sendo facilmente acessíveis para o observador.

A fachada-retábulo central, inserida num pano murário rectangular delimitado lateralmente pelos dois contrafortes, divide-se em três secções. A primeira secção apresenta ao centro o portal principal, em arco de volta perfeita alteado com chave saliente, ladeado no extradorso por dois medalhões com bustos humanos em alto-relevo (foto 122). A cada um dos lados ergue-se um conjunto de duas colunas coríntias de fuste canelado, com diferenciação do terço inferior (onde os frisos são preenchidos), dispostas simetricamente e colocadas sobre bases rectangulares de grande altura com faces lisas (fotos 123 e 124). Atrás de cada coluna foi esculpida no pano murário, em baixo-relevo, uma pilastra coríntia. No centro de cada um dos conjuntos de duas colunas foram colocadas duas imagens de vulto assentes sobre peanha. As bases colocadas sob as figuras que se encontram no registo inferior exibem uma cabeça alada (foto 125).

Um entablamento ornamentado, cuja delimitação obedece à disposição dos elementos arquitectónicos da composição inferior, separa os dois registos, apresentando um destaque prismático sobre cada uma das quatro colunas inferiores, com um elemento em ponta de diamante em alto-relevo (foto 126). No frontal do friso foram gravadas sete molduras *rollwerk*, uma entre cada ponta de diamante e cinco no espaço central; estas últimas exibem, nas três

⁴⁹⁶ *Condicións com que se han de remata-la portada e maila dianteira da igrexa de Santiago da vila de Cangas*. GOY DIZ, Ana (1994a), vol. III, p. 575-576.

⁴⁹⁷ GOY DIZ, Ana (2006a), p. 309.

molduras centrais, bustos humanos em alto-relevo. No intradorso da cornija, virados para baixo e acompanhando ritmicamente estas molduras do friso, foram colocados sete motivos vegetalistas em relevo, delimitados por moldura e dispostos a espaços simétricos (foto 127).

O segundo registo é formado por uma composição rectangular. Ao centro foi rasgado um grande óculo de formato oval, em torno do qual se dispõem quatro torsos humanos esculpidos em alto-relevo, criando quatro vértices (fotos 128 e 129).

A delimitar a composição ergue-se, a cada um dos lados, um conjunto de duas colunas coríntias com fuste canelado, as das extremidades coroadas por fogaréus. Entre estes pares de colunas foi disposta uma imagem de vulto com viera sobre a cabeça, assente numa peanha com base estriada e estrela; por baixo de cada uma, distingue-se uma segunda peanha com volutas e motivo vegetalista (foto 130).

O conjunto é encimado por entablamento que, à semelhança do que sucede no registo anterior, exhibe florões no intradorso da cornija e motivos decorativos na face do friso, dois bustos humanos em relevo em cada uma das extremidades e um florão ao centro (foto 131). Sobre este ergue-se, no registo final, um frontão triangular coroado por três fogaréus nos vértices, que integra ao centro um busto em relevo.

O programa de decoração esculpida foi executado em granito cinzento, apresentando uma acentuada deterioração da pedra que provocou danos visíveis na estabilidade do programa ornamental, dificultando excepcionalmente a leitura formal e iconográfica. Para além de fracturas e erosão dos elementos ornamentais, regista-se ainda a mutilação de algumas figuras de vulto (foto 132). Devido a esta deterioração a rugosidade e o grão da pedra são bastante visíveis, verificando-se ainda colorações distintas resultantes de diversas patologias pétreas, nomeadamente humidade. O programa foi esculpido por partes adicionadas posteriormente à estrutura tectónica. Não apresenta vestígios de policromia.

O programa consiste num conjunto de esculturas de vulto e de relevo (alto, médio e baixo-relevo), que integra elementos geométricos e elementos figurativos, estes últimos correspondendo um agregado de motivos antropomórficos, fantásticos, zoomórficos e fitomórficos. É bastante difícil avaliar o grau de expressividade dos elementos figurativos, já que a maior parte dos mesmos está tão deteriorada que não permite denotar os traços fisionómicos originais. O conjunto apresenta uniformidade no desenho, embora denuncie uma execução de feição fruste e ingénua, que sugere a utilização de mão-de-obra com menos qualificações ou aptidões escultóricas (foto 133).

Na observação total do programa apresentam-se como elementos de destaque as imagens de vulto, secundarizadas pelos torsos e bustos. A restante decoração esculpida, nomeadamente os pequenos relevos dos elementos estruturais, são dispostos numa espécie de plano secundário de forma a unificar a superfície pétreas e os principais pontos da estrutura retabular. Nas representações figurativas que ainda mantêm alguma integridade material

verifica-se uma intenção de representar movimento, nomeadamente com a rotação ou inclinação da cabeça, a movimentação dos pés ou a deslocação das vestes (foto 134).

Apesar da avançada deterioração, é observável o desenho de alguns elementos fisionómicos e anatómicos como os músculos do pescoço, seios, nariz e boca, representados com algum cuidado no delineamento dos pormenores (foto 135).

Enquanto suporte de um programa esculpido, a fachada principal da antiga Colegiata de Cangas foi desenhada e erigida como uma escultura de grandes dimensões. Mesmo sendo parte da estrutura arquitectónica, o seu formato retabular permite que a composição pareça destacar-se do pano murário, imprimindo-lhe uma aparência de leveza que suplanta o peso visual que o granito poderia dar ao conjunto. No entanto, deve referir-se que os contrafortes laterais do frontispício retiram impacto e leitura ao conjunto.

O programa não apresenta dissonância ao integrar-se na estrutura, mas é perceptível que foi executado para uma fachada pré-existente, com o desenho retabular a parecer *apertado* para caber no espaço precedente do frontispício. Não se verifica sobreposição de figuras ou a existência de linhas de perspectiva, sendo visíveis alguns espaços do programa sem decoração, nomeadamente entre as esculturas de vulto.

A disposição do programa obriga o observador a estar de frente e colocado a alguma distância da fachada para ter uma visão total do mesmo. Como referido, os contrafortes quebram o ritmo e a leitura do conjunto, dificultando (ou mesmo impossibilitando) a sua visibilidade a partir de outros ângulos, nomeadamente do espaço lateral (foto 136). Esta disposição acaba também por bloquear a luz solar durante grande parte do dia, o que origina um efeito quase permanente de sombra sobre a fachada.

3.8 - O Chafariz do Toural de Guimarães

O Chafariz do Toural está localizado no Largo do Toural, a praça situada a sudoeste do centro medieval de Guimarães. O fontanário ergue-se no extremo sul do largo (mapa XI). O programa de decoração esculpida ocupa todo o sistema edificado onde se insere, rematando partes fundamentais da estrutura hidráulica (foto 137).

3.8.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

A construção de um chafariz público no lugar do Toural foi não apenas um acto de bom governo por parte da edilidade de Guimarães, já que foi a obra que transformou um antigo terreiro dos arrabaldes medievais no novo rossio da povoação. As notícias respeitantes ao abastecimento de água dentro do espaço intramuros da vila remontam ao século XV, documentando-se então a existência de um fontanário na Praça da Oliveira⁴⁹⁸, o centro da urbe medieval. No entanto, o desenvolvimento urbanístico da vila ao longo da centúria seguinte e o consequente aumento da população levaram a que, no último quartel de Quinhentos, a Câmara tomasse a decisão de construir dois novos chafarizes aproveitando duas nascentes da Serra de Santa Catarina, conhecida também como Serra da Penha.

A existência destes dois chafarizes, bem como a sua autoria, são dados corroborados por documentos posteriores à contratação do arquitecto que os desenhou. O processo de aquisição e exploração de novas nascentes para abastecer a vila foi outorgado pela Coroa cerca do ano de 1585, no mesmo ano em que D. Filipe I autorizava que o rendimento de alguns impostos locais fosse empregue na obra do encanamento. Para conduzir a grande empresa pública, a Câmara decidiu contratar Gonçalo Lopes⁴⁹⁹, morador da vila e certamente o mais creditado mestre *ymaginario* (como sempre foi identificado) para executar este tipo tão específico de arquitectura da água.

O contrato inicial da obra não subsiste, mas outros diplomas emitidos posteriormente, quer pelo senado camarário quer pela Coroa, confirmam Gonçalo Lopes como o mestre responsável por toda a rede hidráulica e pela escultura do chafariz do Toural. No primeiro caso, existe uma determinação do Livro das Provisões da Câmara datada de 1587 que identifica Gonçalo Lopes como “mestre da obra” do Chafariz do Toural; este documento refere-se a uma transacção que a câmara foi obrigada a fazer com o Cabido da Colegiada por causa da passagem do encanamento pelo adro da Igreja de São Paio, fortemente contestado pelo cabido⁵⁰⁰. No segundo caso, e já relacionando-se com a manutenção do fontanário nas décadas que se seguiram à sua montagem, subsiste o alvará régio de 20 de Outubro de 1601, que refere que na

⁴⁹⁸ GUIMARÃES, João Gomes de Oliveira (1903). *Apontamentos para a História do Concelho de Guimarães: Abastecimento d'águas potáveis*. Porto: Typ. A. J. da Silva Teixeira, p. 4.

⁴⁹⁹ A autoria é confirmada por Alfredo Guimarães em 1940. RUÃO, Carlos (1996), p. 146, nota 237.

⁵⁰⁰ O documento é publicado na íntegra por GUIMARÃES, João Gomes de Oliveira (1903), pp. 5-7.

vila de Guimarães existiam “dous chafarizes” dos quais “Gonçallo Lopez (...) foy mestre da obra dos ditos chafarizes”⁵⁰¹. Por seu turno, e mesmo que estes testemunhos documentais não subsistissem, o próprio chafariz corrobora a autoria pela *escola dos Lopes*: a estrutura, em que as taças se erguem de um tanque circular, o programa de decoração esculpida e os modelos icónicos deste, enfim, todos os atributos que compõem e permitem caracterizar o fontanário são também tudo aquilo que não só o identifica com os congéneres desenhados por João Lopes o Moço e Mateus Lopes (e, evidentemente, com os de João Lopes o Velho), mas que o distingue dos chafarizes coevos portugueses.

Quanto à data de contratação do mestre, esta deverá situar-se no ano de 1585, ou nos dois anos imediatamente anteriores. Afinal, não deve esquecer-se que estes projectos implicavam que, ao realizar o pedido de autorização de obra à Coroa, o requerimento fosse sempre apresentado com percurso delineado e o local da nascente; ora o traçado do trajecto da canalização bem como a escolha do manancial recaíam em primeira instância sobre os Lopes enquanto responsáveis pela rede hidráulica os chafarizes, pelo que a sua contratação era sempre realizada, sem dúvidas, meses antes do início da obra física.

Confirma-se assim que durante cerca de duas décadas, Gonçalo foi *mestre dos chafarizes* de Guimarães, depreendendo-se por isso que tinha vasta experiência não só em esculpir esta tipologia de fonte mas também em executar todo o trabalho de planificação e engenharia que implicava o traçado e a manutenção de uma rede hidráulica. Como mencionado, a documentação da edilidade vimaranense indica que o arquitecto executou dois chafarizes para o burgo minhoto nas últimas décadas de Quinhentos, e que foi responsável pela sua manutenção nos vinte anos seguintes. O fontanário do Toural foi o único que se manteve quase intacto, embora todas as vicissitudes sofridas ao longo da sua história parecessem querer, recorrentemente, destruí-lo. Nada se sabe sobre o seu congénere, mas é provável que tivesse as mesmas dimensões e características, alternando o programa decorativo, tal como sucedeu com os outros chafarizes da *escola*. Até à data da sua morte, o arquitecto manteria a obrigação de “reparar e consertar os ditos canos” de ambas as construções, recebendo pelo serviço uma tença anual⁵⁰².

3.8.2 – Cronologia da construção do programa

O projecto da nova rede de abastecimento público de Guimarães foi levado a cabo pela câmara vimaranense no último quartel do século XVI. Em 1585, com autorização do rei D. Filipe I, a edilidade lançou um imposto sobre a venda de azeite, vinho verde, carne e peixe

⁵⁰¹ Este alvará aprova o contrato realizado entre a Câmara e Gonçalo Lopes para que, por 100 cruzados anuais, o mestre “*tiuesse cuidado de reparar e concertar os ditos canos*” dos dois fontanários. ANTT, Chancelaria de Filipe II, *Privilégios*, Livro 3, fl. 27, publicado por VITERBO, Sousa (1988). *Dicionário histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. (Ed. fac-símile) Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p.74.

⁵⁰² VITERBO, Sousa (1988), p. 74.

realizada dentro dos muros da vila⁵⁰³, podendo utilizar parte da colecta na construção dos novos chafarizes. Deste tributo, o rei deu “quarenta mil réis na imposição, cada ano, até se fazer” os fontanários⁵⁰⁴. A obra ter-se-á iniciado ainda em 1585, já que depois da concessão régia a câmara adquiriu as nascentes da Piolhosa e da Presa do Monte, na Penha, e os terrenos necessários para a construção da rede de canalização, situados entre a serra e a vila. Um dos chafarizes edificados por Gonçalo Lopes foi destinado à Praça do Toural, um antigo terreiro situado fora das muralhas medievais que até à segunda metade do século XVI serviu para receber espectáculos populares (teatros e corridas de touros) e albergar regularmente o mercado de gado. Antes de ser ali erigido o fontanário, o largo foi enobrecido com a construção de um templo, dedicado a São Sebastião, e de um cruzeiro⁵⁰⁵.

A obra terá corrido célere, já que em 1587 se dava nota de que o encanamento tinha chegado ao adro da antiga Igreja de São Paio⁵⁰⁶, muito perto do Toural. No entanto, Gonçalo enfrentou sérios problemas nesta fase do estaleiro, uma vez que a passagem da rede hidráulica pela frente do templo teve “tenaz oposição da parte do Cabido da Collegiada”, que detinha o padroado da igreja⁵⁰⁷. De facto, os padres alegaram que o mestre “mandou abrir” o adro da igreja, isto é, ordenou aos seus pedreiros que rasgassem o perímetro do terreiro para a passagem dos canos, sem ter para tal a devida autorização⁵⁰⁸. O caso apresentava-se grave, já que o arquitecto e os oficiais que o acompanhavam eram ameaçados de excomunhão pelo Cabido, embora Gonçalo Lopes alegasse que havia tomado tal decisão por confiar que a provisão régia o autorizava a executar todos os procedimentos necessários à condução da água, sem necessitar de outras permissões⁵⁰⁹. O pleito foi resolvido com um compromisso entre a Câmara e a Colegiada, assinado a 16 de Dezembro desse ano, que estabelecia que o senado vimaranense ficava obrigado “a refazer as perdas e consertar as paredes e tornar ao estado em que dantes estaua”, no caso de a obra originar prejuízos no edifício da igreja, enquanto o Cabido deixava de impedir a obra “como até agora fizeram por ser pera o bem publico”, absolvendo também as “censuras que encorreu Gonçalo Lopes” e os seus trabalhadores⁵¹⁰. A montagem da rede dos canos prosseguiu, e em 1588 terminava-se a obra do chafariz. A data está gravada no remate superior do conjunto (foto 138), assinalando a conclusão da empreitada ou, pelo menos, o término da execução da escultura das peças do fontanário. Por certo, entre esse ano e o seguinte o chafariz do Toural estava em pleno funcionamento.

⁵⁰³ O imposto teria a duração de dez anos. AMG, Livro 15.º das Vereações, Acordão 21, citado por GUIMARÃES, João Gomes de Oliveira (1903), p. 7.

⁵⁰⁴ CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra (1992), p. 192.

⁵⁰⁵ TEIXEIRA, Fernando José (2008). *Guimarães. Estudos de história local. III – Histórias à volta do Toural*. Guimarães: s.n., p. 19. A igreja foi demolida em 1892.

⁵⁰⁶ Demolido entre 1912 e 1914, este templo estava situado, sensivelmente, onde hoje se encontra o Largo António Leite de Carvalho, a nascente do chafariz.

⁵⁰⁷ GUIMARÃES, João Gomes de Oliveira (1903), 5.

⁵⁰⁸ Em Dezembro de 1587, o mestre solicitou a intercessão do Vigário Geral de Braga no pleito. RUÃO, Carlos (1996), p. 146.

⁵⁰⁹ RUÃO, Carlos (1996), p. 146.

⁵¹⁰ GUIMARÃES, João Gomes de Oliveira (1903), p. 6.

Em 1726, Francisco Craesbeek publicava uma interessante nota sobre a edificação do chafariz. Refere o historiador minhoto que em 1605, um vimaranense de nome António de Figueiredo Lagarto deixava escrito nas suas memórias o processo de montagem do chafariz, ou de parte dele; descreveu este homem que uma das taças (possivelmente a maior) saiu da oficina de Gonçalo Lopes na Rua da Caldeiroa como uma peça inteira, tendo sido transportada por “30 juntas de bois” pelo caminho “mais chão”, para o que foi necessário vir “cortando matos e derrubando casas, para a dita taça vir a seu gosto do imaginário”⁵¹¹. Pese embora a existência de um certo exagero quanto ao facto de ser necessário derrubar casas para a passagem do carro, sendo mais plausível que tenha havido alguns danos em panos murários e não propriamente a demolição de habitações, é curioso verificar como o processo de montagem do chafariz estava ainda presente na memória local quase vinte anos depois da edificação. Este registo permite também confirmar que as taças dos chafarizes dos Lopes eram executadas e montadas como grandes peças individuais de escultura. A mesma notícia refere ainda que o remate do chafariz, nomeadamente o escudo de armas, era originalmente pintado.

Em 1865 a Praça do Toural foi objecto de um plano de reordenação urbanística que incluía a deslocação do chafariz quinhentista. Perante o desagrado da população, este começou a ser desmontado nesse ano, numa empreitada que se arrastou cerca de uma década. O fontanário seria finalmente desmantelado em 1874, sendo reedificado no ano de 1891 no adro fronteiro à Igreja do Carmo, onde permaneceu até 2012, quando as obras de *Guimarães Capital Europeia da Cultura* devolveram o chafariz à Praça do Toural⁵¹².

3.8.3 – Análise formal do programa

O chafariz do Toural de Guimarães é uma estrutura pétrea formada por dois corpos distintos: o tanque circular que serve de base à composição e a fonte propriamente dita, constituída por uma coluna de suporte, duas taças, uma esfera e um coruchéu de remate (foto 139). O chafariz assemelha-se a uma escultura monumental, apresentado os elementos funcionais como o tanque, as colunas ou as taças profusamente ornamentados por um programa de motivos esculpidos em alto, médio e baixo-relevo. Devido ao arranjo urbanístico contemporâneo da praça, o fontanário é rodeado por um pavimento cimentado, com bancos circulares de mármore. O fontanário está implantado na sua localização original, sendo facilmente acessível para o observador.

O tanque circular que se ergue na base apresenta uma estrutura muito simples, sem secções ou motivos decorativos, à excepção de um friso superior que serve de rebordo. No centro do tanque assenta o pilar rectangular que exhibe, no centro das quatro faces delimitadas

⁵¹¹ CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra (1992), pp. 191-192.

⁵¹² A obra de BORGES, Nuno Miguel (2012). *Renovação. Praça do Toural, Alameda de São Dâmaso, Rua de Santo António, Guimarães 2010-2012*. Porto: NMB – Nuno Miguel Borges, pp. 178-181, constitui um registo da concepção e da execução do projecto de arquitectura e urbanismo realizado entre 2010 e 2012 na praça, documentando fotograficamente todos os passos da recolocação do chafariz no Toural.

por frisos, *feronneries* com motivos de grutesco e elementos zoomórficos (foto 140). Sobre este pilar apoia-se uma grande coluna abalaustrada com capitel toscano decorado com borlas, cujo fuste apresenta dois tipos de ornamentação: no terço inferior exhibe motivos que imitam uma base (ou taça) composta por tramos de ferro forjado, nos dois terços superiores foram gravados motivos de *ferronerie*, um diferente para cada ponto cardeal, interligados numa delicada composição geométrica de laçarias (foto 141).

Acima da coluna ergue-se a primeira taça do chafariz, estriada na base e rematada a toda a volta por duplo friso. Em torno do perímetro da taça foram colocadas a espaços regulares seis bicas de saída de água, decoradas com mascarões esculpidos em relevo (foto 142). No centro assenta uma coluna mais pequena decorada com enrolamentos vegetais em relevo, que suporta a taça superior.

A segunda taça, também mais pequena, tem uma estrutura semelhante à primeira, distinguindo-se nos motivos decorativos. Mantendo o remate em friso, mas com a base sem qualquer decoração, este segundo vaso possui quatro saídas de água decoradas com cabeças aladas (foto 143). No centro da segunda taça assenta outra coluna, de fuste estriado, cujo remate em esfera se divide entre a metade inferior ornamentada por quatro carrancas envoltas em laçarias, servindo a última saída de água do conjunto, e a metade superior com laçarias e flores (foto 144).

O chafariz é finalizado por um coruchéu segmentado em dois registos e também esculpido em relevo (foto 145). No primeiro registo pode observar-se, numa das faces, um escudo heráldico, e na face oposta duas figuras humanas ladeadas por árvores, alternados com duas aves de asas abertas; sob um destes animais está gravada a data 1588. O segundo registo apresenta um motivo de forma pinacular revestido por folhagens, sobre o qual foi colocada uma esfera armilar em ferro.

O chafariz e o respectivo programa ornamental foram esculpidos num granito que apresenta a superfície polida, sendo visível o grão da pedra (foto 146). Verificam-se colorações distintas, devidas a patologias. A estrutura foi esculpida em blocos, consoante os tramos, com as partes reunidas na montagem final. Apesar da citada pintura do remate mencionada no século XVII, não se identificam vestígios de policromia.

O programa de decoração esculpida consiste num conjunto de elementos geométricos e de elementos figurativos, estes incluindo motivos fantásticos, antropomórficos, zoomórficos e fitomórficos. Na observação geral do programa é perceptível alguma rigidez no traço e na expressividade das figuras, sendo também notórias algumas disparidades nas linhas formais dos relevos, denunciando a presença de mais do que um executor, com aptidões muito distintas (foto 147). Na composição denota-se a intenção de destacar os locais de saída da água, através da execução de um relevo mais profundo e de mascarões e cabeças aladas com maiores dimensões.

Embora pareçam soprar a água pela boca, estas figuras não apresentam outro indício de representação de movimento (ver também foto 147).

A representação de elementos fisionómicos como barba, cabelos ou feições do rosto é algo ingénua e não corresponde a um desenho realista, parecendo quase caricaturada ou *cartoonizada* (foto 148).

Enquanto estrutura de arquitectura hidráulica e enquanto suporte de um programa ornamental esculpido, o chafariz do Toural impõe-se como um volume de grandes dimensões, embora a disposição piramidal das taças e o remate afilado contribuam para conferir leveza visual à leitura da massa granítica. O alto-relevo da decoração esculpida também contribui para dar volume à estrutura e para que o chafariz seja visto como uma escultura de grandes dimensões e não apenas como um mero repositório de água. Esta sensação volumétrica é acentuada pelo contraste entre os mascarões mais destacados e a delicadeza dos relevos não figurativos, nomeadamente os da coluna principal. Não se verifica sobreposição de figuras ou linhas de perspectiva.

O programa de decoração esculpida adapta-se ao diâmetro da superfície do fontanário, embora existam áreas sem decoração. As figuras estão colocadas de forma simétrica e a espaços regulares, alternando-se em cada registo. Esta disposição dá algum movimento rítmico ao conjunto. O programa não parece ter sido desenhado atendendo à luz que a superfície recebe. Aliás, uma vez que é um programa circular que está ao ar livre e no centro de um terreiro urbano, o conjunto dos relevos recebe, a determinada hora do dia, a incidência directa do sol (que devido aos espelhos de água pode dificultar a visão dos mesmos).

Quanto ao marco espacial do fontanário, este dispõe-se na extremidade de uma praça onde desembocam três arruamentos distintos, tendo sido originalmente disposto com a intenção de ter acesso fácil, atendendo à sua função de abastecimento público. Quanto à distribuição do programa de decoração esculpida, o modo como foi pensada de forma a circundar toda a estrutura permite que se torne visível de qualquer um dos ângulos da envolvente, embora seja necessário rodear integralmente o chafariz para se contemplar a totalidade do conjunto ornamental.

3.9 - A fachada da Capela do Santíssimo Sacramento de Ponte de Lima

A Capela do Santíssimo Sacramento de Ponte de Lima ergue-se no interior da Igreja Matriz de Ponte de Lima, implantada no Largo da Matriz, que se localiza no centro histórico desta vila minhota (mapa XII). A capela foi aberta no espaço colateral à capela-mor, do lado da Epístola. O programa de decoração esculpida está circunscrito à fachada da capela (foto 149). À semelhança da sua congénere de Viana da Foz do Lima, este será o conjunto de decoração esculpida que subsiste da obra da capela executada em finais do século XVI, pressupondo-se que a empreitada consignou também o interior, nomeadamente o altar e respectivo retábulo.

3.9.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

Tal como no caso de Viana da Foz do Lima, não se conhecem quaisquer documentos referentes especificamente à encomenda do projecto e à edificação da Capela do Santíssimo Sacramento de Ponte de Lima. É o próprio programa de decoração esculpida que documenta a filiação, já que o arco triunfal que constitui a fachada do espaço é uma cópia simplificada – mas nem por isso menos exacta – da sua congénere de Viana. Na realidade, esta obra é um dos casos em que a *escola dos Lopes* desenhou o projecto, pela mão de João Lopes o Moço, dando a execução a pedreiros locais. Esta forma de laborar, mais comum na oficina de Mateus, não foi tão frequente na carreira de João. O mais velho dos Lopes pareceu sempre ter relutância em deixar projectos nas mãos de terceiros que não laborassem na sua oficina, o que explica em parte as poucas vezes que o mestre se aventurou para fora da região da bacia do Lima.

A autoria do risco foi analisada nas últimas décadas, chegando-se inevitavelmente à conclusão de que, ou no traçado ou na inspiração, o desenho da capela vem da *escola*, particularmente da oficina dos Lopes que lhe era mais próxima geograficamente. Ana Goy Diz afirmou em 1997 que a capela foi executada no mesmo ano em que Mateus Lopes estava em Portugal, apontando as semelhanças deste pequeno projecto com as fachadas de São Domingos de Viana e de São Gonçalo de Amarante⁵¹³. No entanto, os estudos posteriores da investigadora demonstram que nessa data Mateus estava em Santiago de Compostela a dar início à obra de San Martiño Pinario. Dois anos depois do primeiro artigo, Ana Goy publicou um estudo aprofundado sobre a Capela do Santíssimo Sacramento de Viana da Foz do Lima, evidenciando já o facto de esta portada pontelimense ser uma cópia fiel do modelo da congénere vianense e aproximando-a assim da autoria de João Lopes o Moço, que a historiadora da arte considera o desenhador dos dois projectos⁵¹⁴. Na mesma linha de investigação, em 2002 apresentámos também as duas capelas como sendo análogas, atribuindo a traça de ambas a João Lopes o Moço⁵¹⁵.

⁵¹³ GOY DIZ, Ana (1997), 18.

⁵¹⁴ GOY DIZ, Ana (1999), p. 146.

⁵¹⁵ OLIVEIRA, Catarina (2002), pp. 121-122.

Por seu turno, Carlos Ruão aponta numa direcção diferente, conferindo não só a execução como também o desenho deste frontispício a Sebastião Afonso, o mestre que executou a obra da reforma da Matriz de Ponte de Lima em 1567⁵¹⁶. Ruão afirma que nem Mateus nem João seriam autores de “tão singela obra”, caracterizando-a como uma “interpretação inferior” do modelo de fachadas da *escola dos Lopes*⁵¹⁷. O historiador da arte baseia esta atribuição, ou pelo menos a execução do projecto, ao facto de Afonso ter sido o responsável pela construção da nova capela-mor da matriz pontelimense vinte anos antes. Efectivamente, os poucos dados que se conhecem deste mestre indicam que era morador de Caminha, tendo laborado nesta vila fronteiriça entre o ano de 1558, quando executou o chão da Igreja da Misericórdia local, e o ano de 1573, executando nova obra (um perpianho, uns degraus e uns ladrilhos) para esta irmandade; pelo meio, procedia à referida empreitada de renovação do principal templo de Ponte de Lima. Depois do citado ano de 1573 não se lhe conhecem novas obras, nem na sua terra natal nem nesta última localidade, pelo que a hipótese de ter executado a Capela do Sacramento cerca de vinte anos depois de ter desaparecido completamente da vida activa da arquitectura alto-minhota apresenta-se pouco provável⁵¹⁸.

É mais consistente considerar que foi João Lopes quem desenhou este projecto, confiando-o depois a um dos pedreiros da sua oficina, que na época estavam em Ponte de Lima a laborar na montagem do chafariz camarário. Na verdade, tudo sustenta a atribuição do desenho do programa de decoração esculpida a João Lopes o Moço. Para além da portada repetida fielmente, e cuja análise em cotejo com a sua congénere será realizada no próximo capítulo, também a biografia revista de Lopes o Moço apresentada nesta dissertação confirma que o mestre esteve em Ponte de Lima nos anos em que o projecto foi desenhado e executado. Conforme observámos anteriormente, a data de construção da capela que se encontra inscrita no arco, 1589, coincide exactamente com os anos em que João Lopes o Moço voltou a Ponte de Lima para terminar a obra do chafariz camarário, parada desde o início da década de 1580 por falta de verbas. Desde os anos de 1585-1586 que a Câmara de Ponte de Lima recolhia um novo imposto para patrocinar o fontanário, sabendo-se que este ficou terminado até 1593. Como arquitecto de uma obra camarária de tamanha importância, pode afirmar-se com certeza que entre os anos de 1587 e 1593, João Lopes se deslocou a Ponte de Lima com regularidade suficiente para estar na vila não só no ano da edificação da capela como nos anos que a antecederam, e que correspondem aproximadamente ao tempo de contratação de um arquitecto, de apresentação de um projecto e de discussão deste entre o encomendante e o executor. Não

⁵¹⁶ O projecto da reforma do templo pontelimense foi da autoria do arquitecto portuense Manuel Luís. RUÃO, Carlos (1996), pp. 122-124; Ruão, Carlos (2006), p. 503.

⁵¹⁷ RUÃO, Carlos (2006), p. 503, nota 1208.

⁵¹⁸ RUÃO, Carlos (1996), p. 124, refere que em 1608 um homem de nome Sebastião Afonso casou com uma Maria Barbosa, colocando a hipótese de este mestre pontelimense ser irmão do mestre pedreiro Pedro Afonso e do arquitecto João Lopes de Amorim (por partilhar o mesmo apelido), que poderia ter casado com uma eventual filha de Gonçalo Lopes, já que todas as descendentes de Gonçalo apresentaram o apelido Barbosa, justificando assim uma possível ligação entre este Sebastião Afonso e os Lopes.

será, pois, coincidência que as suas mais do que certas estadias em Ponte de Lima concordem precisamente com a encomenda, o risco e a execução da Capela do Santíssimo Sacramento desta vila.

3.9.2 – Cronologia da execução do programa

Apesar de existirem irmandades que praticavam a adoração da Sagrada Eucaristia desde os tempos medievais, a primeira confraria destinada ao culto do “Santíssimo Corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo” a ter reconhecimento oficial da Santa Sé foi a irmandade fundada em Roma na década de 1530, originada no movimento devoto de um grupo de fiéis que queria prestar “a devida honra, culto e veneração” ao Santíssimo Sacramento⁵¹⁹. A criação formal veio através da bula papal emitida por Paulo III em Novembro de 1539, que instituiu a irmandade e confirmava todos os seus privilégios, obrigações e indultos. Antecedendo em poucos anos o espírito tridentino, que exultava a devoção ao *Corpus Christi*, a instituição desta congregação laica romana serviu de molde a fundações similares na Europa, com especial incidência nos territórios da Península Ibérica.

À semelhança de tantas outras localidades portuguesas⁵²⁰, também a comunidade de Ponte de Lima quis instituir uma confraria dedicada “ao culto do Santíssimo Sacramento” que, entre outras determinações, deveria “zelar os sacrários, cotizando-se para as despesas destes e das respectivas lâmpadas, visitar os enfermos e acompanhar o sagrado Viático, fazer uma festa anual em honra do Santíssimo”⁵²¹. No entanto, e ao contrário da sua congénere de Viana da Foz do Lima, tudo indica que a fundação da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Ponte de Lima foi bastante tardia em relação à instituição romana⁵²², já que a primeira referência à vontade de erigir “uma capela para estar nela o Santíssimo Sacramento” data de Março de 1567, quando numa reunião de câmara o vereador Rui Gomes se apresentou como o possível mecenas da obra⁵²³. Depreende-se que a construção do espaço teria o intuito de albergar não apenas o Santíssimo mas também os *fiéis irmãos* que por ele zelariam. No entanto, a acta camarária refere somente o desígnio de erigir a capela, não dando qualquer indício de que existisse já na

⁵¹⁹ CARDONA, Paula (2012), p. 117.

⁵²⁰ As Confrarias do Santíssimo em Portugal existem desde, pelo menos, meados do século XV mas as instituições intensificaram-se sobretudo depois da aprovação papal de 1539. No ano seguinte, o Infante D. Henrique, ainda como Arcebispo de Braga, pediu para fundar uma congénere nesta cidade, e nas décadas seguintes “prelados de outras diocese e até algumas freguesias pediram e obtiveram também as mesmas graças e privilégios” que a irmandade romana. COSTA, Avelino de Jesus da (1989). A Santíssima Eucaristia nas Constituições Diocesanas Portuguesas. In *Lusitânia Sacra. Revista do Centro de Estudos Religiosos da Universidade Católica Portuguesa*, tomo I, 2.ª série. Lisboa: Centro de Estudos Religiosos da Universidade Católica Portuguesa, p. 225.

⁵²¹ COSTA, Avelino de Jesus da (1989), p. 225.

⁵²² Nos estudos sobre as irmandades e as capelas de Ponte de Lima há uma evidente confusão entre a data da fundação da confraria romana e a da sua congénere pontelimense. Jorge Pereira Araújo afirma que a “Capela do Santíssimo Sacramento” de Ponte de Lima recebeu bula papal em 1539, quando na realidade o documento pontifício se refere à fundação da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Roma, acima referida. Araújo, Jorge Pereira (2007), *Igrejas e Capelas de Ponte de Lima*. In Carlos A. Brochado (Coord.), *Ponte de Lima. Uma Vila Histórica do Minho*. Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima, p. 279. Também Paula Cardona incorre no mesmo erro. CARDONA, Paula (2010). *O perfil artístico das confrarias de Ponte de Lima*. Ponte de Lima: Município de Ponte de Lima, p. 35.

⁵²³ RUÃO, Carlos (1996), p. 122.

vila a Irmandade do Santíssimo. Nesta data, que coincide com a citada obra de reforma da matriz executada por Sebastião Afonso, terá sido erigido apenas o espaço interior do oratório⁵²⁴.

Em meados da década de 1580, o abade de Prozelo Francisco de Guimarães, morador em Arcos de Valdevez, “considerando as muitas mercês que de Nosso Senhor tinha recebido” instituiu o vínculo para construir a capela, fazendo-se sepultar no seu interior, como assinala uma laje chã⁵²⁵. O desenho do projecto terá sido executado entre 1585 e 1586, procedendo-se à construção do oratório nos anos seguintes. Efectivamente, o espaço e o seu programa de decoração esculpida estavam terminados em 1589, conforme assinala a inscrição gravada no fecho do arco principal, que identifica também o Prelado de Prozelo como mecenas (foto 150).

3.9.3 – Análise formal do programa

A Capela do Santíssimo Sacramento de Ponte de Lima é uma estrutura pétreia que corresponde a um frontispício dividido em dois registos (foto 151). Esta fachada é composta por um portal que apresenta os elementos funcionais, como a base das colunas, o arco e o entablamento, ornamentados por um programa de elementos esculpidos em alto, médio e baixo-relevo. A capela continua implantada na sua localização original, no espaço colateral da capela-mor da Igreja Matriz de Ponte de Lima (do lado da Epístola). O espaço é acessível tanto pela nave central como pelo contorno da nave lateral.

No primeiro registo abre-se um arco de volta perfeita alteado, que exhibe no extradorso dois medalhões com bustos masculinos e na moldura da arcada, junto ao fecho, uma inscrição: E. C. M. FR[anciscus]C[on] DE GUIMARAES ABADE DE PROZELO POR SVA DEVASAO. A chave, composta por voluta estriada, exhibe a data 1589 (foto 152). Esta estrutura central é flanqueada por duas colunas dóricas que assentam sobre plintos ornamentados com motivos em ponta de diamante envoltos em molduras *rollwerk* (foto 153). Os fustes das colunas são totalmente estriados, apresentando folhagens esculpidas em relevo nas arestas da base. Em cada uma das faces do ábaco foi esculpido um motivo floral, intercalando as volutas do capitel (foto 154). Na parede foram esculpidos dois pilares em relevo, também coríntios, que acompanham o perfil das colunas.

No segundo registo integra-se o entablamento (foto 155). A arquitrave lisa é sobreposta por um friso decorado com três cartelas *rollwerk*. Estas apresentam um esquema compositivo onde se dispõe um medalhão central com busto em alto-relevo, ladeado por dois motivos ovais salientes. A moldura do centro exhibe uma figura masculina, enquanto as laterais integram duas cabeças aladas. Nas extremidades, no eixo dos capitéis, dispõem-se dois cubos destacados que

⁵²⁴ Conforme indica Carlos Ruão, que aponta a semelhança da abóbada interior da capela com a abóbada da capela-mor executada durante essa reforma de finais da década de 60. RUÃO, Carlos (1996), p. 122.

⁵²⁵ Para a constituição do vínculo, o Abade destinava “umas casas sobradadas que possuía na Rua de S. João, junto da Porta da Ponte, e casas térreas na Além da Ponte, ordenando que se dissesse missa todas as sextas-feiras, dedicada às simquo chagas com comoração de São Bento e Samto Amaro”. ARAÚJO, Jorge Pereira (2007), pp. 279-281. Apesar de publicar os excertos do documento de instituição, o autor não indica a data do mesmo.

apresentam na face principal bustos em alto-relevo, à esquerda um masculino e à direita um feminino, e nas faces laterais um florão. Atrás destes, o arranque parietal do friso exhibe dois florões em baixo-relevo. A cornija apresenta motivos de relevo na face interior, dividindo-se em cinco molduras rectangulares simétricas que enquadram motivos vegetalistas e um motivo ponta de diamante. O pórtico é coroado por pináculos colocados no eixo das colunas, um a cada lado, com base cúbica ornamentada nas três faces visíveis por motivo ponta de diamante.

O portal da capela e o respectivo programa ornamental foram esculpidos em granito cinzento, cuja superfície denuncia o grão da pedra, embora tenha uma aparência suave que indicia polimento (foto 156). Verificam-se colorações distintas na pedra, apresentando vestígios de policromia no entablamento. A estrutura foi esculpida em blocos, com as partes montadas no final da construção.

O programa de decoração esculpida consiste num conjunto com elementos geométricos e elementos figurativos, estes últimos integrando decoração antropomórfica, fantástica e fitomórfica. Nos motivos figurativos é perceptível um desenho bastante rígido, nomeadamente nos tipos antropomórficos, que apresentam alguma dificuldade na fluidez do delineamento das figuras. No entanto, a análise formal do conjunto denota grande uniformidade no traço, e embora seja plausível que o programa tenha sido executado por mais de um escultor em meio oficial, não se denotam diferenças significativas que indiquem a presença de oficiais com graus de aptidão muito distintos no entalhe da pedra (foto 157).

As figuras humanas são representadas com movimentos corporais, estando quase todas, à excepção do busto central do friso e de uma cabeça alada, esculpidas de forma a parecer que deslocam a cabeça (foto 158).

No entanto, e apesar de evidenciarem expressões faciais vincadas, com uma clara intenção de transmitir emoções, os retratos são pouco realistas, por vezes quase caricaturados. Os detalhes fisionómicos e anatómicos acentuam a rigidez do desenho, já que foram delineados pormenores como sobancelhas *duplas* (com a representação do arco supraciliar e da sobrelha propriamente dita), uma cabeça alada sem pescoço, ou barbas pouco realistas (foto 159). Estes são, possivelmente, os elementos que mais denunciam as dificuldades do(s) escultor(es) em executar as figuras com formas fluídas e elegantes.

No conjunto há uma clara divisão entre os espaços ocupados por decoração geométrica e elementos de ordens arquitectónicas e os espaços reservados aos elementos figurativos. De facto, os motivos de decoração esculpida não-figurativos ganham predominância sobre os outros, parecendo mesmo diminuir as figuras antropomórficas e obtendo assim algum destaque no programa.

Enquanto suporte de um programa ornamental esculpido, o frontispício da Capela do Sacramento de Ponte de Lima impõe-se como uma escultura de grandes dimensões. A forma acentuadamente vertical do conjunto é fundamental para conferir leveza visual ao granito que,

pela sua natureza compacta, poderia tornar a estrutura pesada. A decoração esculpida adapta-se à superfície da estrutura pétrea, não se verificando a sobreposição de figuras ou a existência de linhas de perspectiva no desenho dos relevos. Existem espaços sem decoração, mas os elementos, quer figurativos quer geométricos, exibem alguma simbiose entre si, estando dispostos de forma a imprimirem equilíbrio e simetria na leitura visual do programa.

O programa não terá sido erigido atendendo à luminosidade que a superfície recebe, já que uma vez que se encontra no interior de um edifício, a luz não tem qualquer influência na leitura da escultura. Embora tenha sido desenhado para ser visto de frente, mantendo uma posição perpendicular em relação ao solo e ao próprio edifício, a leitura total do programa obriga o observador a estar colocado a alguma distância do conjunto, devido à sua extrema verticalidade.

3.10 - As fachadas do Hospital das Chagas da Misericórdia de Viana da Foz do Lima

O Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima, fundado com o nome de Hospital das Chagas da Misericórdia, localiza-se na actual Praça da República de Viana do Castelo, ocupando o lote de gaveto entre este terreiro, designado no século XVI por Campo do Forno, e o actual Passeio das Mordomas da Romaria, arruamento que na época tinha a denominação de Rua de Sant'Ana (mapa XIII).

O edifício que hoje se conhece corresponde a uma ampliação do século XVIII traçada pelo engenheiro Manuel Pinto de Vilalobos. Porém, neste estudo será considerado estritamente o hospital edificado no século XVI (foto 160). Assim, quando ao longo deste estudo se refere o Hospital das Chagas ou o Hospital da Misericórdia, deve considerar-se apenas a estrutura assinalada no mapa XIV, que corresponde à área demarcada a branco e a azul e onde se assinalam, na foto 160, os programas de decoração esculpida da entrada principal (mapa XIV, área esquerda) e da fachada lateral (mapa XIV, área direita) do edifício quinhentista. Ou seja, o programa de decoração esculpida do Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima circunscreve-se às estruturas da entrada principal quinhentista, o chamado Portal das Chagas, actualmente uma entrada lateral, e da fachada das varandas, hoje considerada a fachada principal.

3.10.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

O projecto do Hospital das Chagas de Viana da Foz do Lima é, de entre o conjunto das obras portuguesas da *escola dos Lopes*, talvez aquele que tenha suscitado mais interesse por parte da historiografia da arte, já que a sua fachada de varandas se caracteriza por um programa tectónico e decorativo que não tem paralelo na arquitectura portuguesa da época. Como foi referido na biografia de João Lopes o Moço, o desaparecimento dos documentos contratuais de início e de quitação da obra do hospital têm levantado dúvidas e originado diferentes hipóteses de autoria em trabalhos publicados nos últimos 60 anos, que ou avançaram os Lopes como autores, citando o apelido familiar como um colectivo criador, ou deram a exclusividade da traça a um dos irmãos (ora João ora Mateus), surgindo ainda a hipótese do pedreiro Fernão Dias como autor do arrojado projecto⁵²⁶.

No nosso trabalho de mestrado publicámos integralmente a nota de pagamento da porta principal do hospital a João Lopes o Moço, reforçando a atribuição da autoria do projecto ao mais velho dos Lopes e situando o início da obra em 1585⁵²⁷. No entanto, muitos dos estudos

⁵²⁶ Os estudos mais aprofundados sobre o edifício e os seus arquitectos podem encontrar-se em ARAÚJO, José Rosa de (1966), GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 446-448, GUERRA, Luís de Figueiredo da (1891), p. 154, OLIVEIRA, Catarina (2002), pp. 127-142, RUÃO, Carlos (1996), pp. 167-172, RUÃO, Carlos (2006), pp. 518-528 e 537-557, SILVA, Jorge Henrique Pais da (1986), pp. 220-224. Por seu turno, outros autores têm feito breves menções ao hospital no âmbito de estudos mais generalistas da arquitectura portuguesa do século XVI, como SERRÃO, Vítor (2002), pp. 201-201 e CRAVEIRO, Maria de Lurdes (2009), p.122.

⁵²⁷ OLIVEIRA, Catarina (2002), pp. 132-134.

acima citados têm considerado que este assento, no qual se refere João Lopes o Moço como autor do “frontal e arco da entrada do hospital e seus sobrados que se há-de fazer no lugar (...) das casas que foram de martim casado”⁵²⁸, se reporta a uma obra deste arquitecto que teria sido demolida nos dois anos seguintes, já que a entrada descrita não corresponde à porta que existe na fachada das varandas, considerada actualmente a entrada principal do edifício. Por outro lado, o *Acordo sobre o início das obras do esprital* redigido a 13 de Dezembro de 1587⁵²⁹ tem levado os autores a reforçar a hipótese de a obra anterior ter sido demolida para dar lugar a um novo projecto que, nesta segunda data, o então provedor João Jácome de Luna apresentava a votação na mesa da irmandade, já que o documento afirmava que “todo este povo” não havia gostado do espaço da entrada do “esprital” e que este devia ser derrubado. A este documento juntava-se a referência de uma oferta feita em 1589 pela Misericórdia a Fernão Dias, designando-o como “mestre da obra do hospital”⁵³⁰. Ambas as citações documentais parecem reforçar a hipótese de João Lopes ter sido afastado da obra e de o seu projecto ter sido demolido, dando-se lugar a um (misterioso) arquitecto que desenhou outro edifício, cuja edificação foi entregue a Fernão Dias. Diante destas várias conjecturas, era importante olhar para o edifício e reler novamente a documentação da Misericórdia de Viana produzida nas últimas duas décadas do século XVI sem pré-conceitos.

De entre o conjunto de hipóteses que importa analisar de novo, ressalta a que se refere à possibilidade de a Misericórdia de Viana ter mandado demolir a obra de João Lopes o Moço referida no pagamento de 1586. Na verdade, é altamente improvável que a citada obra do “frontal” da entrada do hospital tivesse sido totalmente destruída apenas dois ou três anos depois de projectada e edificada pelo então mais importante arquitecto da vila. Lembre-se que a irmandade não tinha até ao momento um hospital próprio, pelo que este pórtico não poderia corresponder à remodelação de um edifício anterior. Além disso, uma obra desta envergadura necessitou obrigatoriamente de uma autorização régia dependente da apresentação de planos rigorosos, não só do novo edifício a construir mas também integrando a demarcação dos terrenos a expropriar para a construção, tudo dependente do investimento de avultadas somas de dinheiro que se destinavam tanto ao pagamento do arquitecto e dos seus vários oficiais como à compra de terrenos. Perante tal conjuntura dificilmente a irmandade iria mandar demolir uma obra nova apenas porque o “povo” não a apreciava. Porque parece, então, que esta entrada referida na documentação não corresponde à fachada do Hospital das Chagas?

⁵²⁸ ADVC, *Livro de Receitas e Despesas*, “Livro dos bens que ficaram à casa da santa misericórdia...”, 1585-1586 (3.22.2, cx. 1-5), fl. 45v, Anexo Documental, Documento 5, p. 6. O referido assento, que não subsistiu fisicamente, é sumariamente descrito no pagamento do mesmo, realizado em Junho de 1586. Na nossa dissertação de mestrado, este documento é apresentado como inédito, quando na realidade foi referenciado pela primeira vez por José Rosa de Araújo no seu artigo de 1966. Efectivamente, publicámos o documento na íntegra pela primeira vez na íntegra mas o mesmo não era inédito, sendo aqui feita a devida correcção.

⁵²⁹ ADVC, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743 (3.24.3.3), fls. 46v-48, Anexo Documental, Documento 7, pp. 7-8. Devido ao mau estado de conservação do Livro de Acórdãos do fundo da Misericórdia do Arquivo Distrital de Viana do Castelo, foi consultada a transcrição realizada pelo investigador Pedro de Magalhães Coutinho, disponível no mesmo arquivo.

⁵³⁰ ADVC, *Livro de Receitas e Despesas*, 1588-1589 (3.22.2, cx. 1-8), fl. 90v, Anexo Documental, Documento 13, p. 15.

Porque, até ao presente, o edifício não tem sido estudado e apresentado de acordo com uma leitura espacial correcta. Em primeiro lugar deve lembrar-se que o hospital original corresponde apenas aos corpos em L que circundam a igreja, assinalados na planta XIV: a sul localiza-se o corpo das varandas com duas salas de enfermarias, que na planta se vê assinalado a laranja; a oeste implanta-se o segundo corpo de enfermarias com quatro espaços, delimitado a azul; entre os dois, desenvolve-se o corredor que vai da porta de entrada à *loggia* e ao pátio interiores, demarcados a preto; e por fim, a nordeste, situa-se o espaço que albergava a casa da irmandade, definido a cinzento, e que hoje é ocupado pela sacristia do templo barroco.

Por outro lado – sendo este talvez o mais importante ponto de partida para a redefinição do estudo do edifício – deve esclarecer-se que a entrada do hospital quinhentista era o portal que hoje se considera, erroneamente, a entrada lateral do edifício. Uma planta do edifício da Misericórdia executada em 1776⁵³¹, que integra já a ampliação da estrutura desenhada pelo engenheiro Manuel Pinto de Vilalobos na década anterior, confirma esta mesma distribuição espacial. A chamada Porta das Chagas é a “entrada principal do Hospital” (fotos 161 e 162). Assim, e à luz destas informações, uma releitura da documentação já conhecida permite definir com clareza que o citado “frontal e arco da entrada do hospital e seus sobrados”⁵³² executado por Lopes o Moço em 1585, e pelo qual o arquitecto foi pago no referido assento de 1586, corresponde a esta Porta das Chagas e não a uma obra demolida, ao passo que os *sobrados* designados correspondem à *loggia* interior do edifício, e não à galeria que se ergue sob as varandas. De imediato se depreende que, afinal, o edifício foi começado pelo corpo até agora considerado lateral ou tardo, que corresponde sensivelmente a metade do espaço quinhentista edificado, e não pela fachada das varandas. Ou seja, esta leitura rectificadora do espaço quinhentista do hospital comprova que a obra foi iniciada alguns anos antes de ter sido redigido o já citado *Acordo* de 1587, sendo principiada pelo então corpo principal, que se mantém intacto, mas que nos estudos do edifício tem sido sempre considerado apenas como uma entrada secundária.

Face a este importante esclarecimento, que altera substancialmente a interpretação do edifício original, importava efectuar uma nova análise dos livros de Receitas e Despesas da Misericórdia de Viana, alargando as datas do estaleiro para o período de quinze anos entre 1580 e 1595, procurando assim reconstituir através dos assentos existentes a real cronologia da obra. Como tal, foi feita uma releitura exaustiva dos livros dos registos financeiros da irmandade datados das décadas de 80 e 90 do século XVI no decurso da investigação de campo desta dissertação, o que permitiu que sejam agora dados a conhecer novos dados sobre o Hospital das Chagas da Misericórdia de Viana.

⁵³¹ ADVC, *Álbum das Plantas de tudo o que contem a Misericórdia*, 1776, (3.27.1.7), 11 folhas.

⁵³² ADVC, *Livro de Receitas e Despesas*, “Livro dos bens que ficaram à casa da santa misericórdia...”, 1585-1586 (3.22.2, cx. 1-5), fl. 45v. Anexo Documental, Documento 5, p. 6.

Desta revisão dos documentos resultou, em primeiro lugar, a definição de um novo cronograma da obra de edificação do complexo hospitalar vianense. Assim, e à luz do registo documental da irmandade, pode avançar-se em primeira mão que a construção do edifício do Hospital das Chagas foi iniciada em 1583 e terminada em 1591, tendo-se dividido em duas fases (planta XV). A fase 1 da construção decorreu entre o verão de 1583 e o ano de 1586, correspondendo ao levantamento da fachada principal original, nomeadamente a Porta das Chagas (hoje considerada lateral), do edifício de três pisos que lhe está adstrito e do espaço do pátio interior, ladeado pela *loggia* de acesso à antiga casa do consistório (área assinalada a azul na planta XV). Na fase 2, que decorreu entre a segunda metade do ano de 1587 e 1591, foram edificadas a fachada onde se erguem as varandas, o corpo que se situa entre esta e a Porta das Chagas, e a antiga casa do consistório (área assinalada a laranja na planta XV).

Foi este complexo, dividido em duas fases de estaleiro, que a oficina de Viana dirigida por João Lopes o Moço edificou ao longo de quase dez anos. A documentação confirma que em 1583 foram realizados os primeiros pagamentos referentes à obra do hospital, sendo portanto plausível que o projecto tenha sido desenhado entre esta data e o ano anterior. É também nesta primeira fase que se paga a Lopes o Moço, cerca de três anos depois do começo das obras, o portal principal referido no assento de 1586, o que indicia que a área tardoz do hospital, com os dois espaços que deveriam corresponder a enfermarias, e a “logea” que se refere nos pagamentos de 1584 e que equivale à arcada do pátio interior, estavam já erigidos nesse ano. O tão citado *Acordo sobre o início das obras do espiritual* de 1587 não marca o princípio das obras – não na sua totalidade, pelo menos – mas sim o recomeço destas, já que entre 1586 e 1587 surgiram diversos problemas na irmandade devidos a falhas nos pagamentos (originadas por um suposto desvio de fundos por parte do provedor desse biénio) quer à oficina dos Lopes quer aos proprietários das várias casas na Rua de Sant’Ana expropriadas para a construção do edifício. Na realidade, este acordo de Dezembro de 1587 marca o arranque das obras na vigência da nova provedoria de João Jácome de Luna, iniciada seis meses antes, correspondendo assim ao recomeço do estaleiro e não ao princípio das mesmas. A partir daqui, e depois de resolvidos todos os problemas financeiros anteriores, executou-se a área lateral do hospital, que corresponde ao bloco das enfermarias junto à praça e à fachada das varandas. O espaço do hospital ficou concluído em definitivo no ano de 1591.

Esta nova abordagem à construção do edifício quinhentista, ampliando a sua cronologia e relacionando os pagamentos executados com a obra feita, permite reafirmar, numa atribuição mais amplamente fundamentada, que João Lopes o Moço foi o arquitecto do Hospital da Misericórdia, designadamente o principal autor da sua traça e do seu programa de decoração esculpida, tão invulgares no panorama coevo das arquitecturas portuguesa e espanhola⁵³³. Não

⁵³³ A autoria tinha sido já atribuída por nós a Lopes o Moço, com base no assento de 1586. OLIVEIRA, Catarina (2002), pp. 132-134.

deve também deixar de se referir a forte possibilidade do contributo de Mateus Lopes no projecto, como foi afirmado por Ana Goy na sua tese de doutoramento⁵³⁴. Relembre-se que entre 1584 e 1586 Mateus Lopes não é registado em nenhuma das suas obras que então decorriam no Reino de Galicia. Ana Goy Diz avança que o mais jovem dos Lopes esteve em Portugal neste biénio para acompanhar a obra de que era autor, a segunda fase do convento dominicano de São Gonçalo de Amarante, e na qual Gonçalo Lopes era responsável pelo estaleiro. É mais do que plausível que nesse período também se tenha deslocado à Foz do Lima para visitar a oficina do irmão mais velho, com quem mantinha uma relação estreita e contactos regulares, não sendo certamente coincidência que o jovem e inventivo arquitecto tenha estado na região do Minho exactamente nos mesmos anos em que João desenvolveu o arrojado projecto da Misericórdia vianense.

3.10.2 – Cronologia da execução do programa

A Misericórdia de Viana da Foz do Lima foi fundada oficialmente em 1521, ano em que a câmara local enviou à Coroa uma petição para que a irmandade pudesse ser estabelecida⁵³⁵. Esta fundação inseriu-se num movimento sócio-religioso colossal e revolucionário a partir do reinado de D. Manuel I, o da criação de uma extensa rede de Misericórdias portuguesas em território nacional e nas regiões transmarinas de domínio português. Desde os primeiros anos da sua existência, e num processo bastante célere, as Misericórdias passaram a deter um lugar de destaque face às confrarias congéneres então existentes, o que as fez ascender a um estatuto especial. De facto, as prerrogativas de admissão no seio das irmandades, que na prática traduziam a pertença dos irmãos aos escalões sociais mais altos⁵³⁶, aliadas a uma invulgar proximidade aos poderes locais, que permitia que os seus irmãos acessem de forma privilegiada a cargos de governo e vereação, deu às Misericórdias um prestígio social, e de certa forma também político, sem precedentes.

Gozando de “reconhecimento público, reforço da interferência do poder central, enriquecimento patrimonial, situação de privilégio no exercício das práticas de assistência organizada institucionalmente (por exclusão das restantes confrarias), intensificação do processo de regulamentação e de organização interna, elitização”⁵³⁷, estas irmandades consolidaram o seu estatuto privilegiado no Portugal do século XVI. Como tal, a Misericórdia acabaria por se

⁵³⁴ GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 446-448.

⁵³⁵ A data de fundação terá sido 2 de Novembro de 1521, correspondendo à emissão do alvará de D. Manuel I que confirmava o Compromisso da irmandade. MAGALHÃES, António (2009). A Misericórdia de Viana da Foz do Lima no século XVI. In *As Misericórdias Quinhentistas. Actas das II Jornadas de Estudo sobre as Misericórdias*. Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel, p. 196.

⁵³⁶ As irmandades deveriam fazer-se representar, em igual número, por nobres e oficiais; no entanto, a admissão era quase exclusiva a homens de sangue puro que usufruíssem de uma boa posição social e não desempenhassem trabalhos manuais (considerados menores). ABREU, Laurinda (2004). Organizing Poor Relief and Health Care: The Specificity of the Portuguese Case (16th-18th Centuries). In Laurinda Abreu (Ed.), *European Health and Social Welfare Policies*. [s. l.]: PhoenixTN; Compostela Group of Universities, p. 63.

⁵³⁷ PAIVA, José Pedro, ABREU, Laurinda (2006). *Portugaliae Monumenta Misericordiarum - Reforço da interferência régia e elitização: o governo dos Filipes*, vol. 5. Lisboa: União das Misericórdias Portuguesas, p. 7.

assumir como um grupo de elite com poder determinativo no seio da vida política, económica e quotidiana das sociedades locais quinhentistas, demarcando fundamentos morais e, não menos relevante, estabelecendo novos paradigmas culturais, artísticos e urbanísticos. Em Viana da Foz do Lima o processo de transformação social e urbanístico que derivou das obras executadas pela irmandade contribuiu precisamente para a criação destes novos padrões a nível local.

Desde o seu estabelecimento, a confraria vianense usufruiu de protecção e de privilégios por parte da Coroa, com D. Manuel I a confiar-lhe quase de imediato os bens da gafaria da vila⁵³⁸. Os irmãos instalaram a primeira sede na Capela do Espírito Santo, situada na igreja matriz, e nos anos seguintes a irmandade foi gradualmente ascendendo a “um lugar cimeiro no panorama confraternal da vila”⁵³⁹. Devido ao seu crescente estatuto na sociedade vianense, e tal como fizeram tantas outras Misericórdias do país, em 1526 a Mesa decidiu edificar uma capela e consistório independentes para a irmandade situadas na zona da Bemposta, no centro da vila⁵⁴⁰. Deste primeiro complexo nada resta, sabendo-se apenas que no ano de 1527 era executado o portal da igreja pelo pedreiro João Enes, concluído cerca de 1535, data em que foi executada por André de Padilha a pintura do retábulo-mor⁵⁴¹.

O primeiro edifício da irmandade não resolveu o problema da falta de um espaço condigno onde pudesse ser prestada assistência hospitalar, e a partir de meados da centúria tornou-se imperativo edificar um novo hospital para receber não só os “enfermos” da vila, mas também os muitos “pobres caminantes” que passavam anualmente pelo porto minhoto a caminho de Compostela⁵⁴². Uma petição elaborada pelos irmãos em 1567 e dirigida ao Provedor dos Hospitais de Viana rogava que o hospital do concelho situado na Praça da Erva fosse obrigado a receber os doentes da Misericórdia⁵⁴³, deixando transparecer que, sem hospital próprio, a confraria não dispunha de condições e meios para realizar as obras corporais a que estava obrigada. No entanto, o plano de edificação de um novo hospital “pera os pobres se agasalharem e curarem”⁵⁴⁴ foi iniciado somente na década de 1580. O local escolhido para a construção do complexo seria o Campo do Forno, que era então a praça principal da vila. Deve sublinhar-se que, para além da obtenção de receitas através de donativos, o património arquitectónico era o factor que destacava “a presença da instituição no contexto local, incrementando as marcas distintivas face às demais confrarias da vila”⁵⁴⁵, pelo que um novo

⁵³⁸ Situada junto à ermida de São Vicente, na Meadela, a gafaria de Viana possuía alguns bens como campos e o próprio hospital onde alojava muitos dos peregrinos que percorriam os caminhos compostelanos. MOREIRA, Manuel António Fernandes (2001). O papel da Misericórdia no ordenamento da sociedade quinhentista de Viana. In Maria Olinda Alves Pereira, Agostinho Pereira, Teodoro Afonso da Ponte (Ed.), *I.º Encontro das Misericórdias do Alto Minho*. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, p. 221.

⁵³⁹ MAGALHÃES, António (2009), p. 231.

⁵⁴⁰ MOREIRA, Manuel António Fernandes (2001), p. 221.

⁵⁴¹ SERRÃO, Vítor (1998), p. 103.

⁵⁴² Estes dois termos são os mais frequentemente utilizados nas entradas documentais dos livros quinhentistas de Receitas e Despesas da Misericórdia de Viana, quando se registam doações semanais de esmolas.

⁵⁴³ ADVC, *Livro das Escrituras de Aforamento da Misericórdia de Viana*, fls. 1-2. OLIVEIRA, Catarina (2002), p. 130.

⁵⁴⁴ ADVC, *Livro dos Acordãos da Misericórdia (1550-1743)*, fls. 51-51v. Anexo Documental, Documento 11, p. 12.

⁵⁴⁵ MAGALHÃES, António (2009), pp. 214-215.

hospital era sem dúvida um projecto grandioso, ambicioso e tradutor da importância da Misericórdia na sociedade vianense.

O processo que levou esta irmandade a edificar uma nova sede não divergiu do que aconteceu ao longo do século XVI com muitas das suas congéneres portuguesas. Se no momento da fundação as Misericórdias se instalavam, invariavelmente, em espaços de outras instituições, por norma capelas dentro de igrejas ou claustros, com o passar de poucos anos de funcionamento muitas sentiram a necessidade de construir um edifício autónomo. Depois de a confraria de Lisboa erigir, ainda no primeiro quartel de Quinhentos, um conjunto formado por uma casa de consistório e pela igreja, “que se tornaria uma das mais magníficas de Lisboa”⁵⁴⁶, as restantes irmandades do país seguiram-lhe o exemplo, edificando novas sedes. À medida que foram ganhando poder e prestígio dentro do tecido social, as casas das Misericórdias foram evoluindo para “uma construção urbanisticamente isolada, um quarteirão rodeado por artérias abastadas e junto de algum largo principal”, localizações privilegiadas que afirmavam “a sua importância local”⁵⁴⁷. Foi esta a opção da confraria da Foz do Lima que, ao construir um edifício próprio no centro da vila portuária no último quartel do século XVI, redefiniu o traçado urbano de Viana.

Como referido anteriormente, a obra do hospital decorreu entre os anos de 1583 e 1591, dividindo-se em duas etapas construtivas: a fase 1 decorreu entre o verão do ano de 1583 e 1586, correspondendo ao levantamento da fachada principal original com a sua Porta das Chagas (hoje considerada lateral), do edifício de três pisos que lhe está adstrito e do pátio interior ladeado pela *loggia* de acesso à antiga casa do consistório; a fase 2, que decorreu entre a segunda metade de 1587 e o ano de 1591, integrou a construção da grande fachada onde se erguem as varandas, o corpo que se situa entre esta e o portal, e a antiga casa do consistório. Da totalidade da estrutura edificada nestes cerca de dez anos, serão analisados os programas de decoração esculpida da Porta das Chagas, executado na fase 1, e a fachada das varandas, executada na fase 2.

É no livro de 1582-1583 que surgem os primeiros pagamentos à “obra da varanda”⁵⁴⁸ do pátio interior, sendo que no livro do biénio seguinte a mesa voltou a registar outro pagamento anual da edificação dessa varanda⁵⁴⁹. Em Agosto de 1584 são já referidos os pagamentos de obras, limpezas e medições da “logea”⁵⁵⁰. Por fim, no mês de Setembro de 1585 era feito um “assento” com João Lopes “pelo qual se obrigou a fazer o frontal e arco da entrada do hospital e

⁵⁴⁶ MOREIRA, Rafael (2000). As Misericórdias: um património artístico da humanidade. In *500 anos das Misericórdias portuguesas*. Lisboa: Comissão para a Comemoração dos 500 anos das Misericórdias Portuguesas, p. 141. De possível autoria de João de Castilho, esta igreja, localizada no Rossio ao lado do Hospital de Todos-os-Santos, seria destruída pelo terramoto de 1755.

⁵⁴⁷ MOREIRA, Rafael (2000), pp. 142-143. Em muitos casos, a edificação da Misericórdia definiu novos arruamentos e praças, alterando definitivamente o traçado urbano.

⁵⁴⁸ ADVC, *Livro de Receita e Despesa*, “Livro da despesa da obra da varanda”, 1582-1583 (3.22.2, cx 1-2), fls. 52 e 52v. Anexo Documental, Documento 2, p. 4. Inédito.

⁵⁴⁹ ADVC, *Livro de Receita e Despesa*, “Livro do que se gasta na obra da varanda”, 1583-1584 (3.22.2, cx 1-3), fl. 73. Anexo Documental, Documento 3, p. 4. Inédito.

⁵⁵⁰ ADVC, *Livro de Receita e Despesa*, 1584-1585 (3.22.2, cx 1-4), fl. 34. Anexo Documental, Documento 4, p. 5. Inédito.

seus sobrados que se há-de fazer no lugar (...) das casas que foram de martim casado”⁵⁵¹. Por citarem uma varanda, uma *loggia* e a entrada do hospital com *seus sobrados*, estas quatro entradas podem induzir à identificação da primeira obra com a majestosa fachada de varandas do hospital, que possui também uma galeria inferior. Mas como foi já explicado, referem-se ao pano murário onde se ergue o portal de volta perfeita que permite a entrada no interior do complexo, ladeado por duas colunas antropomórficas, acedendo-se através de uma espécie de túnel ao corpo edificado de três pisos correspondente a uma das antigas hospedarias e ao espaço que circunda o pátio interior do hospital, composto por uma *loggia* de colunas dóricas com varanda superior, que percorre a zona tardoz do hospital (foto 163). O *frontal e arco da entrada do hospital* integra o primeiro conjunto de decoração esculpida do edifício, consignado à Porta das Chagas, assim designada devido ao escudo que encima o arco da entrada (foto 164). Este núcleo foi esculpido e erigido entre Setembro de 1585 e Junho de 1586, data em que a execução do mesmo foi paga ao arquitecto.

A segunda fase das obras iniciou-se no final de 1587, estando marcada pela redacção do já citado *Acordo sobre o principio da obra do espirital* datado de Dezembro desse ano, que teve duas versões, a primeira lavrada no dia 13⁵⁵² e a segunda redigida no dia 20⁵⁵³. Durante este período construiu-se a imponente fachada das varandas, o arco lateral da *loggia* inferior e o corpo quadrado que lhe está adstrito (foto 165). Como referido, este acordo seguiu-se a um período conturbado na vida da irmandade, que obrigou a uma paragem no estaleiro. Os livros registam que, nos mesmo dias em que se redigiram estes documentos do *Acordo sobre o principio...*, o provedor João Jácome de Luna saldava algumas dívidas pendentes relacionadas com a obra, nomeadamente pagamentos a João Lopes, a António Dias e a Baltasar Álvares por “certa obra que havia de fazer e não fez”⁵⁵⁴. Na verdade estes pagamentos deveriam ter sido executados pela Mesa anterior, dirigida por Bartolomeu Vilas Boas; porém, e embora Vilas Boas houvesse afirmado que havia quitado os referidos pagamentos a expensas próprias⁵⁵⁵, certo é que uma acareação entre a Misericórdia e Lopes o Moço, acompanhado dos seus pedreiros, permitiu apurar que estas liquidações não haviam sido feitas na totalidade, e que este era o motivo pelo qual o arquitecto havia suspenso os trabalhos.

Além destes pagamentos nos últimos meses de 1587, eram refeitos dois contratos da compra de umas casas na Rua de Santana, que a Mesa presidida por Bartolomeu Vilas Boas também não pagou. A aquisição destas casas, negociada nos anos antecedentes, permitia que a

⁵⁵¹ ADV, *Livro de Receitas e Despesas*, “Livro dos bens que ficaram à casa da santa misericórdia...”, 1585-1586 (3.22.2, cx. 1-5), fl. 45v. Anexo Documental, Documento 5, p. 6. O referido assento, que não subsistiu fisicamente, é sumariamente descrito no pagamento do mesmo, realizado um ano depois, em Junho de 1586.

⁵⁵² ADV, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743 (3.24.3.3), fl. 46v-48. Anexo Documental, Documento 7, pp. 7-8.

⁵⁵³ ADV, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743 (3.24.3.3), fl. 51-52. Anexo Documental, Documento 11, pp. 11-12.

⁵⁵⁴ ADV, *Livro de Receitas e Despesas*, 1586-1587, (3.22.2, cx. 1-6), fls. 49 e 50v. Anexo Documental, Documento 6, p. 7. Inédito.

⁵⁵⁵ A documentação refere que este provedor exigiu à Misericórdia uma avultada soma de dinheiro, que afirmava ser a soma de várias dívidas da irmandade que ele teria pago a expensas próprias, mas estas nunca chegaram a ser quitadas com os credores.

Misericórdia se tornasse proprietária dos terrenos necessários à construção do corpo das varandas que abre para o Campo do Forno. Uma vez que a anterior Mesa falhara os pagamentos aos proprietários, estes não permitiram a cedência das referidas habitações – uma situada no “meio do sitio em que se fundava esta obra”⁵⁵⁶, a outra no “canto da Rua de Santana e do campo do Forno”⁵⁵⁷ – pelo que o novo provedor foi obrigado a renegociar a compra. Estes edifícios, que correspondem precisamente ao lote de terreno que se estende entre a Porta das Chagas e a fachada das varandas, eram fundamentais para “se fazer o novo hospital que esta casa fazia”, uma vez que havia já “muita pedra lavrada” para “eleger a obra”⁵⁵⁸. Ou seja, é provável que a *certa obra* que João Lopes e os seus pedreiros deveriam ter feito no ano anterior, e que não havia sido paga, seja a fundação do corpo das varandas, sendo possível que a “muita pedra lavrada” pronta para continuar a obra que o documento refere corresponda aos elementos escultóricos dos grandes balcões frente ao Campo do Forno.

O primeiro *Acordo*, redigido a 13 de Dezembro, informa que alguns irmãos e “outros particulares” incitaram o novo provedor João Jácome de Luna a opor-se ao que estava então erigido, em concreto à entrada do hospital, sendo mesmo pedido que esta fosse derrubada. No entanto, o provedor não o fez devido ao dinheiro gasto na mesma, mandando “lavar alguns cunhais” de novo, que se incorporaram no que estava já erigido e que assim “satisfizeram a todos”⁵⁵⁹. Contornando deste modo o descontentamento de alguns locais com o arrojado portal de colunas antropomorfas desenhado por Lopes o Moço, Jácome de Luna apresentou de seguida “huma trasa do repartimento das casas dormitórios Casa do consistório como de varandas portais E outras cousas”⁵⁶⁰. Esta *trasa* corresponde ao projecto do segundo corpo do hospital e da casa consistorial, desenhado (ou redesenhado) no ano anterior por João, com a provável colaboração de Mateus, que havia estado em Portugal nesse período. A irmandade afirmava-se satisfeita com este desenho, deixando registado no documento que “a trasa estava muito boa” com as suas “varandas traçadas as quais alem de ornarem muito esta obra serão de muito proveito para os convalescentes”, permitindo que as enfermarias não ficassem tão perto da praça. Sobretudo, parece que o descontentamento anterior com a obra ficou sanado através da redistribuição (ou ampliação) dos espaços do hospital e com a nivelação entre a fachada das varandas e o frontispício da antiga igreja da irmandade⁵⁶¹.

Paralelamente, a documentação reflecte a urgência da obra, já que na semana anterior tinham caído a “caza do consistorio antigo” e alguns panos murários das “cazas em que se ade fazer ho espirital”, e que correspondem aos edifícios pré-existentes no lote do novo corpo do

⁵⁵⁶ ADVC, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743, (3.24.2.3), fls. 48v-49. Anexo Documental, Documento 9, pp. 9-10. Inédito.

⁵⁵⁷ ADVC, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743, (3.24.2.3), fls. 49v.-50v. Anexo Documental, Documento 9, pp. 10-11. Inédito.

⁵⁵⁸ ADVC, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743, (3.24.2.3), fls. 49v.-50v. Por eleger deve entender-se erigir.

⁵⁵⁹ ADVC, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743 (3.24.3.3), fl. 46v-48. Anexo Documental, Documento 7, p. 8.

⁵⁶⁰ ADVC, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743 (3.24.3.3), fl. 46v-48. Anexo Documental, Documento 7, p. 8.

⁵⁶¹ ADVC, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743 (3.24.3.3), fl. 46v-48. Anexo Documental, Documento 7, p. 8.

hospital⁵⁶². Nesse mesmo dia foram adquiridas “as casas de António Gonçalves que ficavam no meio do sítio em que se fundava esta obra”⁵⁶³ e “as casas do canto da Rua de Santana e do Campo do Forno (...) pera com elas se fazer o novo hospital que esta casa fazia” que pertenciam a Maria Folgueira⁵⁶⁴. A compra de ambas as propriedades tinha sido acordada nos anos anteriores, mas devido às referidas faltas de pagamento por parte da irmandade, foi preciso renegociar a aquisição, lavrando-se dois assentos que comprovavam a compra. Uma semana depois, no dia 20, a Mesa voltava a reunir-se, determinando que “sobre as obras que herão nesessario fazerse asi [no] espiritall como mais quazas como todo foy visto polla trasa e amostras que ho dito provedor João Jacome de Lluna deu a qual a todos pareseo muito bem e assentarão que se ordenasem e fizessem por serem muito nesessarias (...) com a maior dilligencia que pudesse ser”⁵⁶⁵. Parecia assim ultrapassada a resistência dos irmãos a quem não havia agradado o portal principal já edificado, afirmando-se que a continuação da obra era necessária “pera o serviso de Deus”. Com a resolução de todos os problemas que terão originado a paragem no estaleiro entre meados de 1586 e os finais de 1587, iniciava-se oficialmente a segunda fase das obras do hospital.

A partir do início de 1588, a segunda fase da obra decorreu a uma cadência bastante regular, sobretudo durante os meses de verão, onde se registaram pagamentos de material e jornas de “cavouqueiros que quebraram pedra para o ospital, carreteiros que a trouxeram, oficiais que a lavraram”⁵⁶⁶. O primeiro espaço construído durante o ano de 1588 foi a “casa nova”, ou seja, a casa do despacho⁵⁶⁷, avançando-se no ano seguinte para a edificação do último espaço a construir, a enfermaria das varandas. Em Maio de 1589, a irmandade mandava celebrar uma missa cantada para assinalar o início deste último corpo edificado, com o lançamento “da primeira pedra nos alicerces do hospital das chagas que a casa faz”⁵⁶⁸. Por referir a *primeira pedra nos alicerces do hospital* esta entrada documental tem levado alguns autores a repetirem incorrectamente o ano de 1589 como a data do princípio da obra do hospital; porém, uma análise rigorosa permite definir que corresponde ao início da conclusão do edifício, que à data tinha já três quartos da estrutura erigidos.

Ao mesmo tempo que o estaleiro prosseguia, registou-se uma substancial doação de esmolas por parte dos vianenses, destinadas especificamente à edificação do hospital. O mais curioso de todos estes donativos foi certamente o de Gonçalo Ferreira, que doou à irmandade dois mil réis em dias de trabalho do pedreiro Bastião Fernandes, por conta de uma quantia que

⁵⁶² ADV, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743 (3.24.3.3), fls. 48-48v. Anexo Documental, Documento 8, p. 9.

⁵⁶³ ADV, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743 (3.24.3.3), fls. 48v-49. Anexo Documental, Documento 9, pp. 9-10. Inédito.

⁵⁶⁴ ADV, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743 (3.24.3.3), fls. 49-50v. Anexo Documental, Documento 10, pp. 10-11. Inédito.

⁵⁶⁵ ADV, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743 (3.24.3.3), fls. 51-52. Anexo Documental, Documento 11, p. 12.

⁵⁶⁶ ADV, Livro de Receitas e Despesas, 1587-1588, (3.22.2, cx. 1-7), fl. 137v. Anexo Documental, Documento 12, p. 13. Inédito.

⁵⁶⁷ ADV, Livro de Receitas e Despesas, 1587-1588, (3.22.2, cx. 1-7), fl. 115 e fl. 116v. Anexo Documental, Documento 12, p. 13. Inédito.

⁵⁶⁸ ADV, Livro de Receitas e Despesas, 1588-1589, (3.22.2, cx. 1-8), fl. 23 e fl. 89. Anexo Documental, Documento 13, p. 14.

este lhe devia⁵⁶⁹. Também durante estes últimos anos, o estaleiro do hospital voltou a parar por um breve período, quando João Casado, ele próprio irmão da Misericórdia, moveu um processo contra a irmandade e embargou a obra por causa de “um buraco que está feito na entrada do hospital [que] lhe fazia dano a uma sua loja que tem defronte do dito buraco”⁵⁷⁰. O embargo, uma acção “sem ordem nem figura de juízo” na opinião da Mesa, foi considerado indevido pelo concelho, e as partes acabariam por chegar a acordo a 16 de Julho de 1589, prosseguindo-se com o estaleiro. Segundo Figueiredo da Guerra, este episódio esteve na origem da legenda *Da mihi virtutem contra hostes tuos*, gravada depois no portal da igreja quinhentista por mando do provedor João Jácome de Luna como “vingança das ofensas” feitas pelo confrade⁵⁷¹.

Nos dois anos seguintes o edifício ficava terminado, com os pagamentos cada vez menos avultados a traduzirem a menor importância das obras executadas, referentes sobretudo a acabamentos de portas, arrumações e limpezas. No ano de 1591 registavam-se as últimas liquidações para as *obras do ospital*, nos quais se integra a liquidação feita pela irmandade em 2 de Julho desse ano a “Bento de Padilha pintor de pintar e dourar o escudo das chagas que está na porta principal do hospital”⁵⁷². Estava assim concluído, nesse verão de 1591, o edifício Hospital das Chagas da Misericórdia de Viana. Em Setembro de 1596, alguns anos depois da conclusão do empreendimento e no ano seguinte à morte de Lopes o Moço, o pintor António Maciel era chamado a “pintar, dourar e encarnar” as imagens que coroam o frontão da fachada do hospital⁵⁷³.

3.10.3 – Análise formal do programa

O Hospital das Chagas da Misericórdia de Viana da Foz do Lima (foto 166) é um edifício de planta em L⁵⁷⁴ composto por três grandes volumes edificadas: o corpo quadrangular, localizado frente à praça, onde se situa a fachada das varandas; o corpo rectangular junto ao actual Passeio das Mordomas, acompanhado por um longo corredor alpendrado com *loggia* superior que comunica com o pátio, de planimetria rectangular irregular; e por fim, o corpo tardoz rectangular, correspondente à antiga casa de despacho. A fachada principal situa-se no corpo edificado que abre para o Passeio das Mordomas, correspondendo a um frontispício actualmente dividido em três registos, marcado pela abertura regular de grandes janelas com moldura de granito em rusticado, onde ao centro foi integrado o portal principal com entablamento. A fachada lateral ergue-se frente à actual Praça da República, exibindo um pano

⁵⁶⁹ ADVC, Livro de Receitas e Despesas, 1588-1589, (3.22.2, cx. 1-8), fl. 26. Anexo Documental, Documento 13, p. 15. Inédito.

⁵⁷⁰ ADVC, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743 (3.24.3.3), fls. 56-56v. Anexo Documental, Documento 14, pp. 15-16.

⁵⁷¹ GUERRA, Luís de Figueiredo da (1877). *Esboço Histórico – Vianna do Castello*, Coimbra, Imprensa da Universidade, p. 79. O autor equivoca-se no nome do queixoso, confundindo-o com Martinho Quezado Jacome.

⁵⁷² ADVC, Livro de Receita e Despesa, 1590-1591, 3.22.2, cx 2-2, fl. 105. Anexo Documental, Documento 16, p. 17. Inédito. Esta empreitada não é referida por SERRÃO, Vítor (1998) no seu estudo sobre os Padilha.

⁵⁷³ SERRÃO, Vítor (1998), p.194.

⁵⁷⁴ Mais uma vez se relembra que aqui se considera somente a planimetria do hospital quinhentista.

murário dividido em quatro registos rematados por frontão, com piso térreo em galeria aberta e os dois pisos superiores ocupados por varandas.

O programa de decoração esculpida corresponde ao conjunto do portal principal e desta fachada de *loggia* e varandas, constituído por escultura de vulto e escultura em relevo. O edifício e o respectivo programa continuam implantados na sua localização original, cujos arruamentos se denominavam à época Rua de Sant'Anna e Campo do Forno, sendo facilmente acessível para o observador. O aparelho de cantaria almofadado que emoldura as janelas e delimita lateralmente a fachada das varandas e o arco lateral da *loggia* desta foi executado no século XVIII por Manuel Pinto de Vilalobos, que colocou também entre as duas varandas originais de Lopes o Moço um segundo friso⁵⁷⁵.

O portal principal divide-se em dois registos distintos, o primeiro correspondente ao arco de entrada, o segundo formado pelo entablamento. O arco, de volta perfeita, é ladeado no extradorso por dois medalhões com bustos humanos em relevo, exibindo na chave um escudo (danificado) com moldura em *rollwerk* e centro ovalado destacado com figurações (foto 167). Esta estrutura central é flanqueada por duas colunas de capitel coríntio e suporte antropomórfico, divididas em duas secções: a inferior correspondente a uma pirâmide invertida, integrando nas faces principal e interior um medalhão circular com um busto em relevo (foto 168); a superior preenchida por um torso humano que assenta sobre um plinto com motivos vegetalistas e cuja cabeça é sobrepujada por um motivo em forma de enrolamento (foto 169). O ábaco exibe um pequeno motivo floral e atrás de cada um dos capitéis, adossado ao pano murário, foi esculpido um pilar também coríntio (ver também foto 169).

No segundo registo integra-se o entablamento (foto 170). A arquitrave lisa é sobreposta por um friso decorado com uma composição de motivos fitomórficos, que enquadram três medalhões circulares com bustos em relevo, um ao centro e dois colocados em cada um dos extremos. No eixo das colunas do registo anterior foram esculpidos dois cubos salientes, adossados à parede, que apresentam bustos humanos na face principal e florões nas laterais.

A fachada lateral, onde se integram as varandas, divide-se em quatro registos, sendo delimitada lateralmente por pilastras de canto em aparelho rusticado, que não pertencem ao desenho original e truncaram alguns elementos de decoração esculpida com a sua colocação. No piso térreo abre-se uma *loggia* com cinco arcos de volta perfeita, assente sobre seis colunas jónicas (foto 171). No arranque dos arcos, na parte superior de cada um dos capitéis, foi esculpido um busto humano em alto-relevo. O conjunto é encimado por um entablamento de granito, e o pano murário entre os arcos foi rebocado e pintado de branco.

⁵⁷⁵ Como avançou Miguel Soromenho, Vilalobos executou o aparelho “de cantaria almofadada” do edifício, “entalando [a fachada das varandas] entre duas pilastras gigantes de juntas fendidas”, ao mesmo tempo que “dilatou da mesma forma as molduras dos vãos [da fachada principal], fraccionando a continuidade do muro em poderosos afloramentos de cantaria lavrada.”. SOROMENHO, Miguel (1991). *Manuel Pinto de Vilalobos – da engenharia militar à arquitectura*, 3 vols. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. (Tese de mestrado), pp. 167-168.

Do lado esquerdo, já na fachada principal, a passagem lateral da *loggia* foi ornamentada com um arco de asa de cesto e moldura em rusticado (este também acrescentado na obra do século XVIII), que preserva o ábaco das colunas originais e três motivos esculpidos dispostos sobre cada um dos vértices do arco, um busto masculino em alto-relevo colocado no fecho do arco e duas composições em *rollwerk* com cabeças humanas (foto 172). Estes três motivos parecem ter sido deslocadas de um elemento original do programa, possivelmente do arco primitivo que se encontrava neste local, e reaproveitados nesta disposição.

O interior da *loggia* é revestido por tecto de caixotões em pedra com molduras de diferentes dimensões, intercalados por arcos de asa de cesto. Alguns dos caixotões exibem motivos esculpidos em relevo, nomeadamente florões, estrelas e pontas de diamante (foto 173). Na parede do edifício, sob este tecto, rasgam-se duas portas rectangulares em rusticado de acesso ao interior unidas por friso de azulejos, e dois janelos; no meio das entradas foi colocado um relevo com um conjunto figurativo de motivos antropomórficos e fantásticos (foto 174). Este relevo em granito pertence ao programa original do hospital, enquanto as janelas e portas foram acrescentadas no século XVIII.

No segundo registo abre-se a primeira varanda, cuja base corresponde a um largo entablamento onde se destacam seis molduras rectangulares, dispostas nos eixos das colunas superiores. Ao centro foi colocado um escudo de armas, executado na campanha setecentista. A varanda exhibe seis colunas de suporte antropomórfico, divididas em duas secções: a inferior corresponde a uma pirâmide invertida com entablamento, integrando na face principal um medalhão circular que enquadra um busto em relevo sustentado superiormente por pequeno motivo fantástico; a superior é preenchida por um torso humano que se apresenta semi-coberto por panejamento e assenta sobre uma base ornamentada por medalhão *rollwerk* circular, cuja cabeça é ladeada por figuras monstruosas (foto 175). Nas quatro figuras centrais, os medalhões das bases exibem a data 1589. Estas colunas estão adossadas a pilares, colocados na retaguarda, que fazem o verdadeiro suporte do conjunto.

Sobre o balcão dispõem-se dois entablamentos justapostos, que formam a guarda da varanda superior (foto 176). O primeiro apresenta, na face interna da base da arquitrave, pequenas molduras com florões esculpidos em relevo, enquanto o friso é preenchido com cinco festões que integram cartelas preenchidas por motivos figurativos em relevo, entrecortados por métopas. O segundo ostenta um friso marcado por marcas estriadas dispostas a espaços simétricos.

O terceiro registo alberga a segunda varanda, de estrutura igual à anterior, que se distingue apenas nos motivos de decoração esculpida. O balcão sustenta-se num conjunto de seis colunas de suporte antropomórfico, divididas em duas secções (foto 177): a inferior corresponde a uma pirâmide invertida com pequeno entablamento preenchido por motivos ovais salientes no friso, que integra na face principal um busto em alto-relevo e, nas laterais,

maskarões; a superior é ocupada por um torso nú assente sobre um conjunto de três figuras fantásticas, cuja cabeça é sobreposta por um capitel compósito. À semelhança do que acontece no piso anterior, as colunas adossam-se a grandes pilares dispostos na retaguarda, que actuam como o verdadeiro suporte do conjunto. No entanto, e ao contrário dos que lhe correspondem no balcão de baixo, estes pilares apresentam a face principal moldurada e desenhos vegetalistas no capitel (foto 178).

O entablamento de remate da varanda superior exhibe, na face interna da base da arquitrave, pequenas molduras com florões esculpidos em relevo, e um friso decorado com festões que rodeiam bustos masculinos, tendo sido colocado no eixo de cada uma das colunas da varanda inferior um cubo saliente que exhibe um medalhão oval na face principal e florões nas laterais, numa composição em tudo semelhante à do entablamento da porta principal do hospital. A cornija, de base denticulada, comporta florões esculpidos na face interior (foto 179). Ambas as varandas possuem portas de moldura rectangular em aparelho rusticado que permitem o acesso ao interior do edifício, sendo a cobertura dos balcões revestida por caixotões em pedra com molduras simétricas almofadadas (foto 180).

O último registo corresponde ao frontão triangular que remata o conjunto (foto 181). Este coroamento, cujo intradorso é delimitado por friso denticulado, exhibe no tímpano uma grande cartela *rollwerk* com motivo figurativo central. Nos vértices foram colocadas três figuras humanas esculpidas em vulto, que originalmente estavam pintadas. As estátuas laterais assentam sobre dois plintos ornamentados por bustos humanos na face principal e cabeças aladas nas faces laterais, ambos em alto-relevo, enquanto a imagem central corresponde a uma figura humana sobre uma cruz. As estátuas dos vértices laterais são cópias das primitivas, tendo sido colocadas depois do restauro de 2010-2011 (foto 182).

O programa ornamental foi esculpido em granito cinzento que apresenta uma acentuada rugosidade da superfície e onde é possível identificar não apenas o grão da pedra mas, sobretudo graves patologias⁵⁷⁶, nomeadamente a erosão das figuras de vulto e dos relevos (foto 183). Verificam-se também colorações distintas na pedra, e uma diferença entre o estado de conservação do portal principal, não intervencionado, e o estado de conservação da fachada lateral. Apesar de ter sido submetida a uma limpeza, a fachada das varandas exhibe uma deterioração pétrea crítica, denotando-se um aumento significativo do desgaste das figuras, em comparação com fotografias de 2000 (foto 184).

Os dois núcleos ornamentais foram esculpido por partes, adicionadas posteriormente à estrutura tectónica. Embora esteja documentado que alguns elementos do programa eram originalmente pintados, não são visíveis quaisquer vestígios de policromia.

⁵⁷⁶ Sobre as patologias do granito da fachada das varandas ver SILVA, Anastácia; BEGONHA, Arlindo (2013). Hospital da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo. Estudo diagnóstico do granito da fachada principal. In *Pedra & Cal, Conservação e Reabilitação*. N.º 54, 1.º Semestre. Lisboa: GECORPA, Grémio do Património, pp. 24-27.

O programa de decoração esculpida consiste num conjunto de elementos geométricos e de elementos figurativos, estes últimos correspondendo a motivos antropomórficos, fantásticos e fitomórficos. Ambos os núcleos integram escultura de vulto e escultura em relevo (alto, médio e baixo-relevo). A observação do programa permite identificar diferenças significativas no desenho das figuras esculpidas, com algumas a apresentarem maior elegância e fluidez na modulação do que outras, mais rígidas no entalhe (foto 185).

No conjunto das figuras com traços antropomórficos podem identificar-se dois tipos contrastantes: por um lado identificam-se figuras desenhadas com características que procuraram imprimir-lhes vivacidade, representando rostos com expressões faciais ou bustos que movimentam a cabeça; por outro verifica-se a existência de alguns rostos estáticos e com pouca ou nenhuma expressão fisionómica (foto 186). No entanto, a maioria das figuras é representada com pouco realismo, quer nos traços faciais quer na representação anatómica, estando desenhados quase como se fossem caricaturas ou *cartoons* (foto 187). Por fim, verifica-se que é dada bastante atenção aos pormenores na representação destas figuras antropomórficas, não apenas no desenho dos elementos fisionómicos e anatómicos como narizes, rugas ou lábios, mas também na representação dos trajes (foto 188).

Na observação total do programa surgem como elementos de destaque as figuras do suporte antropomórfico, quer na porta principal quer na fachada lateral, secundarizadas pelos vários bustos das varandas. Devido às suas pequenas dimensões, que contrastam com o local elevado onde se encontram, as esculturas de vulto do frontão da fachada lateral perdem bastante visibilidade no conjunto. A restante decoração esculpida, nomeadamente os relevos que ornamentam frisos e tectos, são dispostos numa espécie de plano secundário de forma a unificar a superfície pétrea e os principais pontos estruturais

Enquanto suporte de um programa ornamental esculpido, o edifício do Hospital das Chagas da Misericórdia de Viana da Foz do Lima impõe-se como uma escultura de grandes dimensões, nomeadamente a fachada das varandas. Se, por um lado, o portal principal do hospital se assemelha a um arco triunfal, podendo considerar-se uma peça escultórica por si só, por outro a fachada lateral marca uma presença determinante no desenho urbano, com o conjunto das varandas a criarem uma ilusão óptica de profundidade, que faz com que os balcões pareçam destacar-se do pano murário. O modo como ambas as composições foram desenhadas e colocadas na estrutura imprimem ao programa uma aparência de leveza, que erradica qualquer sensação de peso ou compactação que quer a forte densidade do granito quer a monumentalidade do programa lhe pudessem dar.

Embora o programa esteja integrado numa estrutura murária branca, o conjunto apresenta homogeneidade entre a estrutura e a ornamentação. Efectivamente, e devido à obra setecentista executada por Manuel Pinto de Vilalobos, não sabemos se os panos murários das fachadas eram originalmente pintados ou em aparelho de granito, como acontece no rectângulo

da fachada da Igreja de Santa Cruz de Viana. Apesar dos acrescentos feitos ao hospital, nomeadamente as molduras em rusticado que truncaram alguns elementos originais das varandas, é notório que o programa de decoração esculpida, mais do que sobressair na estrutura, domina efectivamente a sua planimetria. No conjunto não se verifica qualquer sobreposição de figuras ou a existência de linhas de perspectiva, existindo poucos espaços sem decoração.

Embora obrigue o observador a estar colocado a alguma distância de ambos os conjuntos para ter uma visão total dos mesmos – nomeadamente da fachada das varandas, pela verticalidade acentuada que apresenta –, o programa foi desenhado e erigido para ser observado de vários ângulos, atendendo às especificidades do espaço urbano fronteiro, de circulação de transeuntes. Este é, aliás, um programa que apresenta a particularidade de ter sido criado para ser percorrido e usufruído a partir de dentro, já que o frontispício lateral, com a *loggia* e as varandas, permite não apenas a presença de convalescentes junto à rua mas também a passagem de transeuntes sob as arcadas.

A forma como o programa está disposto determina que cada um dos conjuntos de decoração esculpida receba luz solar alternadamente. Assim, a fachada das varandas fica totalmente iluminada de manhã, enquanto o portal principal permanece na sombra, ao passo que pela tarde verifica-se o efeito inverso. No entanto, é evidente que tanto pela sua monumentalidade como pelo elevado número de figuras que integra, o programa de decoração esculpida se torna o centro da estrutura do hospital, pretendendo comunicar uma mensagem ao transeunte.

3.11 - O chafariz de Ponte de Lima

O chafariz de Ponte de Lima ergue-se no centro do Largo de Camões, em Ponte de Lima, situado a este da ponte e do Rio Lima (mapa XVI). Na época da sua construção, o fontanário estava localizado no extremo sul da Rua do Souto, local que hoje corresponde ao Largo Dr. António Magalhães. O programa de decoração esculpida ocupa toda a estrutura hidráulica (foto 189).

3.11.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

O chafariz de Ponte de Lima foi um projecto desenhado e executado por João Lopes o Moço correspondendo, no *corpus* da obra deste arquitecto, ao terceiro fontanário da sua autoria⁵⁷⁷. Quando foi firmado o contrato da obra, no início do terceiro quartel do século XVI, João era já um mestre experimentado, possivelmente o mais afamado da bacia do Lima, conforme comprova a sua eleição, pouquíssimos anos depois, como representante dos *Doze dos Mesteres* de Viana. No caso específico da sua contratação pela edilidade pontelimense, além do seu prestígio regional, foram também preponderantes as competências técnicas que possuía no âmbito da arquitectura da água e da construção de redes hidráulicas, uma combinação de factores que o colocava numa posição privilegiada para ser escolhido para desenhar e dirigir o importante projecto de abastecimento da vila e do seu novo chafariz.

O acordo entre João Lopes o Moço e o senado de Ponte de Lima para que o arquitecto dirigisse a obra de canalização, escultura e montagem do novo chafariz terá ocorrido nos meses que antecederam o pedido de autorização que a câmara dirigiu à Coroa para erguer o fontanário. De facto, é bastante provável que o acordo entre a edilidade e Lopes o Moço tenha sido firmado antes de Abril de 1575, possivelmente ainda nos meses finais de 1574. Como construtor de toda a rede hidráulica que sustentava o chafariz, João teve que apresentar os projectos da obra antes do pedido dirigido ao rei, já que o requerimento tinha que necessariamente indicar o local da nascente e o percurso escolhidos, e estes não seriam delineados sem a presença e o aval do mestre do chafariz.

Vários autores têm atribuído o risco do chafariz de Ponte de Lima a João Lopes o Moço. António Matos Reis afirma que “sabemos que João Lopes-o-Moço foi o mestre do chafariz de Ponte de Lima”, sem no entanto dar qualquer indicação documental⁵⁷⁸. Por seu turno, Carlos Ruão deixa a atribuição como uma hipótese, baseando-se na citação de Miguel Lemos na obra *Antiquidades de Ponte de Lima*⁵⁷⁹. Ana Goy Diz segue a mesma linha de investigação,

⁵⁷⁷ Relembre-se que João Lopes executou um chafariz para o largo fronteiro ao Convento de São Domingos de Viana que não subsistiu.

⁵⁷⁸ REIS, António Matos (1986), 159.

⁵⁷⁹ RUÃO, Carlos (1996), p. 118, nota 154.

confirmando que o concelho de Ponte de Lima contratou “a Joao Lópes o Moço para que se fixera coas obras de infraestructura necesarias” ao abastecimento da vila⁵⁸⁰.

Efectivamente, e à semelhança do que sucede com outras obras de Lopes o Moço, não se encontraram até ao presente quaisquer documentos de contratação do mestre ou uma nota de pagamento da obra que corrobore esta autoria. No entanto, o próprio fontanário confirma a sua autoria. Se a esquemática estrutural permite uma imediata associação deste aos chafarizes da *escola dos Lopes*, o cotejo do programa ornamental com os restantes fontanários executados pela escola na segunda metade de Quinhentos permite apurar a existência de várias semelhanças, em termos dos elementos de decoração esculpida, com o congénere de Viana desenhado pelo mais velho dos irmãos Lopes, nomeadamente no desenho da coluna central e da taça superior, em tudo idênticas às vianenses. Assim, em concordância com os autores que nos precederam no estudo desta fonte de taças, defendemos o nome de João Lopes o Moço como o autor do projecto do chafariz de Ponte de Lima, desenhado e erigido entre meados das décadas de 70 e 90 do século XVI.

3.11.2 – Cronologia da construção do programa

Antes da edificação deste fontanário, os moradores de Ponte de Lima abasteciam-se na única fonte então existente, a chamada Fonte da Vila que, com o aumento do número de moradores ao longo da primeira metade de Quinhentos, se mostrou manifestamente insuficiente para um fornecimento de água condigno à população local. Assim, em Abril de 1575 o senado pontelimense decidiu pedir à Coroa autorização para lançar um novo imposto a fim de conseguir verbas para edificar um novo chafariz na vila⁵⁸¹. O plano inicial da câmara era abrir a conduta na nascente de Vacaria, junto à cerca do Convento de Santo António, trazendo-a até ao arrabalde do Pinheiro, onde se edificaria o fontanário. No entanto, o chafariz acabou por ser erigido à saída da Porta do Souto⁵⁸².

O projecto da construção do novo chafariz de Ponte de Lima tornou-se oficial com o requerimento que a Câmara local dirigiu a D. Sebastião em 8 de Abril de 1575, pedindo ao rei que autorizasse a criação de um tributo sobre a venda de sal e de azeite na vila para financiar a exploração de uma nascente de água e “fazer nova fonte”⁵⁸³. A petição teve resposta nos dois anos seguintes: em Junho de 1576 e em Dezembro de 1577 o monarca decretou, respectivamente, duas provisões que autorizavam o lançamento de uma finta de vinte cruzados sobre cada um dos moradores da vila para a construção do novo chafariz e respectivo aqueduto⁵⁸⁴.

⁵⁸⁰ GOY DIZ, Ana (1998a), p. 19.

⁵⁸¹ RUÃO, Carlos (1996), p. 118.

⁵⁸² Como já referido, este espaço corresponde ao actual Largo Dr. António Magalhães.

⁵⁸³ RUÃO, Carlos (1996), p. 118.

⁵⁸⁴ Esta finta seria recolhida no ano de 1578.

Quando a câmara oficializou o processo de construção do novo fontanário com o pedido ao monarca nesse mês de Abril de 1575, João Lopes o Moço tinha com certeza o projecto da rede hidráulica já delineado, tanto no que concerne ao traçado da rede como no que respeita ao desenho do próprio chafariz. Sabe-se que esta proposta inicial do local de exploração da nascente foi alterada, já que o primeiro local escolhido para *avivar* a água foi a Vacaria, localizada junto à cerca do Convento de Santo António. No entanto, quando a obra se iniciou, a nascente estava localizada no lugar de Merim, junto ao arrabalde do Pinheiro, ao passo que o chafariz, inicialmente destinado a ser implantado na entrada deste arrabalde, passou a localizar-se na Rua do Souto, junto à porta da muralha com o mesmo nome⁵⁸⁵.

À luz dos documentos relacionados com as cobranças dos impostos destinados ao fontanário, pode deduzir-se que as obras de canalização começaram entre 1577 e 1578, anos que correspondem à recolha das primeiras receitas, sendo este um forte indício de que entre as duas datas Lopes o Moço recebeu os primeiros pagamentos para iniciar a rede hidráulica, concluindo pelo menos parte do percurso dos canos. Porém, o dinheiro angariado pelo senado não foi suficiente para manter o estaleiro a funcionar, já que as obras se arrastaram pelas décadas seguintes. Em 15 de Julho de 1583 a edilidade pediu ao rei D. Filipe I o usufruto de novo imposto, desta feita o direito a um real sobre cada quartilho de azeite e meio real sobre cada alqueire de sal vendidos na vila e seu termo⁵⁸⁶. Entre a resposta afirmativa do monarca e a efectiva colecta do dinheiro, a obra não terá avançado muito nos cinco anos seguintes. Os próprios dados documentais e biográficos sobre João Lopes avançados no Capítulo 2 corroboram esta afirmação, já que se sabe que nesse ano de 1583, enquanto a Câmara de Ponte de Lima tentava retomar a obra do fontanário, o arquitecto vianense começou a dirigir a obra do Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima, onde permaneceu até 1588-1589. Não por coincidência, neste último ano erigiu-se a Capela do Santíssimo Sacramento pontelimense, cuja traça é também da sua autoria.

Face a todos estes dados, é mais do que plausível afirmar que a edificação do chafariz pontelimense só voltaria a avançar ao mesmo tempo que a obra do hospital de Viana entrava na segunda etapa, entre 1589 e 1593. Neste período, Lopes o Moço ter-se-á deslocado regularmente a Ponte de Lima para dirigir a obra do seu chafariz, que ficaria terminado até finais do ano de 1593. Um documento de Março de 1594, que firma o contrato entre a Câmara de Braga e o arquitecto Manuel Luís para a execução do chafariz do Campo de Santa Ana, no centro da cidade, refere que este fontanário bracarense deveria ser feito “de vantagem dos das vylas de Guimaraes e Ponte de Lima asy nas taças como en tudo ho mais”⁵⁸⁷, comprovando que nesta data o chafariz pontelimense estava já terminado e a funcionar.

⁵⁸⁵ LEMOS, Miguel Roque dos Reis (1936). *Estudo para os anais municipais de Ponte de Lima*. Viana do Castelo: Tip. Gutenberg Ld.^a, p. 55.

⁵⁸⁶ LEMOS, Miguel Roque dos Reis (1936), p. 55.

⁵⁸⁷ RUÃO, Carlos (2006), p. 413.

Há ainda uma notícia documental que importa assinalar, a de que em Julho de 1600 D. Filipe II de Portugal autorizou a utilização de 4.000 réis das rendas do concelho para pagar as despesas com os materiais e respectiva mão-de-obra em trabalhos no fontanário limiano⁵⁸⁸. Este pagamento tem levado a que os investigadores locais tenham recorrentemente situado a data de conclusão da obra entre 1601 e 1603. No entanto, e à luz do dado documental do contrato do chafariz de Braga acima citado, que confirma com certeza irrefutável que o chafariz de Ponte de Lima estava concluído quase dez anos antes dessa data, a que se junta a morte de João Lopes em 1595, pode deduzir-se com segurança que este pagamento realizado no início do século XVII se reporta a uma (habitual) manutenção do chafariz posterior à sua edificação.

Como já mencionado, o chafariz foi originalmente edificado na Rua do Souto, junto à homónima porta das muralhas medievais (foto 190). Em 1930, no decorrer de obras de reorganização urbanística no centro da vila, o fontanário foi desmontado do local original e deslocado para a Praça de Camões, onde se encontra até hoje. O aro de pedra com duas entradas que originalmente rodeava o tanque da base, servindo de assento a quem utilizava o fontanário, foi retirado e cedido a particulares.

3.11.3 – Análise formal do programa

O chafariz de Ponte de Lima é uma estrutura pétreia formada por três corpos distintos: a escadaria de quatro degraus, o tanque circular que serve de base à composição e a fonte propriamente dita, constituída por uma coluna de suporte, duas taças, uma esfera ovalada e um coruchéu de remate (foto 191). O chafariz apresenta os elementos funcionais como o tanque, as colunas ou as taças ornamentados por um programa de motivos esculpidos em alto e médio-relevo. O fontanário não está implantado na sua localização primitiva, mas tal como sucedia originalmente, o espaço urbano onde se encontra corresponde a uma praça, sendo por isso facilmente acessível para o observador.

O tanque circular que se ergue na base apresenta uma estrutura muito simples, sem secções ou motivos decorativos, à excepção de um friso superior que serve de rebordo. No centro do tanque assenta o pilar que nas quatro faces, ao centro da superfície rectangular que lhes serve de moldura, ostenta cabeças humanas (foto 192).

Sobre o pilar apoia-se uma coluna abalaustrada com capitel toscano decorado com borlas, cujo fuste é dividido em duas secções: a maior, que ocupa grande parte da estrutura partindo da base, é decorada com um conjunto de folhagens apertado superiormente por um laço, e a menor, lisa e demarcada por um filete, forma uma espécie de gola divisória entre a terminação do fuste e o capitel (foto 193).

Acima desta coluna ergue-se a primeira taça do chafariz, estriada na base e rematada a toda a volta por duplo friso. Em torno do perímetro da taça foram colocadas, a espaços

⁵⁸⁸ RUÃO, Carlos (1996), p. 118.

regulares, seis bicas de saída de água decoradas com mascarões esculpidos em relevo (foto 194). No centro assenta uma coluna mais pequena que suporta a taça superior, decorada com figuras zoomórficas estilizadas, cujo remate é envolvido por uma laçaria.

A segunda taça, de menores dimensões, tem uma estrutura semelhante à primeira, distinguindo-se nos motivos decorativos. Mantendo o remate em friso, mas com a base sem qualquer decoração, este segundo vaso possui quatro saídas de água decoradas com cabeças aladas (foto 195). No centro desta segunda taça assenta outra coluna que suporta uma esfera ornamentada por quatro carrancas envoltas em folhagens, que servem a última saída de água do conjunto (foto 196).

O chafariz é finalizado por um coruchéu dividido em quatro registos e também esculpido com relevos (foto 197). No primeiro podem observar-se três cabeças aladas, sobre as quais foram esculpidas quatro aves com um escudo heráldico. Sobre estas foi inserido um friso com volutas, e a terminar a estrutura pétreia ergue-se um pináculo com folhagens, sobre o qual foi colocada uma esfera armilar em ferro.

O chafariz e o respectivo programa ornamental foram esculpidos em granito cinzento, que apresenta superfície rugosa onde é visível o grão da pedra (foto 198). Verificam-se colorações distintas devidas a patologias da pedra, e a presença de organismos vivos, nomeadamente limos e líquenes. A estrutura foi esculpida por partes, consoante os tramos, montadas no final da construção, não apresentando vestígios de policromia.

O programa de decoração esculpida consiste num conjunto de elementos figurativos, integrando motivos fantásticos, antropomórficos, fitomórficos e zoomórficos. No conjunto distinguem-se duas linhas formais distintas. Por um lado identificam-se figuras que demonstram grande aptidão no desenho e traços de acentuada erudição e elegância, estando localizadas em pontos de maior visibilidade como a base, as taças e a esfera. Por contraste, assinalam-se motivos cinzelados com linhas mais ingénuas e frustes, que foram colocados nos tramos cimeiros e mais distantes do campo visual do observador, como o coruchéu. Esta disparidade do traço escultórico denuncia a presença de mais do que um imaginário, o que era habitual nestas empreitadas executadas em meio oficial, mas que neste caso demonstram uma discrepância muito acentuada nas suas aptidões escultóricas (foto 199).

No conjunto denota-se uma intenção de destacar os locais de saída da água, conseguida através de uma maior dimensão dos mascarões e das cabeças aladas; porém, estes elementos não apresentam um relevo particularmente profundo, integrando-se com subtilidade na superfície que ocupam. Ao mesmo tempo, as figuras apresentam uma forte expressividade facial, como as faces da base que sorriem ou os mascarões que franzem toda a região supraciliar, sendo representadas com grande dinamismo através do movimento de *soprar* a água pela boca. As cabeças aladas da base do coruchéu foram esculpidas com uma ligeira rotação de cabeça (foto 200).

A representação de elementos fisionómicos é bastante pormenorizada, dando-se atenção a detalhes como rugas de expressão, diferenças entre o desenho dos vários narizes, maçãs do rosto ou barbas, representados com extrema acuidade e elegância (foto 201).

Enquanto estrutura de arquitectura hidráulica e enquanto suporte de um programa ornamental esculpido, o chafariz de Ponte de Lima impõe-se como um volume de grandes dimensões, embora a disposição piramidal das taças e o remate afilado imprimam bastante leveza à massa do granito, cuja aparência é naturalmente pesada. Esta sensação de leveza é, sem dúvida, acentuada pela delicadeza do desenho dos elementos figurativos. O alto-relevo da decoração esculpida contribui igualmente para dar volume à estrutura, transformando-a de um mero repositório abastecedor de água numa escultura monumental. Não se verifica sobreposição de figuras ou a existência linhas de perspectiva no relevo.

O programa de decoração esculpida adapta-se ao diâmetro da superfície do fontanário, embora se verifiquem vários espaços entre as figuras sem decoração. As figuras estão colocadas de forma simétrica, a espaços regulares, alternando-se em cada registo. Esta disposição imprime movimento rítmico ao conjunto.

O programa não parece ter sido desenhado atendendo à luz que a superfície recebe. Aliás, uma vez que é um programa circular, edificado ao ar livre e implantado no centro de um terreiro urbano, o conjunto dos relevos recebe a incidência directa do sol a determinadas horas do dia, o que devido aos espelhos de água pode dificultar a visão dos mesmos.

O marco espacial do chafariz delimita-se, de um lado, por uma linha de habitações, sendo demarcado no lado oposto por uma vista totalmente aberta ao rio, o que aumenta o efeito de monumentalidade da estrutura. Quanto ao programa de decoração esculpida, a sua disposição desenhada de forma a abarcar toda a estrutura permite que se torne visível de qualquer um dos ângulos da envolvente, embora seja necessário rodear todo o perímetro para se contemplar a totalidade do conjunto ornamental.

3.12 - A porta travessa da Igreja de São Gonçalo de Amarante

A Igreja de São Gonçalo de Amarante ergue-se na Praça da República, no centro de Amarante, junto ao rio Tâmega (mapa XVII). Este templo integra-se no antigo Convento de São Gonçalo (foto 202), localizando-se no corpo sul do mesmo. O programa de decoração esculpida está circunscrito ao primeiro registo da fachada lateral da igreja (foto 203).

3.12.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

Conforme foi explicado no início deste capítulo, a abordagem à autoria dos programas de decoração esculpida das igrejas de Santa Cruz de Viana e de São Gonçalo de Amarante vai debater também o tema da assinatura do projecto planimétrico de todo o edifício, uma vez que têm surgido propostas discordantes relativamente ao nome dos seus autores. O programa de decoração esculpida em análise circunscreve-se ao primeiro registo da fachada lateral, em concreto ao portal que é habitualmente utilizado como entrada principal e ao entablamento sobre este. Do projecto total delineado pelos Lopes no último quartel do século XVI para a igreja do cenóbio amarantino, esta entrada foi o único tramo efectivamente construído pela *escola*. No entanto, o templo de São Gonçalo foi fundado quatro décadas antes, tendo conhecido uma traça primitiva da autoria de um arquitecto que não estava relacionado com os irmãos minhotos, pelo que importa rever o estado da questão relacionado com a primeira planta.

O empreendimento do “Real Convento de São Gonsalo d’Amarante” foi iniciado no ano de 1540, com a figura do rei D. João III como o grande empreendedor da obra que, três anos depois da fundação, enviou ao local “hum Architecto que fosse ver o sitio, e traçar a futura fabrica”⁵⁸⁹. Segundo o cronista da ordem dominicana, o edifício deveria obedecer a uma planta “de grande capacidade em comprimento e largura, e com suas tres naves, ficando a capella mór sobre o rio (...) e correndo o corpo da Igreja contra o monte, e o resto do Mosteiro lançado á parte direita da Igreja”⁵⁹⁰. A autoria deste primeiro projecto é outorgada a Frei Julião Romero, o dominicano biscainho que, nas fontes coevas, foi denominado o “arquitecto de S. Gonçalo”⁵⁹¹. O nome do freire como tracista do cenóbio foi apresentado pela primeira vez na já citada carta que D. Frei Bartolomeu dos Mártires enviou de Trento para o Convento de São Domingos de Viana em 1563. No ano de 1580, cerca de duas décadas após esta correspondência, o *Memorial da edificação do Mosteiro do Bem Aventurado São Gonçalo*, escrito por um frade residente na comunidade de Amarante, também confirmava “Frei Julian, de nação biscainho” como o responsável das obras⁵⁹². Como aponta Carlos Ruão, não há dúvidas de que Frei Julião Romero

⁵⁸⁹ SOUSA, Frei Luís de (1977), p. 191.

⁵⁹⁰ SOUSA, Frei Luís de (1977), p. 191.

⁵⁹¹ SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 205. Sobre Frei Julião Romero e a primeira fase do convento dominicano de Amarante, ver MOREIRA, Rafael (1995b), pp. 217-253; RUÃO, Carlos (1996), pp. 65-73; RUÃO, Carlos (2000), p. 434-435.

⁵⁹² Este documento cita que Frei Jerónimo de Padilha, Provincial da Ordem de São Domingos à data da fundação do convento, levou Frei Julião a Amarante “para que [este] tivesse cargo nas obras, o qual [Julião Romero] era tão prudente e religioso que todos os

esteve em Amarante na década de 1540, e se o frade não foi o arquitecto enviado por D. João III para traçar o primeiro plano do cenóbio, foi seguramente o “supervisor geral da fábrica amarantina”⁵⁹³.

Esta primeira fase do estaleiro perdurou até aos finais da década de 1550⁵⁹⁴, durante a qual se construíram as alas do dormitório e o refeitório. Ao longo das décadas de 60 e 70 desse século a obra conheceu um período de abrandamento, com “avanços pouco significativos” na edificação do complexo, sobretudo no espaço da nova igreja⁵⁹⁵. Os trabalhos eram retomados pelos anos de 1578-1580, sob o vicariato de Frei António dos Santos, “homem muito vistoso e amigo de acrescentar as obras”⁵⁹⁶. Mediante um hiato de tempo tão alargado, é evidente que o reinício da construção implicou também a opção por uma nova traça planimétrica e decorativa, já que dificilmente um projecto com cerca de 40 anos seria mantido sem quaisquer alterações quando a obra foi retomada. A própria análise da planimetria do templo actual, um edifício de nave única com capelas laterais profundas, indica que este é substancialmente diferente da igreja *com suas tres naves* e edifício cenobial adossado à direita que se desenhou em 1543 e que foi descrita na crónica de Frei Luís de Sousa. Atendendo a estes factores determinantes, e tal como foi já defendido por Carlos Ruão⁵⁹⁷, é correcto assumir-se que a Igreja de São Gonçalo edificada a partir do último quartel do século XVI não é exactamente a igreja projectada ao tempo de D. João III, e que o templo que hoje se ergue junto ao Tâmega é resultado do risco de um segundo arquitecto contratado pelos dominicanos entre 1578 e 1580.

A questão da autoria desta segunda planta de São Gonçalo de Amarante tem sido objecto de várias investigações, já que o edifício é considerado “o mais importante templo religioso da segunda metade de Quinhentos em toda a região Norte”⁵⁹⁸. De facto, a atribuição do programa escultórico da “porta travessa” desta igreja tem sido mais pacífica do que a atribuição da assinatura da planta do próprio edifício. Se, num primeiro olhar, a decoração esculpida da fachada, quer pelas suas formas quer pela composição iconográfica, rapidamente se associa aos Lopes, já a planimetria do edifício tem levantado algumas questões, muito devido ao facto de o estaleiro de obras se ter dividido em fases diferentes.

Na generalidade, a historiografia confere aos irmãos Lopes um papel de relevância na segunda fase da edificação do convento, ou como os empreiteiros que erigiram o complexo segundo o desenho de outrem, ou como os criadores da nova traça da igreja, conferindo-se-lhe o

príncipes faziam muito caso dele”. RUÃO, Carlos (1996), p. 65 e ss.

⁵⁹³ RUÃO, Carlos (2000), p. 435.

⁵⁹⁴ Há a referência de Pedro Fernandes, um pedreiro que possivelmente laborou em Coimbra na década de 30, como mestre das obras de São Gonçalo no final desta primeira fase construtiva. AFONSO, José Ferrão (1997). Manuel Luís, um contributo para o estudo de um mestre pedreiro quinhentista. In *Museu*, IV série, n.º 6, p. 8.

⁵⁹⁵ RUÃO, Carlos (1996), p. 73.

⁵⁹⁶ RUÃO, Carlos (1996), p. 73.

⁵⁹⁷ Como tão bem observou Carlos Ruão, esta longevidade do projecto de Romero seria uma excepção quase improvável. O historiador da arte sublinha, com toda a acuidade, aquela que deve ser a “regra base para um estudo criterioso da arquitectura antiga”, a de que “uma análise correcta da cronologia da obra” deve ter sempre em conta que todas as suas fases construtivas, que não poucas vezes “reprovam, anulam ou se sobrepõem a anteriores projectos”. RUÃO, Carlos (2000), p. 434.

⁵⁹⁸ RUÃO, Carlos (2006), p. 518.

papel de construtores e imaginários. Esta última proposta, que é defendida pela maioria dos historiadores da arte portugueses e galegos que realizaram estudos rigorosos sobre o templo, apresenta Mateus Lopes como o arquitecto que desenhou o plano da igreja tardo-quincentista de São Gonçalo.

Como foi já explanado no caso de Santa Cruz de Viana, identifica-se uma diferença substancial entre as atribuições que consideram os Lopes como meros construtores e as que identificam Mateus Lopes como o *génio criador* da obra, sobretudo porque o primeiro tipo de atribuição tem derivado de uma premissa de que os irmãos minhotos não tinham conhecimentos teóricos ou técnicos para desenhar o projecto da igreja e do espaço conventual. A verdade é que este pressuposto não corresponde de todo à realidade da *escola*, ou tão pouco reflecte as valências de Mateus como arquitecto, atendendo ao importante conjunto de obras edificadas por si que comprovam a perícia e amplitude dos seus conhecimentos teórico-práticos.

Na presente investigação também defendemos a proposta que reconhece Mateus Lopes como o autor do projecto amarantino de finais do século XVI, devendo-se-lhe não só desenho planimétrico como a criação dos programas de decoração esculpida da fachada lateral e do claustro mais antigo do cenóbio. Como tal, e antes de justificar a proposta de autoria patenteada neste capítulo, é importante apresentar um breve estado da questão sobre os trabalhos que se dedicaram à segunda fase das obras de Amarante para que se faça um estudo sistemático que integre todos os pontos de vista sobre este templo, nomeadamente aqueles que não compartilham desta proposição.

A autoria de Mateus Lopes baseia-se não apenas no cotejo de São Gonçalo com outras obras edificadas pelo arquitecto, mas também nos dados documentais que são conhecidos desde 1943. Foi Artur de Magalhães Basto quem mencionou pela primeira vez um documento de vistoria da obra datado de 1586 que identifica Mateus Lopes como “*mestre das obras do Bem Aventurado São Gonçalo da vila de Amarante*”, associando o nome do arquitecto “à construção da parte mais antiga e interessante de todo o edifício”, nomeadamente à igreja e aos claustros⁵⁹⁹. Alguns anos depois, Albano Sardoeira publicava parcialmente o mesmo documento, integrado num pequeno dicionário dos artistas que trabalharam em Amarante, afirmando que pela data de construção do arco cruzeiro, coincidente com o ano da vistoria citada, então deveria concluir-se que tanto a capela-mor como os claustros são “obra de Mateus Lopes”⁶⁰⁰.

Estes documentos parecem ter ficado esquecidos pelas décadas seguintes já que, embora o edifício tenha sido objecto de alguns estudos histórico-artísticos, estes assumiram que o templo construído nos finais do século XVI em nada divergia do projecto joanino de 1543, e consequentemente, mantinha a traça de Frei Julião Romero, a quem se deveria a característica

⁵⁹⁹ Segundo identifica Carlos Ruão, que publicou o documento na íntegra na sua tese de mestrado, este foi apresentado pela primeira vez por Magalhães Bastos no artigo do jornal *O Primeiro de Janeiro* de 27 de Agosto de 1943, intitulado “Falam velhos manuscritos – Mateus Lopes, mestre das Obras do Bem-aventurado S. Gonçalo”. RUÃO, Carlos (1996), p. 83, nota 80.

⁶⁰⁰ SARDOEIRA, Albano (1957). *Notícia de alguns artistas que trabalharam em Amarante*. Porto: [s.n.], pp. 41-44.

fachada-retábulo⁶⁰¹. Por seu turno, os investigadores galegos que se debruçaram sobre a obra de Mateus Lopes e as relações de San Martiño Pinario com a arquitectura do Noroeste português, como Juan José Martín González, Antonio Bonet Correa ou Antonio Aguayo⁶⁰², apresentaram a igreja dominicana de Viana como protótipo do grande templo compostelano, mas não incluíram São Gonçalo de Amarante no catálogo de obras do mais jovem dos Lopes.

Em 1991, quando a biografia de Mateus e a sua relação com a oficina dos Lopes de Viana estavam já identificadas, Maria Dolores Vila Jato apontou pela primeira vez a inegável relação tipológica, formal e iconográfica entre a fachada de San Martiño Pinario e o frontispício de São Gonçalo de Amarante, afirmando que “la simple contemplación de la fachada de este edificio [São Gonçalo] es suficiente para corroborar el nexo de unión que existe entre las obras conocidas de Mateo López y los prototipos portugueses”, ou seja, a igreja amarantina e o templo de Santa Cruz de Viana⁶⁰³. No mesmo artigo, a historiadora da arte galega correlaciona também a Capela do Sacramento de Ponte de Lima (que se sabe hoje ser uma obra de João Lopes o Moço) com os restantes projectos de fachadas-retábulo e arcos triunfais desenhados pelo mais jovem dos Lopes na Galicia, nomeadamente o sepulcro de D. Francisco e a fachada de Cangas. Este cotejo realizado por Dolores Vila Jato incide sobretudo na análise iconográfica das fachadas dos quatro edifícios, não se debruçando sobre as questões da planimetria. Escassos anos depois, Ana Goy Diz e Carlos Ruão desenvolviam esta linha de investigação, consolidando a atribuição da autoria do templo dominicano de Amarante ao risco de Mateus Lopes, tanto no que respeita ao programa de decoração esculpida da fachada lateral como no que concerne à solução planimétrica adoptada.

Ana Goy Diz reconstituiu a cronologia laboral do arquitecto, permitindo conferir que as datas em que o arquitecto esteve em Portugal coincidiram precisamente com as datas do início da segunda fase das obras amarantinas⁶⁰⁴. Nos anos que se seguiram, a investigadora aprofundou as pesquisas sobre a obra de Mateus Lopes, divulgando novos dados que corroboraram a ligação entre Amarante e Mateus, não só na traça da fachada lateral, mas também no desenho (estrutural e ornamental) do claustro velho. Em 1995 a investigadora publicou um estudo de fundo que observou a intrínseca relação entre a fachada de São Gonçalo e as grandes “fachadas-retablo del último renacimiento gallego” assinadas por Mateus, nomeadamente através de uma análise dos frontispícios de Santa Cruz de Viana, São Gonçalo de Amarante e San Martiño Pinario, apresentando as inúmeras semelhanças formais e

⁶⁰¹ Rafael Moreira pretendeu ver a obra construída da igreja tardo-quincentista como o projecto primitivo de Frei Julião Romero, sem equacionar a (mais do que provável) possibilidade de, em quase 40 anos tão profícuos e inovadores da história da arquitectura portuguesa como os que mediam entre 1543 e 1580, o traçado ter sido substituído, alterado ou modernizado; ver MOREIRA, Rafael (1995b), pp. 217-253. George Kubler identifica as igrejas de São Domingos de Viana do Castelo e de São Gonçalo de Amarante como “igreja de Julião Romero”, caracterizando-as como “traças do plateresco tardio”. KUBLER, George (1988), p. 3.

⁶⁰² MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1963), pp. 253-254; BONET CORREA, Antonio (1984), pp. 104-111; AGUAYO, Antonio (1983), pp. 135-136.

⁶⁰³ VILA JATO, María Dolores (1991b), p. 334.

⁶⁰⁴ GOY DIZ, Ana (1994), pp. 450-461.

iconográficas entre os programas que hoje se elencam no catálogo da *escola dos Lopes* e defendendo Mateus como a autor da portada do templo⁶⁰⁵.

Pelos mesmos anos, Carlos Ruão realizou os primeiros estudos de fundo sobre as campanhas construtivas do Convento de São Gonçalo de Amarante, publicando na íntegra toda a documentação que permite reconstituir a própria cronografia da obra, nomeadamente o citado *Memorial da edificação* escrito em 1580 e os textos da vistoria real de 1586, numa investigação que seria ampliada nas décadas posteriores⁶⁰⁶. Se o *Memorial* de 1580 refere que à data as obras do convento iam “de cada vez melhor”, indiciando que haviam sido retomadas há pouco tempo, os relatórios da vistoria de 1586 declaram a D. Filipe I que Mateus Lopes “é mestre das obras do Bem Aventurado São Gonçalo da vila de Amarante”⁶⁰⁷, identificando sem equívocos o mais jovem dos Lopes como o responsável máximo pela segunda fase das obras do cenóbio. Na análise da planimetria do templo, o investigador afirma que “a actual igreja e claustro nunca cumpririam o projecto inicial, por duas razões principais: a solução arquitectónica é demasiado avançada para ser projectada entre as décadas de 40 e 50 e encontra-se arquitectónica e estilisticamente ligada e marcada pelo estilo de Mateus Lopes que, como «mestre de pedraria», é contratado para construir o novo e actual templo”, afirmando com certeza que “Mateus Lopes é o seu autor.”⁶⁰⁸. Em 2006, o investigador reitera esta atribuição, afirmando que a igreja de “São Gonçalo de Amarante aparece como o principal estaleiro da «escola» dos Lopes – sob projecto do mais célebre de todos, Mateus Lopes”, devendo ser considerada o “exemplo máximo da capacidade inventiva, construtiva e mesmo formativa de toda uma família de artistas”, atendendo à qualidade, modernidade e monumentalidade da sua planimetria⁶⁰⁹.

Depois destes estudos basilares, outros se seguiram que, tanto pela evidência iconográfica e estilística como pela prova documental, reconhecem o nome de Mateus Lopes como o autor do segundo projecto do templo dominicano de Amarante⁶¹⁰. Neste grupo de trabalhos, merece especial atenção a investigação de Antonio Pernas Varela, pioneira no âmbito da história da arquitectura dos Lopes, no sentido em que apresenta uma comprovação técnica de que as plantas das três igrejas conventuais de Viana, de Amarante e do Pinario de Compostela

⁶⁰⁵ GOY DIZ, Ana (1995a), pp. 16-21.

⁶⁰⁶ RUÃO, Carlos (1995a). *Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal. Italianismo e “Flamenguismo”*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. (Tese de mestrado), vol. 1, pp. 34-46; RUÃO, Carlos (1995b). O Convento de São Gonçalo de Amarante: o microcosmos da arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal. In *Monumentos*, n.º 3. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 22-29; RUÃO, Carlos (1996), pp. 65-84. RUÃO, Carlos (2000), pp. 436-444.

⁶⁰⁷ RUÃO, Carlos (1996), p. 74.

⁶⁰⁸ RUÃO, Carlos (1996), p. 78.

⁶⁰⁹ RUÃO, Carlos (2006), pp. 512-513.

⁶¹⁰ CARDOSO, António (2016). O Convento de São Gonçalo de Amarante, utilizações e reutilizações. Amarante: Câmara Municipal de Amarante; CARVALHO, Lúcia Maria Ribeiro (2004). A presença dominicana em S. Gonçalo de Amarante. Da fundação do convento à extinção das Ordens Religiosas (1543-1834). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Tese de mestrado), pp. 62-63; CRAVEIRO, Maria de Lurdes (2009), pp. 117-118; FILGUERA VALVERDE, Xosé (1995), pp. 177-214; GRANDE NIETO, Victor (2014), *Proceso metodológico y compositivo del Renacimiento en Galicia. 1499-1657*. A Coruña: Universidade da Coruña. Departamento de Composición. (Tesis doctoral), pp. 117-131. SOROMENHO, Miguel (2009), p. 54, refere a solução planimétrica de Amarante, que respondia “aos quesitos do apostolado contra-reformista”, mas não aborda a questão da autoria do projecto.

foram desenhadas segundo os mesmos preceitos teórico-práticos⁶¹¹. Através de uma rigorosa análise axonométrica da planta, das secções e dos alçados da igreja de San Martiño Pinario, o autor apresenta um estudo comparativo do templo compostelano com as igrejas dos conventos vianense e amarantino, para as quais fez o mesmo tipo de levantamento planimétrico. A análise comparativa dos três templos incidiu sobre as características físicas, as características métricas e o sistema de proporções, integrando também o *modelo ideal* de cada um. Como resultado da investigação, Antonio Pernas Varela concluiu que os três edifícios apresentam “proporciones relacionadas entre sí a través de relaciones de proporcionalidad” aritméticas, geométricas e harmónicas (quer nas plantas que foram construídas quer nos “modelo ideais” propostos), validando Mateus Lopes como um construtor hábil, que sabia ultrapassar problemas técnicos e cujas obras confirmam a sua consolidada formação teórica e domínio do sistema de proporções⁶¹².

Verifica-se, portanto, que existe um consenso entre a maioria das investigações dos últimos anos, que apresentam uma linha comum entre as diferentes obras religiosas dos Lopes e evidenciam o vínculo planimétrico, formal e iconográfico entre São Gonçalo de Amarante, Cangas do Morrazo, Santa Cruz de Viana e San Martiño Pinario, comprovando assim a filiação do templo no *corpus* das igrejas traçadas pela *escola*. Existe, porém, uma proposta de José Ferrão Afonso que aponta noutra direcção, atribuindo a autoria do templo a Manuel Luís⁶¹³. Este investigador apresenta este mestre como autor do risco da igreja com base no facto de Manuel Luís ter estado temporariamente em Amarante no ano de 1581, sendo então referido num documento como mestre nas obras do convento. Apesar de não se especificar se seria o seu responsável máximo, esta citação seria suficiente para creditar Luís como tracista do projecto alterado do templo, segundo José Afonso. No entanto, e apesar do que seria expectável do arquitecto perante a contratação para um empreendimento tão grande, o autor afirma que o portuense abandonou a obra três anos depois para se encarregar da capela-mor da Misericórdia portuense, deixando o empreendimento nas mãos de Mateus Lopes e de Gonçalo Lopes pela década seguinte⁶¹⁴. Carlos Ruão havia já afastado completamente esta hipótese, afirmando que “não é credível que Manuel Luís – se de facto tivesse celebrado contrato como o mestre de pedraria com máxima autoridade na empreitada e sendo da sua autoria o novo projecto da igreja – abandonasse a monumental fábrica de São Gonçalo”, ao mesmo tempo que seria improvável que, tendo em conta o seu estatuto, o arquitecto não tivesse sido consultado nas vistorias de

⁶¹¹ Ver PERNAS VARELA, Antonio (2015).

⁶¹² PERNAS VARELA, Antonio (2015), pp. 363-373.

⁶¹³ AFONSO, José Ferrão (2009a), pp. 189-203; AFONSO, José Ferrão (2018), pp. 233-242. Como constatado e referido em nota anterior, esta última obra não acrescenta novos dados ao seu artigo de 2009 sobre a mesma temática, ao mesmo tempo que não cita nenhuma das várias investigações sobre os Lopes posteriores a 1995.

⁶¹⁴ AFONSO, José Ferrão (2009), pp. 214-225 e AFONSO, José Ferrão (2018), pp. 246-263

1586 como o autor da nova traça, “não sendo concebível que o monarca pedisse informações de avaliação a outro que não ao verdadeiro responsável da obra”⁶¹⁵.

Para além da nossa total concordância com a observação de Carlos Ruão, também uma análise comparativa entre a cronologia da obra, que se apresentará no próximo subcapítulo, e a proposta de José Ferrão Afonso rapidamente demonstra que Manuel Luís chegou a Amarante cerca de dois anos depois de os dominicanos terem contratado um arquitecto. Efectivamente, e atendendo à normal tramitação de um concurso para uma empreitada, se o *Memorial de edificação...* de 1581 identifica que nesta data as obras já se tinham iniciado (há pelo menos um ano), então a contratação do mestre responsável deve situar-se, no limite, em 1579. Ora, segundo o próprio José Afonso, neste ano de 1579 a obra do Colégio de São Lourenço do Porto, que estava a ser dirigida por Manuel Luís desde 1573, foi retomada com a construção dos dormitórios⁶¹⁶. Assim, o cotejo de datas reforça a confirmação de que quando as obras dominicanas do Tâmega se reiniciaram, o mestre portuense estava na Invicta.

Relembremos também que os dados reunidos na biografia de Mateus Lopes permitem confirmar que durante a sua carreira este arquitecto esteve ausente do Reino de Galicia em duas fases, a primeira delas precisamente no ano de 1579. Assim, e tal como já foi defendido por Ana Goy Diz, será correcto depreender que nesta data o arquitecto veio ao Minho para se apresentar como candidato à que era, então, a maior obra de arquitectura do Norte de Portugal e para a qual tinha habilitações acima da média, já que à época era o responsável pela reedificação de Celanova, um empreendimento de dimensões e complexidade semelhantes a São Gonçalo. Além do mais, é importante não esquecer que Mateus era à data um reconhecido arquitecto transfronteiriço, ocupando os cargos de *maestro* do Hospital Real de Santiago e dos edifícios monacais da ordem beneditina galega. Tinha então um currículo e estatuto profissional com mais creditação que o de Manuel Luís, sendo por isso o mestre que apresentava melhores condições para o projecto pós-tridentino pretendido em Amarante.

Por outro lado, à semelhança do que propõe para Santa Cruz de Viana, José Ferrão Afonso acredita que Manuel Luís esteve em Amarante três anos desenhando apenas a planta e encarregando-se de demolições, para logo depois abandonar a obra com a fachada do templo ainda por traçar. Ora, reafirmando o que defendemos em relação à autoria do risco e do programa de decoração esculpida da igreja dominicana vianense, é pouco credível que um projecto que se *refazia* sobre uma antiga planta de encomenda régia e no qual o seu autor desejaria certamente deixar uma assinatura formal e iconográfica, não incluísse o desenho da *face* do templo, uma das composições mais importantes do edifício. E é precisamente este

⁶¹⁵ Com afirma o historiador da arte coimbrão, a obra de Amarante seria “muito mais rentável financeiramente e aliciente profissionalmente” que a Misericórdia do Porto, podendo Manuel Luís “comandar simultaneamente as duas empresas, tal como acontecia a outros mestres na época”.

RUÃO, Carlos (2000), pp. 437-438.

⁶¹⁶ AFONSO, José Ferrão (2018), p. 198.

frontispício que, pela sua concepção formal e iconográfica, permite corroborar a filiação do templo na *escola dos Lopes*.

Em nosso entender, é bastante mais provável que a presença de Manuel Luís em Amarante entre 1581 e 1584 se tivesse devido à necessidade de um parecer, ou mesmo um acompanhamento técnico, para a difícil obra do espaço da capela-mor da nova igreja, que implicava a demolição da antiga ermida medieval sem destruir o túmulo do taumaturgo Gonçalo de Amarante e a fundação dos alicerces “ao nível do rio”, como mencionou Gonçalo Lopes alguns anos depois⁶¹⁷. Como refere José Ferrão Afonso, Manuel Luís “defrontou-se com problemas de fundações” em algumas das suas obras, nomeadamente no Colégio de São Lourenço, sendo reconhecido pelos amplos “conhecimentos e capacidades nesse domínio”⁶¹⁸, o que certamente concorreu para ser chamado a acompanhar como especialista a fundação da capela-mor amarantina. O próprio autor acaba por afirmar que Luís “terá gasto uma boa parte do tempo que passou em Amarante” a executar a “empresa de demolição da antiga ermida e posterior construção da cabeceira”⁶¹⁹. Este tipo de obra tão específico explica o tempo breve que esteve em Amarante e a sua menção como *mestre* no estaleiro, estando encarregue de uma parte muito técnica da construção, mas não participando no desenho da nova planta ou do programa de decoração esculpida.

De facto, numa síntese de todos os estudos que precederam a presente investigação, e avaliando todas as propostas de autoria do templo tardo-quincentista de São Gonçalo, das que mantêm a hipótese de nunca se ter alterado o projecto joanino às que atribuem o segundo projecto amarantino a Manuel Luís por não reconhecerem capacidades técnicas e teóricas à oficina dos Lopes, e terminando na maioria que reconhece no templo amarantino o génio de arquitecto e imaginário de Mateus Lopes e da sua *escola* familiar, continuamos a defender que esta igreja, e em especial o programa de decoração esculpida da sua *porta travessa*, foram desenhados pelo mais jovem dos Lopes, que para aqui importou o modelo planimétrico e iconográfico desenhado pelo seu irmão em Santa Cruz de Viana, e que depois ampliou e aprimorou em San Martiño Pinario.

No que respeita especificamente ao programa de decoração esculpida da *porta travessa* de Amarante, deve salientar-se que ainda que não se conhecessem as provas documentais que inegavelmente apresentam Mateus Lopes como o arquitecto responsável pelo empreendimento tardo-quincentista, o conjunto escultórico fala pelo seu criador. Efectivamente, este pórtico com o seu entablamento esculpido repete, de forma bastante fiel, os pórticos da *escola dos Lopes* edificadas até então, como as portadas de Santa Cruz de Viana e da Colegiata de Cangas (as fachadas-retábulo da escola já erigidas à época), e os arcos triunfais da Capela do Santíssimo Sacramento da Foz do Lima e do túmulo de D. Francisco Blanco. Um olhar global a estas obras

⁶¹⁷ RUÃO, Carlos (1996), p. 75.

⁶¹⁸ AFONSO, José Ferrão (2018), p. 198.

⁶¹⁹ AFONSO, José Ferrão (2018), p. 256.

permite apreender as notáveis semelhanças entre todas elas, quer na disposição formal da estrutura quer nos tipos iconográficos escolhidos, evidenciando uma ligação quase umbilical de São Gonçalo com os restantes programas.

Assim, a análise do programa de decoração esculpida outorga uma identificação imediata com o modelo de fachadas-retábulo da *escola dos Lopes*, sendo evidente que este exemplar foi criado por um dos irmãos minhotos⁶²⁰. Esse irmão foi Mateus Lopes, o documentado “mestre das obras do Bem Aventurado São Gonçalo” que alterou e modernizou o debuxo da igreja executado no reinado de D. João III, criando então dois programas de decoração esculpida, um para a entrada do templo e outro para o claustro *velho*, sendo este último analisado no próximo capítulo. Muito mais do que um mero mestre de obras, no sentido contemporâneo do termo, Mateus Lopes deve ser considerado o autor da *nova* igreja amarantina e, no caso concreto, o criador dos programas de decoração esculpida que hoje subsistem no portal da fachada lateral e no claustro velho, construídos e lavrados pela oficina do seu irmão Gonçalo.

3.12.2 – Cronologia da execução do programa

O “Real Convento de São Gonsalo d’ Amarante” terá nascido por vontade de alguns frades dominicanos que, depois de 1538, interpelaram o Geral da Ordem de São Domingos, Frei Jerónimo de Padilha, para que este ordenasse a construção de um cenóbio para albergar o túmulo e as relíquias do taumaturgo Gonçalo de Amarante⁶²¹, que vivera na vila na primeira metade do século XIII e estava sepultado numa pequena ermida junto ao Tâmega. Para iniciar o processo, o Geral mandou Frei Francisco de Freitas, um freire amarantino, para entrar em contacto com a câmara da vila, de modo a que a edilidade se pronunciasse a favor da edificação. De imediato, esta dirigiu uma petição a D. João III, pedindo “que fosse servido dar licença para haver n’aquella villa, e se levantar sobre a sepultura de São Gonsalo hum Mosteiro da Ordem que em vida professara e amara”⁶²².

Em sequência, no ano de 1540 o monarca procedeu às diligências necessárias para iniciar a construção de um convento no local ocupado pela ermida onde se albergava o túmulo de São Gonçalo. A comenda sobre este pequeno templo pertencia à Ordem de Cristo, que detinha também os benefícios referentes à primitiva paroquial de Amarante, dedicada a São Veríssimo. Para financiar o projecto, o então Arcebispo de Braga, o Cardeal Infante D. Henrique, retirou os privilégios aos cavaleiros religiosos, atribuindo as rendas de ambos os templos aos frades dominicanos. Dois anos depois, a 7 de Maio de 1542, o Papa Paulo III emitiu

⁶²⁰ No conjunto da frontaria identificam-se algumas dissonâncias do arquétipo, nomeadamente nos registos cimeiros. A dissidência explica-se pelo facto de a fachada não ter sido terminada pela oficina dos Lopes, e sim por Manuel do Couto, cerca de cem anos depois (que, aliás, procurou respeitar ao máximo o desenho tardo-quincentista).

⁶²¹ Terá sido “hum Religioso natural d’Amarante” que pertencia à comunidade dominica de Guimarães que, falando com Frei Jerónimo, lhe “fez lembrança que seria obra digna de seu grande espirito” ordenar a construção de uma nova *sepultura* para o taumaturgo dominicano. SOUSA, Frei Luís de (1977), p. 189.

⁶²² SOUSA, Frei Luís de (1977), p. 189.

a bula de confirmação das doações do arcebispo bracarense, e no ano seguinte a Ordem de São Domingos tomava posse oficial do espaço onde se iria construir o novo cenóbio.

Na *História de São Domingos* Frei Luís de Sousa apresenta um relato da primeira fase das obras de São Gonçalo, referindo que D. João III enviou um arquitecto ao local para “traçar a futura fábrica”⁶²³. O cronista indica que a única advertência dada para a edificação do convento era a de que a sepultura de Gonçalo de Amarante não poderia ser removida do local original, devendo integrar-se na capela-mor do novo templo. A primeira pedra foi lançada em 1543, um ano depois da promulgação da bula papal. Porém, o estaleiro deparou-se com “gravíssimas dificuldades” desde o início, uma vez que para se concretizar o projecto traçado era necessário “desfazer ao picão hum mui alto e áspero monte, que pendia sobre a Ermida, e sepultura do Santo”⁶²⁴, correspondente ao espaço onde se pretendia erguer a igreja. Assim, e mediante tais problemas estruturais, as obras do templo foram ficando comprometidas, tornando-se bastante mais morosas que o desejado. Ao mesmo tempo, investia-se na edificação do complexo conventual, nomeadamente os espaços dos dormitórios, da sacristia e dos serviços comunitários. Esta área terá sido concluída até 1554, data gravada na ante-sacristia que se considera o ano de conclusão da primeira fase da edificação do convento amarantino⁶²⁵.

A partir dos finais da década de 1550, e até aos últimos anos da década de 1570, o andamento das obras terá sido pouco ou nulo, já que existe a referência de que os frades continuavam a utilizar a “velha ermida para realização do culto divino”⁶²⁶. O próprio efectivo de frades parece indiciar que, apesar de estarem já erguidos os supra-mencionados espaços cenobiais, o edifício carecia de condições para o pleno funcionamento da comunidade, nomeadamente de uma igreja condigna; se em 1566 viviam no espaço apenas dois religiosos, em 1578 o número limitava-se a três⁶²⁷. É possível que este longo período de paragem se tenha devido aos contratempos na terraplanagem de um terreno difícil, rochoso e à beira do leito de um rio, e de consequentes dificuldades no assentamento das fundações.

Foi preciso esperar pelo início da década de 80 de Quinhentos para que as obras do convento fossem retomadas, avançando-se para uma nova etapa edificativa, onde se inclui a execução do programa de decoração esculpida em estudo neste capítulo, correspondente ao primeiro registo da fachada lateral. No ano de 1580 era redigido o *Memorial da edificação do Mosteiro do Bem Aventurado São Gonçalo*⁶²⁸, onde se documenta que o então vigário do convento, Frei António dos Santos, havia recommçado o estaleiro. O início desta segunda fase

⁶²³ SOUSA, Frei Luís de (1977), p. 191.

⁶²⁴ SOUSA, Frei Luís de (1977), p. 191.

⁶²⁵ RUÃO, Carlos (2000), pp. 434-435. O autor indica ainda que no exterior do espaço de um dos antigos dormitórios, na designada *fonte milagrosa*, foi gravada a data 1545, que deve aludir ao encerramento daquele espaço no período intermédio entre o início das obras e a conclusão da primeira fase.

⁶²⁶ RUÃO, Carlos (2000), pp. 435-436. O autor faz referência a este dado com base na informação dada pelo documento de instituição de uma capela em 1569.

⁶²⁷ AFONSO, José Ferrão (2009a), p. 217.

⁶²⁸ RUÃO, Carlos (1996), p. 65 e ss. O manuscrito, inédito até ao estudo de Carlos Ruão, é fundamental na definição do início da segunda fase de obras do estaleiro amarantino.

das obras do convento pode situar-se entre 1578 e 1580, devendo aqui considerar-se não apenas o arranque efectivo da construção, mas também o concurso e a contratação do arquitecto precedentes. Esta etapa, que representa a chegada da *escola dos Lopes* ao cenóbio de Amarante⁶²⁹, ficou marcada pelo patronato de D. Filipe I, que em muito contribuiu para o avanço da construção do sumptuoso templo pós-tridentino.

Assim, foi pelos anos de 1579-1580 que Mateus Lopes foi contratado como o novo arquitecto da obra de Amarante, deixando o irmão Gonçalo Lopes como seu representante na direcção do estaleiro, à frente de uma campanha de pedreiros onde integrou Pedro Afonso de Amorim, genro de Gonçalo. A obra da igreja (re)iniciava-se neste biénio, registando-se os primeiros pagamentos da obra em 1581⁶³⁰, e em Janeiro de 1583 é referenciada na documentação a “porta travessa da igreja nova”⁶³¹. É provável que nesta data estivesse executado apenas o arco da porta, sem qualquer decoração, já que três anos depois Gonçalo Lopes referia que, apesar de estar “sarado o arco da porta travessa”, faltavam “os capitéis e daí para cima”⁶³². Possivelmente, a preocupação da comunidade dominicana e do seu vigário focou-se na conclusão da estrutura do templo, deixando-se para segundo plano a execução (e o pagamento) do programa decorativo. Efectivamente, no ano de 1585 os frades de São Gonçalo dirigiam-se a D. Filipe I, rogando que o monarca renovasse o peditório nacional a favor das obras do seu convento e indicando que a “obra nova” da igreja, já pronta para receber a abóbada da capela-mor, apresentava custos mais elevados do que os meios da comunidade conventual conseguiam suportar. O indício de falta de verbas corrobora a ideia de que o ornamento seria um bem secundário, podendo também explicar a própria inconclusão da fachada até ao final da vida quer de Gonçalo quer de Mateus.

No seguimento deste pedido dos dominicanos amarantinos, e para compreender o ponto de situação da obra, D. Filipe I requisitou ao Arcebispo de Braga um minucioso relatório sobre o estaleiro, nomeadamente os custos e o que faltava erigir do complexo conventual⁶³³. Para que este fosse entregue ao rei, o prelado bracarense ordenou uma vistoria ao edifício em finais de Abril de 1586, recolhendo-se então vários testemunhos, entre os quais o de Gonçalo Lopes. Perante o provedor da Comarca de Guimarães, o mestre afirmou que “se faz muito na dita obra”, que a mesma implicava gastos avultados e que a ajuda monetária da Coroa era de grande necessidade, referindo também que “Mateus Lopes, irmão dele testemunha, é mestre do Bem

⁶²⁹ Os Lopes dirigiram a obra de Amarante até às primeiras décadas do século XVII. Depois de Gonçalo Lopes, a obra ficaria nas mãos de João Lopes de Amorim, o seu genro mais famoso, que dirigiu a terceira fase da edificação do convento; este arquitecto vimaranense é o representante da terceira geração da *escola dos Lopes* em Portugal.

⁶³⁰ RUÃO, Carlos (1996), p. 78.

⁶³¹ AFONSO, José Ferrão (2009a), p. 218.

⁶³² RUÃO, Carlos (1996), p. 76.

⁶³³ O monarca referia a necessidade de se inteirar sobre “o estado em que estão as ditas obras e do que nelas têm gastado e quanto está ainda por fazer nelas e o que haverão mister de dinheiro e o que rendem em cada ano os ditos peditórios”. RUÃO, Carlos (1996), pp. 73-74.

Aventurado São Gonçalo da vila de Amarante”⁶³⁴. No entanto, o documento que chegou à corte não agradou ao monarca por não apresentar detalhes suficientes sobre a obra em si. Como tal, foi requerida uma nova inspecção, e em 5 de Junho do mesmo ano Gonçalo Lopes, desta feita em conjunto com Pedro Afonso de Amorim, apresentou uma detalhada exposição escrita que permite recriar com pormenor o estado da edificação à data. Note-se que nesta última, o arquitecto não distinguiu entre os espaços já construídos antes de 1560, como a ante-sacristia, e aqueles cuja edificação haviam estado a seu cargo nos últimos seis anos.

Assim, o relatório regista que nesse início do verão de 1586 estava concluído “um lanço” do dormitório onde, no piso térreo, estavam também cerrados os espaços da sacristia, da ante-sacristia e da escada para o piso superior; a estes juntavam-se o refeitório, a cozinha e respectiva despensa, a casa do celeiro, o hospício e a adega; por seu turno, faltava construírem-se as “duas crastas”, estando a primeira “fundada”, e mencionando-se que esta seria coberta por abóbada⁶³⁵. Quanto ao espaço da igreja, Gonçalo Lopes e Pedro Afonso de Amorim referem que o corpo do templo estava terminado apenas do lado do Evangelho, faltando ainda edificar parte da nave do lado da Epístola, circunstância que os mestres atribuíam ao facto de este flanco do templo ser “trabalhoso por ser fundado ao longo do rio” e implicar alicerces mais profundos devido às condições rochosas do terreno; dava-se ainda conhecimento de que no espaço da capela-mor estavam erigidos o arco cruzeiro e as duas capelas colaterais, sendo mencionado que as dificuldades da edificação da cabeceira se prendiam, sobretudo, com o facto de esta ter que ser construída integrando a estrutura já existente da sepultura de Gonçalo de Amarante⁶³⁶.

Foi precisamente nesta segunda vistoria que Gonçalo Lopes deu as indicações anteriormente citadas acerca da execução do primeiro registo da fachada-retábulo, referindo que “o arco da porta travessa” estava sarado, isto é, concluído, embora faltasse ao conjunto do portal “os capitéis e daí para cima”⁶³⁷. Ou seja, pela sumária descrição do mestre, em 1586 o programa de decoração esculpida da fachada lateral da Igreja de São Gonçalo comportava já o portal e respectiva moldura, incluindo os medalhões laterais, bem como as bases e as colunas, que estariam inacabadas, faltando-lhes os capitéis e o entablamento superior. Coloca-se ainda uma pertinente questão, que será também considerada na posterior análise formal do programa. Atendendo à tipologia dos portais das fachadas-retábulo da *escola dos Lopes*, as imagens de vulto que ladeiam o portal são colocadas em cima de plinto, e não em nichos; estas concavidades, bem como a estatuária aí existente, foram executados na campanha tardo-seiscentista de Manuel do Couto, que muito provavelmente destruiu a imaginária existente nas duas laterais. Assim, deve considerar-se que em 1586 estariam já executados os plintos laterais

⁶³⁴ RUÃO, Carlos (1996), p. 74.

⁶³⁵ RUÃO, Carlos (1996), p. 75.

⁶³⁶ RUÃO, Carlos (1996), p. 75-76.

⁶³⁷ RUÃO, Carlos (1996), p. 76.

que integravam o programa original e, eventualmente, as duas estátuas de vulto correspondentes.

Até ao final da estadia da segunda geração da *escola dos Lopes* em Amarante, que coincide com o ano de 1595⁶³⁸, o programa da fachada lateral não voltou a ser mencionado na documentação, nomeadamente numa nova vistoria que realizou em Março de 1591, e sobre a qual se redigiu um novo documento. Pode deduzir-se que entre o referido ano de 1586 e 1591, Gonçalo Lopes e Pedro Afonso de Amorim tivessem colocado os capitéis das colunas e o friso superior decorado que remata o registo da porta, considerando-se assim o ano de 1591 como a data limite de conclusão deste programa de decoração esculpida da *escola dos Lopes* que subsiste na Igreja de São Gonçalo. A falta de referência ao portal (ou, mais concretamente, à finalização do primeiro registo da fachada) no documento de 1591 deve ser considerada como uma assumpção, por parte de Gonçalo Lopes, de que a colocação dos capitéis seria um complemento ao portal já *sarado* e que, como tal, não merecia menção.

Esta segunda vistoria de 1591, que menciona que faltava terminar “o corpo da igreja e torre”, refere também que Pedro Afonso de Amorim residia a tempo inteiro na vila, laborando com uma equipa de cerca de 25 “servidores e oficiais”⁶³⁹. Ou seja, embora o documento transpareça claramente a preocupação da oficina em cumprir o contrato firmado entre Mateus Lopes e a comunidade dominicana, certo é que os registos cimeiros da característica fachada-retábulo dos Lopes estavam por terminar. Assim, será pertinente considerar que este acto de deixar o programa de decoração esculpida inacabado – o mesmo programa que distingue as fachadas *escola dos Lopes* de todas as outras oficinas coetâneas da região, e que se considera o rosto impactante e majestoso do próprio templo – se relacionou com mais um período de falta de verbas por parte dos freires, que certamente terão sido os responsáveis por esta decisão. Na verdade, a comunidade do cenóbio só veio a patrocinar a conclusão da fachada já em finais do século XVII, quando contratou Manuel do Couto para executar o remate *abarroado* do frontispício. Não obstante, procurou honrar-se o desenho original de Mateus Lopes.

3.12.3 – Análise formal do programa

A Igreja de São Gonçalo de Amarante (foto 204) é um edifício de planimetria longitudinal formada por três volumes (orientados de oeste para este): o da nave única, de três tramos, com cinco capelas laterais (na parede do lado da Epístola, a entrada substitui o espaço de uma capela); o do transepto, rematado por zimbório; e o da cabeceira, que apresenta uma área tripartida e bastante profunda. A fachada principal, no extremo oeste, ergue-se com galilé

⁶³⁸ Como mencionado na biografia de Gonçalo Lopes, foi neste ano que o arquitecto assinou, em conjunto com o genro Pedro Afonso de Amorim, o contrato de execução da Igreja da Misericórdia de Guimarães. Uma vez que Pedro Afonso residiu em Amarante ao longo de todo o período em que dirigiu o estaleiro do convento em substituição do sogro e de Mateus, e que em 1595 a documentação comprova que Amorim é pouco provável que estando ele comprovadamente já de regresso à vila de Guimarães em 1595, a segunda fase das obras de Amarante não estivesse então terminada.

⁶³⁹ RUÃO, Carlos (1996), p. 78-79.

formada por arcada toscana coberta por abóbada de pedra no registo inferior, a que se sobrepõe uma rosácea ladeada por janelões. O templo está adossado ao antigo convento, composto por três grandes espaços (de sul para norte), o claustro velho, o claustro maior (onde actualmente funciona o Museu Amadeo de Sousa Cardozo), e o edifício da Câmara Municipal de Amarante.

A fachada lateral do templo divide-se em três volumes distintos. À esquerda, ocupando um terço do pano murário, abre-se no registo superior uma varanda com cinco arcos plenos, cujos pilares de suporte são ornamentados, na face exterior, por quatro esculturas de vulto assentes sobre peanhas. No volume central ergue-se uma estrutura retabular pétrea dividida em quatro registos, que ocupa toda a altura do edifício e onde se localiza a entrada para o interior da igreja. À direita, o pano murário é rasgado, também no registo superior, por uma grande janela rectangular em teia de ferro e vidro, de moldura em arco abatido.

O programa de decoração esculpida corresponde especificamente ao primeiro registo da estrutura retabular central. O edifício e o respectivo programa continuam implantados na sua localização original, a banda norte da Praça da República, sendo facilmente acessível para o observador.

A fachada-retábulo central divide-se em quatro secções, que formam uma estrutura piramidal. A primeira secção apresenta ao centro o portal em arco alteado, com chave substituída por pedra de armas, ladeado no extradorso por dois medalhões com bustos humanos em alto-relevo (foto 205). Esta porta era originalmente designada como *porta travessa*.

A cada um dos lados ergue-se um conjunto de duas colunas coríntias de fuste canelado, com diferenciação do terço inferior (onde os frisos côncavos são preenchidos), dispostas simetricamente e colocadas sobre bases rectangulares com faces lisas, de grande altura (fotos 206 e 207). Atrás de cada coluna foi esculpida uma dupla pilastra coríntia com moldura demarcada; as localizadas nas extremidades têm um capitel, ao passo que as que estão colocadas atrás das colunas mais perto da porta apresenta dois capitéis (embebidos um no outro) em baixo-relevo (foto 208). No centro de cada um destes conjuntos de duas colunas foi colocada uma grande imagem de vulto, integrada num nicho concheado e assente sobre peanha com volutas laterais, demarcado superior e inferiormente com cartela em *rollwerk*. Estes nichos e as respectivas imagens não pertencem ao programa original, tendo sido desenhados por Manuel do Couto.

Sobre os capitéis, cada uma das colunas apresenta um micro-entablamento com o espaço do friso transformado num cubo, onde as faces voltadas à rua exibem um torso humano em alto-relevo, e a cornija acompanha o recorte deste prisma cúbico, delimitando-se por um friso denteado (foto 209).

Acompanhando estes micro-entablamentos prismáticos encontra-se um segundo entablamento, esculpido em baixo-relevo no próprio pano murário, com o friso dividido em várias molduras rectangulares ornamentadas com motivos *rollwerk* e um busto humano ao centro,

sobre o fecho do arco da entrada principal (foto 210). A larga cornija saliente, que separa o primeiro registo do segundo, é decorada na base com motivos vegetalistas dispostos entre os micro-entablamentos das colunas, apresentando no tramo central duas volutas simétricas (ver também foto 210).

O programa ornamental foi esculpido em granito cinzento, que apresenta uma superfície com acentuada rugosidade, onde se distingue com nitidez o grão da pedra, bem como fracturas e desgaste de alguns elementos (foto 211). Esta fachada foi submetida a uma limpeza no ano de 2013, pelo que durante os anos em que foi feito o registo fotográfico desta investigação não se verificou a existência de humidade ou fungos no programa. O programa foi esculpido em blocos independentes, adicionados depois à estrutura tectónica. Não apresenta vestígios de policromia.

O programa de decoração esculpida consiste num conjunto de relevos (altos, médios e baixos-relevos) com elementos figurativos, nomeadamente motivos antropomórficos e fitomórficos, e elementos geométricos⁶⁴⁰. As figuras humanas denunciam algumas dificuldades no entalhe, denotando-se um traço rígido e pouco elegante, sendo também notório que os bustos do micro-entablamento são demasiado grandes, e salientes, para os cubos onde se inserem, parecendo por isso desproporcionados (foto 212). Apesar da sua execução algo fruste, o conjunto dos sete elementos antropomórficos apresenta uma acentuada uniformidade no desenho, parecendo mesmo terem sido executados pelo mesmo escultor.

Uma vez que o conjunto de decoração esculpida da *escola* subsistente desta fachada lateral é bastante reduzido, o que se denota na observação total do programa é que não existem elementos de destaque ou, de forma mais precisa, que os elementos de destaque são as figuras do programa derivado do original que foi executado no século XVII, e que dominam completamente a composição. Apesar de os bustos dos medalhões da entrada serem os elementos mais destacados do programa executado pelos Lopes – e são-no unicamente por serem as figuras maiores – certo é que acabam por perder impacto devido à extrema verticalidade do arco, alteado em demasia.

Apesar das linhas algo ingénuas, as figuras humanas representam-se de forma dinâmica, desenhadas em movimento corporal, através do desenho da cabeça em rotação ou da deslocação dos membros superiores, ao mesmo tempo que manifestam expressões faciais bastante emotivas (foto 213). No entanto, os detalhes fisionómicos e anatómicos são manifestamente pouco realistas, já que as figuras apresentam uma acentuada desproporção corporal, com a ausência de um pescoço que separe a cabeça dos ombros, ou uma tentativa de representar a saliência do queixo com um sulco na pedra, em vez do desenho correcto da linha do maxilar e da musculatura do pescoço, como se verifica noutros programas da *escola* (foto 214).

⁶⁴⁰ Por se considerar apenas o programa original, não se incluem na leitura formal as estátuas de vulto seiscentistas que ladeiam a porta.

A fachada lateral da Igreja de São Gonçalo de Amarante impõe-se urbanamente como uma grande escultura. Apesar da sua inserção num longo pano murário, a estrutura retabular piramidal quebra a leitura longitudinal do corpo da igreja e o peso da massa granítica. No entanto, a análise da mesma obriga a separar a *porta travessa* da restante composição, por serem executadas em épocas diferentes. Efectivamente, e apesar de o programa seiscentista de Manuel do Couto ter mantido e continuado a ideia original de Mateus Lopes, o primeiro registo acaba por apresentar algumas dissonâncias do que seria o projecto tardo-quincentista, com um arco demasiado alto e as figuras executadas pela *escola dos Lopes* a perderem impacto no conjunto. Os elementos escultóricos subsistentes perderam parte das linhas de talhe devido à erosão, mas estão dispostos de forma simétrica, não se verificando sobreposições ou a existência de linhas de perspectiva.

Embora obrigue o observador a estar colocado a alguma distância do conjunto para ter uma visão total do mesmo, o programa foi desenhado e erigido para ser observado de vários ângulos, quer do espaço mais alargado fronteiro à igreja quer da margem oposta do rio que lhe fica fronteira, mantendo essa premissa. A sua disposição não considerou efeitos de luz sobre o programa, já que houve uma evidente opção pelo tramo estrutural que, atendendo à disposição urbanística no entorno do templo, teria mais impacto e disponibilidade de circulação.

3.13 - O claustro *velho* do Convento de São Gonçalo de Amarante

O claustro *velho* do Convento de São Gonçalo de Amarante corresponde ao pátio mais antigo do cenóbio, que está implantado entre o tramo norte da igreja e o claustro maior edificado no século XVII (mapa XVIII). O convento ergue-se junto ao rio Tâmega, na Praça da República, no centro da cidade de Amarante (foto 215).

O programa de decoração esculpida do claustro *velho* está circunscrito às abóbadas das quatro galerias do piso térreo (foto 216). No pátio do claustro ergue-se um chafariz de taças, que foi executado no início do século XVII pelo arquitecto João Lopes de Amorim.

3.13.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

O claustro *velho* de São Gonçalo de Amarante, também conhecido como claustro nobre, foi edificado na segunda fase de construção do convento, que decorreu a partir da década de 1580. Como referido no subcapítulo anterior, o cenóbio amarantino foi fundado no reinado de D. João III, atribuindo-se a autoria do primeiro projecto a Frei Julião Romero, o dominicano biscainho identificado nas fontes coevas como “arquitecto de S. Gonçalo”⁶⁴¹. Deste desenho primitivo pouco se sabe. Frei Luís de Sousa, na sua *História de São Domingos*, dá uma breve descrição da planimetria joanina do templo, mas nada refere quanto ao claustro então desenhado⁶⁴². Certo é que na primeira fase construtiva, que se estendeu de 1543 aos finais da década de 50 da centúria, foram construídas as alas do dormitório e o refeitório, ao passo que da crasta não seriam sequer iniciadas as fundações. Durante as décadas de 1560 e 1570, a obra ficou praticamente parada, não havendo registo de quaisquer progressos na edificação do complexo. Os trabalhos eram retomados em 1579-1580, sob o vicariato de Frei António dos Santos.

À semelhança do que já verificámos no caso da igreja, um intervalo de tempo tão significativo entre o final de um período construtivo e o início de outro implicou necessariamente mudanças no projecto dos meados do século XVI⁶⁴³, pelo que é certo que a planta original do convento sofreu alterações (se não acabou mesmo por ser totalmente redesenhada) para se actualizar ao gosto da época. Esta autoria da segunda planta de São Gonçalo de Amarante tem sido objecto de investigações de historiadores da arte portugueses e galegos que nas últimas seis décadas realizaram estudos rigorosos sobre o templo quinhentista⁶⁴⁴. No que respeita especificamente ao claustro, e tal como sucede com a fachada

⁶⁴¹ SOUSA, Frei Luís de (1984), p. 205. Sobre o frei-arquitecto biscainho, ver o capítulo anterior.

⁶⁴² O cronista cita apenas que “o resto do Mosteiro”, onde se incluía o claustro e os dormitórios, deveria estar “lançado à parte direita da Igreja”, com celas suficientes para vinte frades. SOUSA, Frei Luís de (1977), p. 191.

⁶⁴³ Como tão bem observou RUÃO, Carlos (2000), p. 434, manter inalterado, nos finais do século XVI, um projecto de arquitectura desenhado mais de trinta anos antes seria uma excepção muito pouco provável, atendendo sobretudo a que essas três décadas abarcaram um dos períodos mais profícuos nas transformações evolutivas da arquitectura portuguesa.

⁶⁴⁴ Sobre o templo de Amarante e a sua planimetria ver o subcapítulo anterior.

lateral da igreja, não se apresentam dúvidas à esmagadora maioria dos investigadores, que consentaneamente consideram a *crasta primeira* de Amarante uma obra estrutural e ornamental da *escola dos Lopes*, desenhada por Mateus Lopes. Na presente investigação também defendemos esta linha de investigação que apresenta Mateus Lopes como o autor do projecto de finais do século XVI, devendo-se-lhe não só o novo desenho planimétrico do espaço do claustro como a criação do seu programa de decoração esculpida.

Efectivamente, o claustro *velho* amarantino – uma estrutura que incorpora um desenho classicista exterior com uma cobertura interior em abóbadas de nervuras de sabor manuelino a que se deu uma roupagem de mascarões maneiristas – repete de forma bastante fiel o modelo dos dois outros claustros executados nos mesmos anos pela *escola*, o do Mosteiro de San Salvador Celanova e o do Mosteiro de San Xoán de Poio. Um olhar imediato aos três espaços permite desde logo apreender as notáveis semelhanças entre eles, quer na disposição estrutural quer nos tipos iconográficos escolhidos, evidenciando uma ligação formal e iconográfica estreita entre São Gonçalo e os outros dois programas.

Uma observação mais atenta e aprofundada a estes três claustros, através da análise do programa de decoração esculpida, permite corroborar a filiação com o modelo de *jardim do Éden* da *escola dos Lopes*, sendo evidente que este exemplar foi criado por um dos irmãos minhotos. Este irmão foi Mateus Lopes, o arquitecto contratado pelos dominicanos cerca de 1579 para continuar a obra do convento, redesenhando a planimetria da igreja e das dependências conventuais que faltavam construir e criando dois programas de decoração esculpida para o edifício, a fachada-retábulo da entrada principal do templo e o claustro. Este último é inspirado no modelo que se situa a meio caminho entre o claustro “columnario de cobertura plana” e o claustro “apilastrado de bóvedas nervadas”⁶⁴⁵ e que o arquitecto construiu então no mosteiro beneditino de Celanova, um protótipo herdado das intervenções de Juan de Badajoz o Mozo e Rodrigo Gil de Hontañon no edifício galego ao qual Mateus imprimiu o gosto decorativo da sua *escola* familiar.

No entanto, existe uma proposta discordante que apresenta os Lopes como os empreiteiros que erigiram o complexo segundo um desenho de outrem, supostamente executado em meados do século XVI, sustentando que foi este desenho que deu origem à estrutura claustral de Poio. Como tal, e antes de justificar a autoria defendida por nós neste capítulo, é importante expor um breve estado da questão sobre os trabalhos que se dedicaram ao espaço do claustro, para que se faça um estudo sistemático que integre todas as propostas existentes.

Tal como no caso do desenho da fachada lateral, vários têm sido os estudos que confirmam a autoria deste claustro através da sua ligação com o decorativismo tão característico dos Lopes. De facto, a esmagadora maioria dos investigadores que nos precederam têm defendido que se o nome de Mateus Lopes está documentado como o *mestre das obras de São*

⁶⁴⁵ GOY DIZ, Ana (1994a), p. 533.

Gonçalo e, por conseguinte, é o autor do projecto da igreja, então foi ele também o desenhador da crasta edificada ao mesmo tempo.

Devem-se a Ana Goy Diz os primeiros trabalhos sobre os claustros que Mateus Lopes edificou em Celanova, Amarante e Poio, defendendo o papel preponderante do arquitecto na criação de um claustro *galaico-minhoto* no último quartel do século XVI e apresentando as cronologias, a documentação, as análises planimétricas e as leituras iconográficas e iconológicas dos programas decorativos destes espaços⁶⁴⁶. Através destas investigações, Ana Goy comprovou que a matriz de Amarante veio do modelo do claustro de San Salvador de Celanova⁶⁴⁷, espaço onde o arquitecto minhoto laborava em 1579. A estes dois pátios cenobiais juntou-se no ano de 1580 o claustro de San Xóan de Poio que, aliás, conheceu o mesmo percurso que o de Celanova, uma vez que ambos apresentam a particularidade de ser resultado do desenho dos três arquitectos que aí laboraram entre os meados e os finais de Quinhentos, reflectindo assim as distintas visões planimétricas e decorativas dos artistas. A Juan de Badajoz o Mozo deve-se a traça original de Celanova, um claustro plateresco onde o espaço era definido por complexas abóbadas de cruzaria repletas de elementos decorativos; a Rodrigo Gil de Hontañón, o mestre que se encarregou da construção depois da morte do primeiro, deve-se uma actualização do projecto inicial que eliminou o excesso decorativo mas manteve o abobadamento, introduzindo o classicismo nos grandes pilares das galerias exteriores e conferindo desta forma alguma austeridade ao espaço; por fim, Mateus Lopes fez ressurgir o decorativismo na estrutura, desta feita marcado por tipos iconográficos de gosto maneirista, dando novamente à ornamentação o lugar principal no ordenamento do espaço⁶⁴⁸. Assim, quando o arquitecto minhoto tomou a direcção do convento do Tâmega desenhou um claustro que replicou o modelo celanovense, criando-lhe um programa de decoração esculpida de raiz. Como afirma Ana Goy Diz, são precisamente a obra escultórica dos claustros e os seus tipos iconográficos que permitem confirmar a autoria comum dos três espaços, evidenciando também a ligação das crastas de Mateus Lopes com outras obras de decoração esculpida da *escola*, como a Capela do Sacramento de Ponte de Lima ou a antiga sacristia de San Martiño Pinario⁶⁴⁹.

Carlos Ruão, que estudou de forma exaustiva o edifício dominicano amarantino, defende também a atribuição da traça do claustro a Mateus Lopes, apontando a manifesta

⁶⁴⁶ GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 489-544; GOY DIZ, Ana (1996c), p. 877-897; GOY DIZ, Ana (1996d), pp. 129-131; GOY DIZ, Ana (1999e), pp. 429-442; GOY DIZ, Ana (2005), pp. 99-166; GOY DIZ, Ana (2006a), pp. 277-334; GOY DIZ, Ana (2006b), pp. 403-427; GOY DIZ, Ana (2006c), p. 148-199; GOY DIZ, Ana (2007a), pp. 239-263; GOY DIZ, Ana (2007b), pp. 451-478; GOY DIZ, Ana (2011b), pp. 16-81.

⁶⁴⁷ Este claustro apresenta o modelo *apilastrado*, cujo esquema tectónico consistiu na construção de “una galería baja de arcos entre contrafuertes” dispostos de forma a eliminar a pressão exercida pelas abóbadas de cruzaria sobre o friso dos corredores internos das galerias. GOY DIZ, Ana (1996c), p. 886.

⁶⁴⁸ De acordo com GOY DIZ, Ana (1996c), p. 888, nas duas últimas décadas do século XVI Mateus Lopes foi “el único maestro que defendió la utilización de complejos programas iconográficos” nas obras edificadas, tendo um “gusto especial por el empleo de la escultura como complemento de su arquitectura”.

⁶⁴⁹ Ana Goy salienta a semelhança entre as representações dos Patriarcas do Velho Testamento de Celanova, de São Gonçalo e do Sacramento de Ponte de Lima, ou os medalhões com a representação dos Varões das ordens beneditina e dominicana, em Amarante e em Poio. GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 489-497 e 530-541.

correspondência entre os desenhos da crasta amarantina e da sua congénere de Poio, onde as “soluções decorativas são ainda mais afins [do que a planimetria], desde o jónico estilizado nos grossos pilares às chaves ou pendentes do fecho dos arcos da abóbada, às mísulas que encerram a arcaria, bem como aos quatro mascarões maneiristas que coroam estas últimas nos quatro ângulos do claustro”⁶⁵⁰, validando assim a sua autoria comum. Mais tarde, o autor integrou os estudos sobre o cenóbio de Amarante na sua tese de doutoramento, atribuindo sem quaisquer dúvidas o templo e o claustro nobre a Mateus Lopes⁶⁵¹.

Outros ensaios historiográficos que se seguiram mantêm a premissa de que o claustro é, efectivamente, um dos elementos amarantinos onde as semelhanças planimétricas e iconográficas com a obra da *escola dos Lopes* possibilitam a atribuição inequívoca do espaço ao risco de Mateus Lopes⁶⁵². De entre estes deve salientar-se o estudo sobre a composição métrica dos claustros regulares beneditinos da Galicia realizado por Victor Grande Nieto que, tendo como base a análise compositiva da planta do pátio celanovense e o cotejo desta com a da crasta de Amarante, confirma que esta última foi executada por Mateus Lopes⁶⁵³.

Numa direcção distinta, José Ferrão Afonso afirma que o claustro *velho* foi desenhado por um pedreiro coimbrão de nome Pedro Fernandes, que foi mestre da obra de Amarante entre 1550 e 1554 segundo o modelo do alpendre do antigo paço dos Condes de Cantanhede, datado de 1553⁶⁵⁴. O autor faz ainda uma breve menção às “analogias estilísticas inegáveis” entre Amarante e Poio, mas afirma que estas se devem ao facto de Mateus Lopes ter reproduzido o suposto projecto de Pedro Fernandes na Galiza⁶⁵⁵. Porém, no nosso entender, esta atribuição do desenho do claustro amarantino a Pedro Fernandes, que pretende defender que a estrutura construída depois de 1586 corresponde a um projecto traçado em meados do século XVI, carece de quaisquer bases sustentáveis.

Se por um lado, dificilmente os dominicanos manteriam inalterado um projecto com quarenta anos, por outro parece estranho que, no mesmo estudo, José Ferrão Afonso defenda que o plano da igreja foi alterado por outro mais inovador na década de 1580, quando pretende apresentar Manuel Luís como o seu autor, mas não considere depois que este arquitecto, a ser efectivamente o desenhador do projecto tardo-quincentista de Amarante, não tenha alterado também o claustro principal. Por seu turno, a proposta de que Mateus Lopes teria obedecido a um hipotético desenho de meados do século sobre o qual não existe qualquer referência, e que

⁶⁵⁰ RUÃO, Carlos (1996), p. 82. Sobre o mesmo tema, ver também, RUÃO, Carlos (1995), p. 26.

⁶⁵¹ RUÃO, Carlos (2006), pp. 507-512.

⁶⁵² CARVALHO, Lúcia Maria Ribeiro (2004), p. 63; CRAVEIRO, Maria de Lurdes (2009), pp. 117-118. A pequena monografia de António Cardoso descreve o claustro nobre mas não aborda a sua autoria; CARDOSO, António (2016), p. 27.

⁶⁵³ Na mesma investigação, Victor Grande analisa as semelhanças métricas entre as fachadas de Santa Cruz de Viana, São Gonçalo de Amarante e San Martiño Pinario, mas apresenta um estudo mais aprofundado sobre estas do que sobre os claustros de Celanova, Poio e Amarante. GRANDE NIETO, Victor (2014), p. 220.

⁶⁵⁴ AFONSO, José Ferrão (2018), pp. 249-250. A cronologia apresentada para o mestre de Coimbra evidencia que o mesmo, a trabalhar e residir em Amarante entre 1551 e 1555, dificilmente conheceria a obra de Cantanhede, edificada precisamente nessa data.

⁶⁵⁵ AFONSO, José Ferrão (2018), pp. 259-260.

este teria sido a sua inspiração para construir o claustro de Poio, apresenta ainda menos fundamentação. Uma confrontação básica desta hipótese com as investigações que, através de uma pesquisa planimétrica e iconográfica metódica, comprovam que o modelo de Amarante veio de Celanova e evoluiu em paralelo com o de Poio, demonstra o desconhecimento do autor em relação à maioria dos trabalhos citados anteriormente.

Assim, e depois de explanadas todas as hipóteses em relação à criação do desenho da planta e da decoração esculpida do claustro *velho* de Amarante, continuamos a defender a mais do que comprovada autoria de Mateus Lopes. Tendo estado em Portugal no ano de 1579 para contratar com os dominicanos a obra da igreja e das dependências conventuais ainda por construir, Mateus apresentou aos seus mecenas o desenho de uma crasta que trouxe do Reino de Galicia. O arquitecto, que trabalhava no Mosteiro San Salvador de Celanova desde 1575, transportou para Amarante o desenho planimétrico-iconográfico celanovense: um pátio com arcada externa classicista, coberto por abóbadas tardo-góticas nas galerias e decorado por um complexo programa visual maneirista, que imediatamente se associa à *escola dos Lopes*. Deste modo, o arquitecto transmigrou para o Minho um modelo de raiz galega transformado numa obra sua através dos tipos visuais. Quase em paralelo, fez regressar este desenho à Galicia, desta feita ao claustro de San Xoán de Poio, que em termos visuais é a obra *gémea* do claustro de São Gonçalo. Aliás, atendendo às semelhanças icónicas entre os pátios de Amarante e de Poio que o cotejo da decoração esculpida de ambos permite inferir, concluímos que Mateus desenhou os dois programas ornamentais em paralelo, tendo as obras sido iniciadas sensivelmente nos mesmos anos.

Assim, além de toda a documentação citada no capítulo anterior que confirma Mateus como o *mestre de São Gonçalo*, é a análise iconográfica e iconológica que legitima a autoria do claustro nobre deste convento. Esta é, indubitavelmente, uma criação do mais jovem dos Lopes, tendo sido esculpida e policromada pela oficina do seu irmão Gonçalo. Muito além do estatuto de um mero mestre de obras, Mateus Lopes deve ser considerado o autor das plantas da *nova* igreja amarantina e do claustro nobre que lhe está anexo, sendo também o criador dos programas de decoração esculpida que hoje subsistem no portal da fachada lateral do templo e ao longo das galerias do pátio cenobial.

3.13.2 – Cronologia da execução do programa

O claustro *velho* do Convento de São Gonçalo de Amarante foi edificado durante a segunda fase de construção do cenóbio, estando integrado no projecto que Mateus Lopes concebeu nos anos finais da década de 1570 para o espaço dominicano. Esta etapa iniciou-se entre os anos de 1579 e 1580, com a contratação de Mateus como *mestre das obras do Bem Aventurado São Gonçalo*⁶⁵⁶. No entanto, seria Gonçalo Lopes a permanecer em Amarante para

⁶⁵⁶ RUÃO, Carlos (1996), p. 74.

executar o programa desenhado pelo irmão mais novo, levando consigo para o estaleiro o genro Pedro Lopes de Amorim.

A obra do convento amarantino foi inaugurada em 1540 com o patrocínio do rei D. João III, que apoiou o empreendimento da Ordem de São Domingos de edificar um grande cenóbio em honra do Beato Gonçalo de Amarante no local onde se situava, desde a época medieval, a ermida com a sua sepultura. O primeiro projecto arquitectónico, outorgado a Frei Julião Romero, terá sido desenhado cerca de 1543, ano em que o monarca enviou “hum Architecto que fosse ver o sitio, e traçar a futura fabrica”⁶⁵⁷. Como mencionado anteriormente, permanece desconhecido o desenho primitivo do claustro joanino, havendo somente uma breve descrição da igreja original, que devia ser ladeada por um complexo cenobial com lugar para vinte religiosos⁶⁵⁸, onde se incluía certamente um *hortus conclusus*, o pátio ajardinado abastecido por uma fonte que por regra integrava qualquer casa cenobial. Porém, nada se sabe deste espaço projectado na década de 1540.

O estaleiro da primeira fase da obra de Amarante decorreu até aos últimos anos da década de 1550, sendo então edificados os espaços dos dormitórios, da sacristia e dos serviços comunitários. Esta área terá sido concluída até 1554, a data gravada na ante-sacristia que se considera o ano final desta primeira fase da edificação⁶⁵⁹. Por seu turno, a construção da estrutura da igreja deparou-se com “gravissimas dificuldades” desde o início, uma vez que para se concretizar o projecto traçado era necessário integrar o túmulo de São Gonçalo na nova capela-mor, o que implicava “desfazer ao picão hum mui alto e áspero monte, que pendia sobre a Ermida, e sepultura do Santo”⁶⁶⁰. Mediante tais problemas estruturais, as obras do templo foram ficando comprometidas, tornando-se bastante mais morosas que o desejado.

A partir do início da década de 1560 a obra amarantina conheceu um período de paragem, que se prolongou até 1578-1579⁶⁶¹. Este longo hiato ter-se-á devido às complexidades da terraplanagem do terreno difícil e rochoso onde se pretendia edificar a igreja, que originaram certamente gastos monetários superiores aos que eram habituais numa obra desta dimensão (já de si bastante dispendiosa para uma comunidade de freires pregadores). Foi preciso esperar pelo início da década de 1580 para que o estaleiro fosse retomado, avançando-se então para uma nova etapa edificativa, onde se inclui a execução do programa de decoração esculpida do claustro nobre. É o já mencionado *Memorial da edificação do Mosteiro do Bem Aventurado São*

⁶⁵⁷ SOUSA, Frei Luís de (1977), p. 191.

⁶⁵⁸ SOUSA, Frei Luís de (1977), p. 191.

⁶⁵⁹ RUÃO, Carlos (2000), pp. 434-435. O autor indica ainda que no exterior do espaço de um dos antigos dormitórios, na designada *fonte milagrosa*, foi gravada a data 1545, que deve aludir ao encerramento daquele espaço no período intermédio entre o início das obras e a conclusão da primeira fase. Há ainda uma referência ao pedreiro Pedro Fernandes como mestre das obras de São Gonçalo no final desta primeira fase construtiva. AFONSO, José Ferrão (1997). Manuel Luís, um contributo para o estudo de um mestre pedreiro quinhentista. In *Museu*, IV série, n.º 6, p. 8.

⁶⁶⁰ SOUSA, Frei Luís de (1977), p. 191.

⁶⁶¹ Durante estas quase duas décadas, o convento foi habitado por uma comunidade de freires muito reduzida (contabilizavam-se dois em 1566 e três em 1578), que utilizavam a ermida medieval para o culto.

Gonçalo⁶⁶², redigido em 1580, que documenta que o então vigário do convento, Frei António dos Santos, havia recommençado a construção na época.

O início da segunda fase das obras pode situar-se entre 1579 e 1580, devendo aqui considerar-se não apenas o arranque efectivo da edificação, mas também o concurso e a contratação do arquitecto que o precederam. Esta etapa, que representa a chegada da *escola dos Lopes* ao cenóbio de Amarante⁶⁶³, ficou marcada pelo patronato de D. Filipe I, o grande mecenas da construção do templo pós-tridentino. Assim, foi pelos anos de 1579-1580 que Mateus Lopes foi contratado como o novo arquitecto da obra de Amarante, deixando o irmão Gonçalo Lopes como seu representante na direcção do estaleiro, à frente de uma campanha de pedreiros onde integrou o genro Pedro Afonso de Amorim.

Durante os primeiros cinco anos pouco se terá avançado na edificação do claustro, já que a notícia mais antiga referente ao espaço é fornecida num relatório que Gonçalo Lopes e Pedro Afonso de Amorim apresentaram ao provedor da Comarca de Guimarães em 5 de Junho de 1586, na decorrência de uma vistoria requisitada pelo monarca⁶⁶⁴. Neste relato, os mestres detalhavam que estava concluído “um lanço” do dormitório onde, no piso térreo, estavam também cerrados os espaços da sacristia, da ante-sacristia e da escada para o piso superior; a estes juntavam-se o refeitório, a cozinha e respectiva despensa, a casa do celeiro, o hospício e a adega, sendo ainda referido que faltavam construir as “duas crastas”, mas que a primeira estava já “fundada para ser de abóbada”⁶⁶⁵.

Este documento ditado por Gonçalo Lopes fornece interessantes informações sobre o projecto de Mateus e sobre o próprio andamento da edificação da crasta. O primeiro dado é o de que o arquitecto desenhou dois claustros para o espaço dominicano de Amarante, o claustro nobre, com a sua cobertura em abóbada de pedra, e um segundo pátio que teria as galerias cobertas por tecto de madeira⁶⁶⁶. Por outro lado, a vistoria dá a informação de que nesse início do verão de 1586 a *crasta primeira* tinha já uma parte da estrutura erigida, estando as arcadas das galerias do piso térreo em execução. No entanto, o programa de decoração esculpida não estaria ainda colocado. Uma vez que este se encontra localizado em pontos muito específicos da

⁶⁶² RUÃO, Carlos (1996), p. 65 e ss.

⁶⁶³ Os Lopes dirigiram a obra de Amarante até às primeiras décadas do século XVII. Depois de Gonçalo, a obra ficaria nas mãos de João Lopes de Amorim, o seu famoso genro, que coordenou terceira fase da edificação do convento; este arquitecto vimaranense é o representante da terceira geração da *escola dos Lopes* em Portugal.

⁶⁶⁴ Como referido no subcapítulo anterior, no ano de 1585 os frades de São Gonçalo dirigiam-se a D. Filipe I, rogando que o monarca renovasse o peditório nacional a favor das obras do seu convento e indicando que a “obra nova” da igreja apresentava custos mais elevados do que os meios da comunidade conventual conseguiam suportar. No seguimento deste pedido, e para compreender “o estado em que estão as ditas obras e do que nelas têm gastado e quanto está ainda por fazer nelas e o que haverão mister de dinheiro e o que rendem em cada ano os ditos peditórios”, D. Filipe I requisitou ao Arcebispo de Braga um minucioso relatório sobre o estaleiro. Em sequência, o prelado bracarense ordenou uma vistoria ao edifício em finais de Abril de 1586, recolhendo-se então vários testemunhos, entre os quais o de Gonçalo Lopes. Perante o provedor da Comarca de Guimarães, o mestre afirmou que “se faz muito na dita obra”, que a mesma implicava gastos avultados e que a ajuda monetária da Coroa era de grande necessidade, referindo também que “Mateus Lopes, irmão dele testemunha, é mestre do Bem Aventurado São Gonçalo da vila de Amarante”. RUÃO, Carlos (1996), pp. 73-74.

⁶⁶⁵ RUÃO, Carlos (1996), p. 75.

⁶⁶⁶ Como refere o mestre, “a primeira está fundada para ser de abóbada e a segunda para ser de madeira”. O segundo claustro seria construído apenas nas primeiras décadas de Seiscentos. RUÃO, Carlos (1996), p. 75.

cobertura, nomeadamente no arranque das abóbadas (quer do lado que se apoia nos pilares quer do que se apoia nas paredes internas das galerias) e em todos os pontos de intersecção das nervuras, e que a documentação refere que as abóbadas não estavam começadas, é correcto concluir-se que os elementos escultóricos não estavam adossados à estrutura e, possivelmente, não tinham ainda começado a ser lavrados.

Até ao ano de 1595, que corresponde ao final da estadia da segunda geração da *escola dos Lopes* em Amarante⁶⁶⁷, o programa do claustro *velho* não voltou a ser mencionado na documentação, nomeadamente na nova vistoria que realizou em Março de 1591, e sobre a qual se redigiu outro documento. Embora este segundo testemunho cite a vistoria de 1586, a descrição não faz qualquer menção ao espaço claustral, referindo-se apenas que as áreas ainda por completar correspondiam ao “corpo da igreja e torre”⁶⁶⁸. Como tal, é possível que nesse ano de 1591 o piso térreo do claustro e o seu programa ornamental estivessem já quase terminados. A partir de 1595 a oficina dos Lopes deixa Amarante, estando documentado que em Abril desse ano Gonçalo Lopes e Pedro Afonso de Amorim estavam em Guimarães a laborar na Igreja da Misericórdia. Embora não se conheça nenhum documento de quitação da obra, sabe-se que durante os quinze anos que Gonçalo representou Mateus Lopes em Amarante, Pedro Afonso de Amorim nunca deixou de residir na vila do Tâmega, tendo mesmo dirigido o estaleiro em representação do sogro. Assim, será muito pouco provável que Pedro Afonso tenha deixado o convento sem concluir a crasta⁶⁶⁹. Deste modo, e à semelhança do que sucede na fachada lateral da igreja, deve assumir-se que o ano de 1595 corresponde à data de finalização do programa de decoração esculpida.

3.13.3 – Análise formal do programa

O claustro *velho* do Convento de São Gonçalo de Amarante é um espaço de planta rectangular coberto por abóbadas e dividido em dois pisos, que se dispõe em torno de um pátio aberto ao centro do qual se ergue o chafariz, com tanque polilobado e duas taças com carrancas nas saídas de água, rematado por coruchéu estilizado (foto 217). O conjunto do cenóbio corresponde a uma grande estrutura de planta composta por dois volumes justapostos. O corpo da igreja localiza-se no extremo sul, apresentando planimetria rectangular formada por três naves e cruzeiro, a que se adossa a capela-mor profunda. Ao edifício do templo juntam-se os dois claustros, o nobre ou *velho*, mais pequeno e adossado à esquerda do corpo da igreja, e o claustro novo, de maiores dimensões, erigido a norte do primeiro, integrando os edifícios da Câmara Municipal de Amarante e do Museu Amadeo de Souza Cardozo. O claustro velho e o

⁶⁶⁷ Como mencionado na biografia de Gonçalo Lopes, foi neste ano que o arquitecto assinou, em conjunto com o genro Pedro Afonso de Amorim, o contrato de execução da Igreja da Misericórdia de Guimarães. Uma vez que Pedro Afonso residiu em Amarante ao longo de todo o período em que os Lopes estiveram à frente do estaleiro, é pouco provável que estando de novo em Guimarães no ano de 1595, a segunda fase das obras do convento não estivesse então terminada.

⁶⁶⁸ RUÃO, Carlos (1996), p. 78.

⁶⁶⁹ Neste faltou apenas a fonte central do pátio, edificada pela oficina vimaranense dos Lopes entre 1606 e 1608, já então sob a direcção de João Lopes de Amorim.

respectivo programa continuam implantados na sua localização original, sendo este último acessível para o observador depois da entrada no espaço conventual, feita através da igreja. Por se tratar de um espaço afecto à Igreja Católica, está condicionado a horários de visita.

O claustro apresenta quatro galerias divididas em dois pisos, o de baixo em arcada de volta perfeita com contrafortes externos, o de cima com alpendre assente sobre colunata jónica (resguardada actualmente por vidros). O espaço interior das galerias baixas é coberto a toda a volta por abóbadas estreladas. O programa de decoração esculpida corresponde à cobertura abobadada do piso inferior, nomeadamente aos arranques, aos cruzamentos e aos fechos das nervuras das abóbadas, bem como aos panos centrais das abóbadas que cobrem o ângulo entre as galerias (foto 218).

O piso inferior da crasta apresenta um número diferente de tramos consoante as galerias que formam o rectângulo. As que se orientam a norte e a sul, correspondentes aos volumes adossados à igreja, dividem-se em seis tramos, ao passo que as que se localizam a oeste e a este se separam em cinco tramos. Na face virada ao jardim, este piso exhibe arcadas plenas demarcadas por contrafortes jónicos. A cada um dos tramos corresponde, no interior da galeria, uma abóbada estrelada cujos pontos de intersecção são ornamentados por chaves com motivos florais esculpidos em relevo (foto 219).

Nos quatro espaços de intersecção das galerias foi erigida uma abóbada estrelada cuja trama de nervuras forma uma roseta. Estas quatro abóbadas que marcam os vértices do piso inferior do claustro apresentam os cruzamentos das ogivas também ornamentados com florões em relevo, como as restantes abóbadas, mas com a particularidade de exibirem nos fechos centrais um interstício em forma de losango com florões que rodeia um medalhão circular com uma figura humana central, esculpida em relevo e policromada (foto 220). No arranque das nervuras das abóbadas, quer do lado das arcadas quer do lado das paredes interiores, foi colocada uma mísula semi-circular que se assemelha a uma composição de micro-arquitectura (foto 221). Em cada um dos quatro pilares de intersecção das galerias, nos vértices da crasta, dispõe-se um grande mascarão esculpido em alto-relevo integrado num entablamento (foto 222).

O programa ornamental foi esculpido em granito cinzento, que apresenta uma superfície de revestimento rugoso onde se distingue com nitidez o grão da pedra, denotando-se algum desgaste nas linhas de contorno das figuras (foto 223). Os elementos do programa foram esculpidos em bloco pétreo independente, adicionando-se depois à estrutura tectónica. No entanto, integram-se com bastante uniformidade no suporte pétreo, não se denotando grandes contrastes nos pontos de incorporação. Os medalhões circulares das abóbadas estreladas com rosetas apresentam-se policromados (ver também foto 223).

O programa de decoração esculpida, que integra exclusivamente esculturas em relevo, consiste num conjunto de elementos figurativos composto por motivos antropomórficos, fantásticos, fitomórficos e zoomórficos. O desenho das figuras revela dois grupos distintos

esculpidos por diferentes oficiais, um correspondente aos quatro mascarões, o outro formado pelas quatro figuras humanas. Os mascarões apresentam traços pouco elegantes, com feições pesadas e algo rudes, mas com uma total homogeneidade de desenho na escultura, sendo credível que tenham sido executados pelo mesmo imaginário (foto 224). Por seu turno, as figuras humanas também se caracterizam por esta unidade de *mão* e de traço mas exibem linhas mais delicadas, embora o desenho denuncie uma execução mais fruste ou ingénua, uma vez que é notória a dificuldade na representação exacta das medidas anatómicas, nomeadamente no desenho dos membros superiores (ver também foto 224).

O conjunto de motivos vegetalistas dos fechos do abobadamento e da base das mísulas dos corredores das galerias apresenta uniformidade de traço, denotando-se um desenho delicado que dá atenção ao realismo dos pormenores dos elementos botânicos (foto 225).

A expressividade facial, tanto dos mascarões como das figuras humanas, é conseguida sobretudo através da representação da região supraciliar móvel e do desenho de rugas nas maçãs dos rostos. No entanto, a observação geral dos elementos confere uma ideia de imobilidade, já que não se registam as habituais representações dos elementos antropomórficos com a rotação da cabeça que por norma imprimem dinamismo aos conjuntos (foto 226).

Por seu turno, é visível que o desenho das figuras teve em conta o cuidado de imprimir realismo à representação de elementos fisionómicos como os olhos, as sobrancelhas e sobretudo as rugas de expressão (foto 227). Não obstante, as figuras humanas apresentam alguma dificuldade no desenho anatómico, com uma acentuada desproporção física, nomeadamente na representação das mãos (foto 228).

Na observação total do programa manifestam-se como elementos de destaque os mascarões das esquinas das galerias uma vez que, ao contrário dos restantes claustros, não existem bustos humanos nas mísulas dos contrafortes e das paredes que exerçam pontos de contraste, em termos de dimensão escultórica e impacto, com estas cabeças fantásticas. No entanto, e atendendo à sua policromia, é evidente que foi dada também alguma evidência às figuras humanas das abóbadas na intersecção das galerias, cuja cor confere relevância no conjunto cinzento da cobertura. Já a decoração vegetalista das abóbadas, por ser de menores dimensões e estar a grande altura, obriga o observador a estar com a cabeça completamente flectida para trás para ser observada, acabando por isso por se tornar numa espécie de plano secundário do programa, como uma sobre-capa da estrutura das coberturas.

Enquanto suporte de um programa de decoração esculpida, e tal como acontece em Celanova e Poio, o claustro *velho* de São Gonçalo de Amarante não perde a sua identidade estrutural. Ou seja, ao contrário do que sucede com as fachadas, onde o programa transforma o frontispício numa escultura de grandes dimensões, a quadratura claustral não deixa de ser a estrutura dominante. Embora os elementos esculpidos em relevo se integrem harmoniosamente na construção, e indiscutivelmente se tornem pontos vivos que imprimem uma leitura ritmada e

dinâmica aos panos murários, é a massa tectónica da crasta que predomina no conjunto, dando-lhe uma configuração geral pesada.

Não se verifica no conjunto a sobreposição de figuras ou a existência de linhas de perspectiva. Os elementos esculpidos estão dispostos de forma a obrigar o observador a percorrer todo o perímetro do espaço para ter uma leitura completa do conjunto de decoração esculpida, impondo-se um ritmo de marcha bastante lento com várias paragens ao longo das galerias, incluindo para a observação dos motivos das abóbadas. A sua disposição não terá considerado efeitos de luz e sombra na leitura da escultura, já que se encontra resguardado da luz solar na maior parte do dia.

3.14 - O claustro regular e o chafariz do Mosteiro de San Salvador de Celanova

O claustro regular do Mosteiro de San Salvador de Celanova⁶⁷⁰ implanta-se no corpo intermédio do espaço cenobial, junto ao muro sul da igreja (mapa XIX). O mosteiro situa-se no centro da vila de Celanova, frente à Praça Maior, apresentando actualmente uma imponente fachada barroca, executada durante as obras de reforma do século XVIII (foto 229). O chafariz, que originalmente se localizava no jardim do claustro regular, ergue-se hoje na Praça Maior.

O programa de decoração esculpida do claustro está circunscrito às abóbadas das quatro galerias do piso térreo (foto 230). No caso do chafariz cenobial, o programa de decoração esculpida ocupa todo o sistema edificado onde se insere (foto 231), rematando partes fundamentais da estrutura hidráulica. O chafariz estava originalmente edificado no pátio do claustro do mosteiro, tendo sido transferido para a praça da vila depois da *Desamortización* das casas religiosas, que ocorreu em Espanha entre os anos de 1835-1837.

3.14.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

O programa de decoração esculpida do claustro do Mosteiro de San Salvador de Celanova apresenta uma interessante conjugação de conceitos espaçados no tempo, que convergem naquele que se tornou o modelo de claustro ornamentado da *escola dos Lopes* assinado por Mateus Lopes. Na verdade, a crasta celanovense foi projectada originalmente por Juan de Badajoz o Mozo, um mestre que não tinha qualquer relação com os Lopes. Foi este arquitecto que desenhou o primeiro projecto do claustro em meados do século XVI, traçando um espaço de dois pisos cujo registo inferior era coberto por “una cruzaría de complexa traza” que se destacava sobretudo pela “profusa decoración de gusto plateresco” que ornamentava toda a composição das abóbadas, desde as mísulas às chaves, incluindo os próprios panos da estrutura⁶⁷¹. Embora o mestre estremenho tenha morrido apenas dois anos depois de se iniciar a construção, os monges fizeram questão de manter uma cláusula que previa o respeito pela traça primitiva nos contratos seguintes.

A morte prematura de Badajoz o Mozo obrigou a comunidade beneditina celanovense a substituir rapidamente o autor do projecto. A escolha iria recair sobre Rodrigo Gil de Hontañon, que então dirigia as obras das catedrais de Santiago e Ourense, e que deixou Juan Ruiz de Pámanes no estaleiro como seu representante. Gil de Hontañon, conhecido pelo seu gosto classicista despojado e por privilegiar a estrutura em detrimento do ornamento, “respectou en

⁶⁷⁰ Este espaço é também conhecido como claustro velho, Claustro de las Procesiones e Claustro Barroco (aludindo à campanha setecentista que ornamentou com formas barrocas as fachadas do piso superior das galerias). A sul existe o Claustro do Poleiro, edificado no primeiro quartel do século XVIII.

⁶⁷¹ GOY DIZ, Ana (2006b). A pegada de Juan de Badajoz o Mozo nos claustros beneditinos galegos: o conceito de modernidade arquitectónica a meados do século XVI. In Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (Coord.), *Arte Beneditina nos Camiños de Santiago*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 406.

boa medida a traza orixinal de Juan de Badajoz”, não desvinculando “o deseño un tanto retardador” que este havia idealizado para o espaço⁶⁷².

Conforme defende Ana Goy Diz, as proporções gerais do espaço, com os seus contrafortes virados ao jardim e as abóbadas de cruzaria com arcos formeiros apontados nas galerias, devem-se ao desenho de Juan de Badajoz, ao passo que Gil de Hontañon tentou reduzir a “carga decorativa” hispano-flamenga do projecto original, optando por empregar elementos de gosto renascentista mais actualizado⁶⁷³. Ou seja, Hontañon reinterpreto o claustro desenhado originalmente dando mais destaque à tectónica do espaço, ao mesmo tempo que procurou respeitar o projecto do seu predecessor mantendo um gosto decorativista que não era o seu. Este compromisso entre o desenho plateresco tardio de Badajoz o Mozo e a traça classicista de Gil de Hontañon resultou num espaço *classicista ornamentado*. Assim, quando Mateus Lopes foi chamado a continuar a obra do claustro de Celanova no início do terceiro quartel do século XVI, chegou-lhe às mãos uma *traza* onde se explorava o classicismo e não se deixava de parte o ornamentalismo, totalmente em consonância com o tipo de gosto, de desenho e com a forma de pensar a arquitectura dos irmãos Lopes.

Quando foi contratado, Mateus comprometeu-se a respeitar o projecto de Hontañon, e cumpriu o acordado. Mas a intervenção do arquitecto minhoto deixou marca indelével no claustro, sobretudo no que respeita à decoração esculpida. É à criatividade de Lopes que se deve grande parte do programa escultórico das abóbadas, já que o mestre actualizou a ideia decorativista original de Badajoz o Mozo com elementos iconográficos de gosto maneirista. Por seu turno, a influência da *escola dos Lopes* no projecto Badajoz-Hontañon fez-se sentir de forma determinante na pedra, isto é, no modo como os elementos icónicos foram esculpidos, uma vez que o trabalho dos imaginários do *taller* de Mateus apresenta um forte contraste qualitativo com o que foi realizado pelos escultores dirigidos por Ruiz de Pámanes, o representante de Gil de Hontañon. À oficina portuguesa deve-se um conjunto de decoração esculpida de “calidades y matices de extraordinaria beleza” e qualidade⁶⁷⁴.

Pode, portanto, afirmar-se que o claustro regular do Mosteiro de San Salvador de Celanova é um espaço cuja autoria deve ser repartida por três arquitectos, tendo cada um deles trazido ao projecto o seu modo de ver a arquitectura. A Juan de Badajoz o Mozo deve-se o conceito original de um claustro plateresco, onde o espaço era definido por complexas abóbadas de cruzaria repletas de elementos decorativos, num modelo já arcaico para o tempo da encomenda. A Rodrigo Gil de Hontañon deve-se uma actualização do projecto inicial, que eliminou o excesso decorativo, mas manteve o abobadamento, introduzindo o classicismo nos elementos de suporte das galerias e conferindo assim alguma austeridade ao espaço. Por fim, a Mateus Lopes deve-se o ressurgimento do decorativismo na estrutura, que voltou a ganhar um

⁶⁷² GOY DIZ, Ana (2006b), p. 417.

⁶⁷³ GOY DIZ, Ana (2006b), p. 417.

⁶⁷⁴ GOY DIZ, Ana (1994a), p. 497.

lugar principal no modo de pensar o espaço, desta feita marcado por formas maneiristas actualizadas com o seu tempo. Ou seja, grande parte do programa de decoração esculpida que ornamenta a crasta celanovense – no que se entende como um programa iconográfico e iconológico – foi executado durante a campanha dirigida por Mateus Lopes, devendo atribuir-se ao arquitecto minhoto a autoria iconográfica do mesmo. Deve ainda referir-se que este protótipo do claustro celanovense, que resultou de uma campanha de obras longa marcada por três modos diferentes de desenhar e ornamentar o espaço, foi o modelo que Mateus transpôs para a *escola dos Lopes* nos anos seguintes, aprimorando-o e desenvolvendo-o nos mosteiros de Poio e de Amarante.

No que respeita ao chafariz, a estrutura e o respectivo programa ornamental foram exclusivamente desenhados por Mateus Lopes segundo o modelo de chafariz de taças da *escola* desenvolvido a partir do segundo quartel do século XVI. No entanto, deve assumir-se que a fonte claustral deverá ter estado contemplada no espaço do claustro do mosteiro desde que este foi planeado em 1550. A fonte era um elemento imprescindível nos claustros cenobiais, quer porque abastecia directamente os monges (servindo para beber, lavar, cozinhar) quer porque impulsionava a fertilidade das hortas dos cenóbios. É portanto correcto considerar que no primeiro projecto do claustro celanovense desenhado em meados de Quinhentos por Juan de Badajoz o Mozo foi contemplado um fontanário para usufruto da comunidade. Embora Juan de Badajoz fosse um arquitecto que construía o espaço integrando o programa decorativo como parte fundamental da estrutura, é provável que a fonte delineada por este mestre obedecesse a uma tipologia mais simples do que os imponentes chafarizes de taças da *escola dos Lopes*, já que os fontanários que subsistem noutros claustros edificadas ainda em vida daquele arquitecto estremenho, como o de San Vicente de Oviedo ou o de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia), apresentam composições bem menos exuberantes, quer nas dimensões estruturais quer no programa decorativo (foto 232).

Assim, e embora se considere a hipótese de Badajoz o Mozo ter esboçado uma fonte para o centro do claustro no projecto original, é possível que vinte e cinco anos depois, e talvez pela ausência de uma *traza* detalhada, Mateus Lopes tenha beneficiado da oportunidade para executar um novo projecto para o chafariz, composto pela estrutura de taças tão ao gosto da *escola dos Lopes*. Ana Goy Diz confirma que foi Mateus quem, em 1580, apresentou ao abade Fray Francisco de Monforte o desenho do fontanário a erigir no centro do jardim claustral⁶⁷⁵, pelo que o chafariz de Celanova pode atribuir-se sem reservas a Mateus Lopes. O exemplar estaria concluído poucos anos depois, articulando-se com o restante programa ornamental do espaço.

⁶⁷⁵ GOY DIZ, Ana (2011b), p. 38.

3.14.2 – Cronologia da execução do programa

Em 1610 Mauro Castellá Ferrer descrevia o Mosteiro de Celanova como “una casa marauillosamente edificada”, manifestando assim o impacto que o edifício da mais importante comunidade beneditina da região interior do Reino de Galicia tinha sobre os fiéis⁶⁷⁶. Este mosteiro dedicado a San Salvador foi fundado no século X por São Rosendo⁶⁷⁷ quando, cerca do ano de 937, instituiu uma comunidade religiosa no lugar de *Villare*, na região de Ourense, em terras doadas pelo seu irmão, o conde Froilá Gutiérrez. Primitivamente o complexo seria ocupado por monges do Mosteiro de Santo Estevo de Ribas de Sil, localizado em Nogueira de Ramuín, de onde procedeu também o primeiro abade, Frai Franquila. Inicialmente foi adoptada a regra de São Frutuoso de Braga, até que em 1109 os monges se submeteram à regra beneditina⁶⁷⁸.

O cenóbio foi crescendo ao longo de todo o período medieval graças às inúmeras doações régias e senhoriais, nomeadamente dos monarcas de León e da família Gutiérrez, impondo-se de tal forma na região onde se implantava que o próprio lugar de Vilar mudou o topónimo para *Celam Novam*, ou Celanova, em alusão ao novo mosteiro⁶⁷⁹. De facto, a “importancia del monasterio de San Salvador de Celanova radica en que fue capaz de conjugar tradición e innovación, se fue adaptando a los nuevos tempos y consiguió sobrevivir llegando a convertirse en uno de los monasterios más importantes de la Galicia medieval e incluso de toda la Península Ibérica”⁶⁸⁰.

Em 1550, decorrendo da já referida Reforma do Clero Regular ordenada pelos Reis Católicos, a comunidade de Celanova encetou uma grande renovação estrutural, com o objectivo de definir uma nova imagem para o mosteiro. Efectivamente, as estruturas medievais do edifício estavam obsoletas, tanto na capacidade e dimensão que ofereciam à comunidade como no que respeitava à estética, não correspondendo à “idea de luxo e poder que a Orde intentaba transmitir a través dunha arquitectura grandilocuente, impactante e abraiante”⁶⁸¹. Numa primeira etapa procedeu-se à reconstrução das dependências conventuais, com a reforma dos espaços do claustro, da sala capitular, da portaria, da enfermaria, das cozinhas e das cavalariças; ao longo da segunda fase, que decorreu nos primeiros anos de Seiscentos, executou-

⁶⁷⁶ A referência é feita pelo militar e escritor celanovense na sua *HISTORIA DEL APOSTOL DE IESVS CHRISTO SANCTIAGO ZEBEDEO PATRON Y GENERAL DE LAS ESPAÑAS*, referindo-se à estrutura que existia antes da grande reforma barroca que lhe deu as feições actuais. COTELO FELÍPEZ, Mario (2007). Tradición, propaganda e ideología benedictina. La construcción de la imagen jacobea. San Salvador de Celanova. In Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (Coord.), *Arte Benedictino en los Caminos de Santiago. Opus Monasticorum II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 481.

⁶⁷⁷ Rosendo Guitiérrez, ou Guterres, era neto do conde de Coimbra Hermenegildo Guterres, tendo nascido em 907 em Santo Tirso e falecido no ano de 977 no cenóbio de Celanova. Canonizado em 1195, este religioso foi bispo da Diocese de Dume, tendo sido também uma importante figura política no Reino de Galicia no século X.

⁶⁷⁸ FERNÁNDEZ PÉRES, Miriam (2017). El Monasterio de San Salvador de Celanova en la Edad Media: Estado de la cuestión y tipologías documentales. Santander: Universidad de Cantabria. (Trabajo de fin de grado), p. 12.

⁶⁷⁹ José M. Andrade Cernadas, *El monacato benedictino y la sociedad de la Galicia medieval (siglos X al XIII)*. Galicia: Edicións do Castro, 1997, 31.

⁶⁸⁰ FERNÁNDEZ PÉRES, Miriam (2017), p. 13.

⁶⁸¹ GOY DIZ, Ana (2011b), p. 27.

se a reforma da cabeceira do templo e a reconstrução da nova sacristia; por fim, em meados do século XVII, a comunidade patrocinou a terceira fase da reestruturação, construindo a imponente fachada barroca que a igreja exhibe actualmente⁶⁸².

O novo claustro regular de Celanova foi fundado ainda nesse ano de 1550, data em que o abade Frei Alonso de Valladolid contratou Juan de Badajoz o Mozo para executar o projecto e dirigir a obra. Para a renovação do espaço foi desmontado o antigo pátio medieval, utilizando-se parte dos materiais pétreos na construção da nova crasta. A construção iniciou-se pelo ângulo nordeste, mais concretamente pelos dois últimos tramos da galeria norte, seguindo pelo lanço nascente e avançando até ao meio⁶⁸³. Desafortunadamente, o arquitecto morria dois anos depois, provocando a paragem da obra e deixando aos monges a tarefa de procurar outro mestre para dar continuidade ao trabalho. A escolha recaiu sobre Rodrigo Gil de Hontañon, que deixou no estaleiro um homem da sua confiança, Juan Ruiz de Pámanes. Entre 1552 e 1564, sob a direcção de Gil de Hontañon e a supervisão de Ruiz de Pámanes, continuou-se o trabalho na galeria este, incluindo os espaços mais próximos, onde se integravam o refeitório, o ante-refeitório e a cozinha⁶⁸⁴. No ano de 1564 as obras voltaram a parar, devido a uma grave contenda que opôs os monges ao próprio abade. Entretanto, este último viria a falecer e a comunidade, sob a direcção de um novo reitor, celebrou um contrato com Juan de Herrera el de Gajano em 1572, para continuar as obras pela galeria sul, já que Pámanes havia morrido no ano anterior⁶⁸⁵. No entanto, no ano de 1575 o estaleiro ficava mais uma vez paralisado, novamente devido à morte do arquitecto que dirigia as obras.

Rapidamente os beneditinos celanovenses decidiram realizar um novo concurso para a contratação de outro mestre arquitecto. Iniciava-se assim a segunda fase da edificação do claustro, e com esta o período em que a *escola dos Lopes* esteve em Celanova. Ao concurso responderam “los principales arquitectos del momento”: Gaspar de Arce el Viejo, que logo depois seria escolhido para o cargo de mestre da Catedral de Santiago; Juan de la Sierra, arquitecto do Mosteiro de Montederramo; Fernando de la Calleja, mestre da ponte de Ourense; e Mateus Lopes, então responsável por várias obras em Pontevedra⁶⁸⁶. O escolhido seria Mateus Lopes, que em 2 de Maio de 1576 assinou um contrato de dez anos para a conclusão do claustro, no qual se comprometeu a construir o braço sul do claustro, a escadaria principal, a portaria e respectivo frontispício (cuja traça foi feita por Mateus mas que só viria a ser edificada no primeiro quartel do século XVII), as dependências destinadas ao abade e a fonte claustral⁶⁸⁷.

⁶⁸² GOY DIZ, Ana (1996d). La huella del taller portugués de Mateo López en el Monasterio de San Salvador de Celanova (Ourense). In Xosé Carro Otero y Raquel González Dacal (Ed.), *VI Coloquio Galaico-Minhoto*. Ourense: Instituto Cultural Galaico-Minhoto, p. 129.

⁶⁸³ Ana Goy Diz publicou uma planta do mosteiro com as fases construtivas assinaladas. GOY DIZ, Ana (2007a), p. 240.

⁶⁸⁴ GOY DIZ, Ana (2006b), p. 411.

⁶⁸⁵ GOY DIZ, Ana (2006b), p. 412.

⁶⁸⁶ GOY DIZ, Ana (2005), p. 115.

⁶⁸⁷ O arquitecto deveria receber, no total, 17.000 ducados pela empreitada, aos quais se juntariam 600.000 maravedís anuais pela supervisão do estaleiro. GOY DIZ, Ana (2007a). El monasterio de San Salvador de Celanova en la época del Renacimiento: una

O documento determina, ao longo de quarenta e duas cláusulas, as condições que o mestre deveria cumprir, especificando-se que a obra seria realizada de acordo “a las trazas dadas por Rodrigo Gil de Hontañón” em 1552⁶⁸⁸. Dois dias depois, o arquitecto minhoto cedia metade da obra ao canteiro Juan de Coterón, morador em Celanova⁶⁸⁹. Assim, nesse ano de 1576 Mateus Lopes reiniciava os trabalhos da crasta, partindo da estrutura edificada por Herrera na galeria sul e prosseguindo a construção no sentido leste-oeste. O lanço estaria terminado em 1582, data gravada na pequena cartela colocada numa das arestas da abóbada do canto sudoeste (foto 233).

Em 1577 Mateus dava início à empreitada do lanço oeste a partir do espaço da portaria, que se terminou em 1586⁶⁹⁰. Neste braço situavam-se a escadaria e os aposentos abaciais que o arquitecto se havia comprometido a terminar. Como avançado, e embora o contrato não mencione a estrutura hidráulica, a fonte estaria integrada no conjunto de obrigações do arquitecto minhoto. Sabe-se que pouco depois do início deste tramo, em 1580, Mateus apresentou ao abade Fray Francisco de Monforte o desenho do fontanário a erigir no centro do jardim claustral⁶⁹¹. O chafariz foi esculpido e erigido nos dois anos seguintes, uma vez que quando se concluiu a construção da galeria sul em 1582 a fonte estava a funcionar⁶⁹². Assim, esta poderá ser considerada a data de conclusão do chafariz de Celanova e do seu programa de decoração esculpida. No ano de 1589 “as obras debían estar xa moi avanzadas” já que a data aparece gravada num mascarão que ornamenta a chave da abóbada do ângulo noroeste, junto à passagem para a igreja⁶⁹³ (foto 234).

No ano de 1592 faltava construir apenas uma parte da galeria norte, celebrando-se novo contrato entre a comunidade, representada pelo abade Frei Juan de Guzmán, e Mateus Lopes para que este edificasse o tramo que une a obra tardo-quincentista à estrutura inicial edificada por Juan de Badajoz⁶⁹⁴. No entanto, esta última empreitada ficaria marcada por contendas entre os monges e o arquitecto, devidas sobretudo a divergências quanto a pagamentos⁶⁹⁵. No mês de Julho de 1594 ambas as partes chegavam a acordo, com Mateus a comprometer-se a terminar a obra no prazo de um ano. Este ano de 1594 ficaria assinalado numa epígrafe colocada na penúltima abóbada do extremo do lanço norte (foto 235). Em Agosto de 1595, cumprindo o acordado com os seus contratantes, Mateus Lopes finalizava a estrutura da crasta.

Apesar de o projecto edificativo do claustro regular de San Salvador de Celanova ter sido o primeiro dos três claustros ornamentados da sua autoria (ou co-autoria) que chegaram à

aproximación a su arquitectura. In Carla Fernández-Refoxo González (Coord.), *Rudesindus. El legado del santo*. Celanova: Xunta de Galicia – Xacobeo, pp. 250-252.

⁶⁸⁸ GOY DIZ, Ana (2007a), p. 250.

⁶⁸⁹ GOY DIZ, Ana (2007a), p. 252. À época, Mateus dirigia o grande estaleiro do molhe e da ponte de Pontevedra, a mais de 100 quilómetros de distância, motivo que o levou a ceder parte dos trabalhos a um mestre local.

⁶⁹⁰ GOY DIZ, Ana (2006b), p. 412.

⁶⁹¹ GOY DIZ, Ana (2011b), p. 38.

⁶⁹² GOY DIZ, Ana (2007a), p. 252.

⁶⁹³ GOY DIZ, Ana (2006b), p. 412.

⁶⁹⁴ GOY DIZ, Ana (2006b), p. 412.

⁶⁹⁵ Estas foram já explanadas na biografia de Mateus Lopes.

actualidade, a sua conclusão tardia no ano de 1595 remete este conjunto iconográfico e iconológico para o último quarto desta cronologia dos programas de decoração esculpida da *escola dos Lopes* em estudo.

3.14.3 – Análise formal do programa

O claustro regular do Mosteiro de San Salvador de Celanova é um espaço de planta quadrangular, com jardim central (foto 236). O complexo total do mosteiro corresponde a uma estrutura de planimetria irregular formada pelos volumes da igreja, a noroeste deste claustro, da portaria, adossada a sul, do claustro do Poleiro, contíguo a este, e o da capela medieval dedicada a San Rosendo, localizada sensivelmente a sudoeste. Entre todos estes espaços erguem-se algumas dependências conventuais, como a cozinha, o refeitório ou a sala capitular.

O edifício do mosteiro e o núcleo de decoração esculpida das coberturas do claustro continuam implantados na sua localização original, sendo este último acessível para o observador através da entrada no espaço conventual (que pode ser feita directamente pela portaria). Já o núcleo que corresponde ao chafariz encontra-se, como referido anteriormente, na praça fronteira à fachada da igreja.

Uma vez que este programa de decoração esculpida é formado por duas estruturas que, além de serem independentes, não estão no mesmo espaço físico, será primeiro analisado o claustro e, só depois de toda esta primeira área programática examinada, se avançará a análise do núcleo que ornamenta o chafariz.

3.14.3.1 – O espaço do claustro

O claustro apresenta quatro galerias divididas em dois pisos, o de baixo em arcada de volta perfeita com contrafortes externos, o de cima cerrado com janelas de sacada emolduradas por grandes volutas em relevo e precedidas por varandim de ferro. O espaço interior das arcadas é coberto, a toda a volta, por abóbadas estreladas. O programa de decoração esculpida que permanece neste espaço corresponde ao conjunto da cobertura abobadada do piso inferior, nomeadamente aos arranques, aos cruzamentos e aos fechos das nervuras das abóbadas, bem como aos panos centrais das abóbadas estreladas (foto 237).

Cada uma das galerias interiores do claustro é dividida em seis tramos, com arcos de volta perfeita assentes em contrafortes. A cada um destes tramos corresponde uma abóbada estrelada, com os cinco pontos de intersecção central ornamentados por chave com motivo floral esculpido em relevo (foto 238).

Do lado da arcada, no arranque de cada uma das nervuras (que corresponde sensivelmente ao terço superior da altura dos contrafortes) foi colocado uma mísula semi-circular. Na sua base, estas mísulas apresentam uma figura em alto-relevo: nalgumas foram esculpidos bustos humanos, de diferentes dimensões, alguns dos mais pequenos agrupados em

trios, os maiores inseridos numa moldura *rollwerk* circular; noutras foram lavrados mascarões (foto 239).

No espaço de intersecção das galerias foi também erigida uma abóbada estrelada, cuja trama de nervuras forma uma roseta. Estas quatro abóbadas, que marcam os vértices do piso inferior do claustro, apresentam dezasseis fechos ornamentados nos cruzamentos das ogivas constituídos por florões em relevo, semelhantes aos das restantes abóbadas mas com a particularidade de integrarem também mascarões em cartelas *rollwerk* (foto 240).

O programa ornamental foi esculpido em granito cinzento, que apresenta uma superfície com acentuada rugosidade, onde se distingue com nitidez o grão da pedra (foto 241). Não apresenta indícios de patologias como fracturas ou humidade, o que se deverá à sua localização interior, protegida de grandes alterações climáticas. Os elementos do programa foram esculpidos em bloco pétreo independente, adicionando-se depois à estrutura tectónica. Esta incorporação na estrutura tectónica é bastante marcada nos panos murários interiores, sendo visíveis os pontos de junção. Não apresenta vestígios de policromia.

O programa de decoração esculpida, que integra exclusivamente esculturas em relevo, consiste num conjunto de elementos figurativos com motivos antropomórficos, fantásticos e fitomórficos. O programa apresenta diferenças substanciais no desenho e entalhe de dois grandes grupos de figuras. Embora apresentem, na grande maioria, um traço escultórico bastante aprimorado e fluído, traduzindo o nível avançado de aptidão do(s) escultor(es), existe um grupo de figuras cujas feições são mais rígidas; estes são os elementos executados pela oficina de Hontañon e Ruiz de Pámanes, e cuja execução com menos qualidade formal foi já aportada por Ana Goy⁶⁹⁶ (foto 242). Apresentando um contraste acentuado com estas, os restantes bustos humanos, os mascarões e os elementos vegetalistas constituem um conjunto com um desenho elegante e de grande qualidade formal (foto 243).

Todas as representações figurativas, incluindo os mascarões das cartelas das abóbadas, apresentam um elevado grau de expressividade, com uma representação bem conseguida das expressões faciais, de que são exemplo os bustos que sorriem. Muitas destas figuras são também representadas com algum tipo de movimento corporal, conseguida através do desenho da cabeça virada para o lado ou inclinada (foto 244). No caso dos bustos executados pela oficina de Ruiz de Pámanes o desenho é mais rígido, com as fisionomias quase caricaturadas.

O desenho das figuras apresenta uma atenção cuidada no realismo dos pormenores, nomeadamente na representação de elementos fisionómicos como narizes, maçãs do rosto e rugas de expressão, de elementos anatómicos como os músculos do pescoço, ou ainda na reprodução dos trajes (foto 245). Em três dos bustos dos contrafortes, que constituem retratos de corte, houve o cuidado enfatizar as diferenças fisionómicas entre as figuras, nomeadamente as masculinas, para que se distinguissem além dos atributos iconográficos (foto 246).

⁶⁹⁶ GOY DIZ, Ana (1994a), p. 497.

Na observação total do programa manifestam-se como elementos de destaque as imagens dos bustos das mísulas dos contrafortes e das paredes, sendo que as dos contrafortes aparentam ser mais salientes pelo modo como a própria estrutura contrafortada lhes dá uma espécie de isolamento visual. A decoração esculpida das abóbadas, por ser de menores dimensões, estar a grande altura e por isso obrigar o observador a estar com a cabeça completamente flectida para trás, acaba por formar uma espécie de plano secundário, uma sobre-capa da estrutura das coberturas.

Enquanto suporte de um programa de decoração esculpida, o claustro regular de San Salvador de Celanova não perde a sua identidade estrutural. Embora os elementos esculpidos em relevo se integrem harmoniosamente na construção, e indiscutivelmente se tornem pontos vivos que imprimem uma leitura ritmada e dinâmica aos panos murários, é a massa tectónica da crasta que predomina o conjunto. No programa, não se verifica a sobreposição de figuras ou a existência de linhas de perspectiva.

Os elementos esculpidos estão dispostos de forma a obrigar o observador a percorrer todo o perímetro do claustro para conseguir ter uma leitura completa do programa, impondo um ritmo de marcha bastante lento e várias paragens ao longo das galerias, incluindo para a observação dos motivos das abóbadas. A sua disposição não terá considerado efeitos de luz e sombra na leitura da escultura, já que se encontra resguardado da luz solar na maior parte do dia.

3.14.3.2 – O chafariz claustral

O chafariz do Mosteiro de San Salvador de Celanova é uma estrutura pétrea formada por dois corpos distintos: o tanque circular que serve de base à composição e a fonte propriamente dita, constituída por uma coluna de suporte, duas taças, e um pináculo de remate (foto 247). O chafariz assemelha-se a uma escultura monumental, apresentado os elementos funcionais – como o tanque, as colunas ou as taças – ornamentados por um programa de elementos figurativos esculpidos em alto-relevo. O fontanário foi deslocado da sua implantação original, o centro do claustro do mosteiro, e colocado na praça principal de Celanova, sendo por isso facilmente acessível para o observador.

O tanque circular da base apresenta uma estrutura polilobada com múltiplas secções e um friso de remate duplo insculpido que forma uma moldura rectangular. O desenho do tanque intercala regularmente uma secção semi-circular de face lisa, mais pequena e recolhida, com outra trilobada, mais ampla e saliente (foto 248). No centro do tanque assenta o pilar, totalmente submerso. Sobre o pilar apoia-se uma coluna abalaustrada com capitel toscano e fuste com estrias côncavas, cuja terça parte inferior, bulbosa, forma uma espécie de gomos nos espaços entre as estrias, que na face virada a norte são totalmente imperceptíveis devido ao estado de erosão (foto 249).

Acima desta coluna ergue-se a primeira taça do chafariz seccionada em seis secções e estriada na base, rematando-se a toda a volta com duplo friso (foto 250). Em torno do perímetro da taça, a espaços regulares, foram colocadas quatro bicas de saída de água decoradas com carrancas esculpidas em relevo. No centro assenta uma coluna mais pequena similar à coluna do tanque, estriada e em forma de bolbo.

A segunda taça tem uma estrutura semelhante à primeira. Com um perímetro menor, mas também seccionado em seis partes, apresenta um entablamento concavado com quatro saídas de água decoradas com carrancas (foto 251). No centro desta segunda taça assenta um balaústre que suporta o remate do chafariz. Este é composto por uma estrutura octogonal idêntica a uma meia esfera facetada que exhibe oito saídas de água sem qualquer ornamentação, encimada por um friso sobre o qual assenta um pináculo rematado por volutas e um motivo oval no coroamento (foto 252).

O chafariz e o respectivo programa ornamental foram esculpidos em granito cinzento, cuja superfície se apresenta rugosa, com o grão da pedra bastante visível (foto 253). Verifica-se a existência de várias patologias pétreas, decorrentes sobretudo da humidade, o que confere ao material distintas colorações. São também notórias fracturas e um profundo desgaste das linhas de talhe das figuras. A estrutura foi esculpida por blocos, consoante os tramos, com as partes reunidas e montadas no final da construção. Não evidencia vestígios de policromia.

O programa de decoração esculpida consiste num conjunto de elementos geométricos e figurativos, estes últimos integrando exclusivamente motivos antropomórficos. A extrema rigidez do desenho e do entalhe das figuras, bastante frustes e com linhas formais de gosto arcaico nada habituais nas obras da segunda geração da *escola*, denunciam um executor com poucas qualificações (foto 254). A representação dos elementos fisionómicos é pouco real e executada de forma ingénua, acabando por conferir um perfil fisionómico quase caricaturado que se assemelha muito às esculturas românicas. No entanto, é de salientar a homogeneidade do desenho.

No conjunto denota-se uma intenção de destacar os locais de saída da água através da escultura dos mascarões em alto-relevo, com uma dimensão que acompanha toda a altura das taças. A representação de movimento das figuras restringe-se à forma como parecem soprar água pela boca, que se acentua pelo desenho alongado e quase desproporcional das faces. Estas apresentam-se viradas para a frente, sem qualquer rotação da cabeça, não indiciando assim qualquer intencionalidade de representar movimento.

Enquanto estrutura de arquitectura hidráulica, o chafariz do Mosteiro de Celanova impõe-se como um volume de grandes dimensões embora a disposição piramidal das taças e o remate afilado contribuam para conferir leveza à leitura da massa granítica. Os motivos em alto-relevo da decoração esculpida contribuem também para moldar o volume estrutural,

transformando um repositório abastecedor de água numa escultura monumental. No conjunto do programa não se verifica sobreposição de figuras ou linhas de perspectiva.

O programa de decoração esculpida adapta-se ao diâmetro das superfícies em que foi esculpido, embora se verifiquem vários espaços sem decoração entre as figuras. Estas estão colocadas de forma simétrica, alternando-se em cada registo, numa disposição que, em conjunto com o tanque polilobado e a forma angular das taças, dá algum movimento rítmico à leitura volumétrica do conjunto.

No que concerne à incidência de luz sobre os elementos esculpidos e ao marco espacial do fontanário enquanto base de um programa escultórico, lembre-se que o chafariz foi deslocado da sua implantação original, pelo que qualquer avaliação de uma ou de outro não correspondem ao pensamento que acompanhou o projecto original. Ainda assim, mantém-se a leitura circular do programa, agora ampliada se considerarmos o facto de um fontanário que foi concebido para abastecer uma comunidade monacal restrita se ter transformado num aparelho público de abastecimento de água.

Por fim, é importante referir que, na decorrência da análise formal do chafariz e do seu programa de decoração esculpida, são evidentes as diferenças significativas entre este e os restantes chafarizes da *escola dos Lopes*, nomeadamente na opção pela utilização de taças angulares e de um tanque polilobado, ao invés de elementos circulares, e na existência de um remate em flor de lis estilizada, que substitui o característico sub-remate esférico com mascarões e o pináculo vegetalista. Na verdade, o chafariz de Celanova é o único, de entre os mais de dez chafarizes de todas as gerações da *escola dos Lopes*, que apresenta estas características. Assim, coloca-se a questão: poderá este chafariz ter sofrido algumas alterações quando foi transferido para a praça central da vila no século XIX, em consequência de algum dano provocado na desmontagem e deslocação, ou mesmo devido a uma intervenção de gosto da época? É possível. Embora não se conheça nenhum registo documental ou fotográfico desta remontagem, é plausível que a separação das várias peças durante o processo possa ter originado algum tipo de estrago, levando a que o fontanário fosse refeito, dentro da reinterpretação possível oitocentista. Apenas isso explicaria um desvio tão acentuado ao modelo de chafariz instituído por Lopes o Velho, ao qual Mateus e os irmãos sempre se mantiveram fiéis.

3.15 - O chafariz do Patio de San Marcos do Hospital Real de Santiago de Compostela

O chafariz do Patio de San Marcos está localizado num dos claustros do antigo Hospital Real de Santiago de Compostela. Este átrio, também conhecido por Patio de Botica, situa-se no primeiro corpo que se ergue logo após a entrada do edifício, à esquerda do corredor principal (mapa XX). O antigo hospital, que actualmente alberga o Parador de Santiago de Compostela, fixa-se no tramo norte da Praça do Obradoiro, junto à catedral compostelana. O programa de decoração esculpida ocupa toda a estrutura hidráulica (foto 255).

3.15.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

O programa ornamental do chafariz do Patio de San Marcos do Hospital Real corresponde à reforma de um fontanário já existente. A obra decorreu durante a campanha de reconstrução da rede hidráulica do hospital levada a cabo em finais do século XVI, que compreendeu a renovação das condutas internas, a substituição de canos e a construção de um sistema de recolha de águas pluviais⁶⁹⁷. Os planos foram executados por Mateus Lopes, que desempenhou o cargo de *maestro* das obras do edifício durante sensivelmente vinte e cinco anos⁶⁹⁸. João de Cora, um pedreiro que integrava o *taller* do mais jovem dos Lopes, foi oficialmente contratado pelo administrador do hospital Gutiérrez de Alce para executar a primeira fase da obra da reparação da rede de abastecimento desenhada pelo arquitecto. Quando se iniciou a reforma dos canos do Patio de San Marcos, onde se situava a botica hospitalar, concluiu-se ser necessário desmontar a fonte que aí funcionava. O arquitecto português desenhou então um novo chafariz de taças para a substituir, que obedece ao modelo da *escola dos Lopes* mas aproveita o tanque pré-existente.

A primeira investigação que atribuiu a autoria do chafariz a Mateus Lopes, baseando-se nas semelhanças tipológicas que este apresenta com o modelo de fontanário da *escola*, foi a obra de Dolores Vila Jato sobre a arquitectura e escultura compostelanas do século XVI⁶⁹⁹. A creditação do risco seria confirmada pela documentação referente à obra publicada por Ana Goy Diz na sua tese de doutoramento⁷⁰⁰. Os documentos reflectem a dimensão da reforma da rede hidráulica do edifício, que implicou a construção de um sistema abobadado de protecção dos canos dentro do qual “podía andar un hombre sin dificultad”, e a substituição das antigas canalizações de ardósia por outras de granito. Segundo Ana Goy, esta campanha pode considerar-se uma das mais importantes intervenções de Mateus Lopes como *maestro de obras*

⁶⁹⁷ A obra incluiu também a construção do campanário e o restauro dos pátios.

⁶⁹⁸ Conforme explica Ana Goy, o fundo documental do Hospital Real perdeu alguns livros de registo correspondentes aos anos em que Mateus ocupou o cargo, pelo que é impossível realizar uma cronografia completa de todas as obras executadas pelo arquitecto minhoto no edifício ao longo desse período. GOY DIZ, Ana (2011a), p. 75.

⁶⁹⁹ VILA JATO, María Dolores (1993a). *O Renacemento*. A Coruña, Ediciós do Castro, p. 479.

⁷⁰⁰ GOY DIZ, Ana (1994a), p. 663.

do edifício⁷⁰¹. O chafariz, enquanto único vestígio que actualmente subsiste desta grande empreitada, é a estrutura que melhor reflecte as amplas competências de Mateus; de facto, esta obra demonstra bem a capacidade que sempre teve de juntar às suas habilitações como arquitecto e como imaginário as valências como *fontanero* e engenheiro de obras hidráulicas de extensão considerável⁷⁰².

3.15.2 – Cronologia da construção do programa

Mandado edificar pelos Reis Católicos nos finais do século XV, o Hospital Real de Santiago de Compostela foi fundado para suprir a necessidade que a cidade tinha de integrar um complexo assistencial “suficientemente grande para acoger a los innumerables peregrinos que acudían a visitar el sepulcro del Apóstol”⁷⁰³. Os hospitais galegos da época moderna, à semelhança do que acontecia de uma forma geral na Europa, não prestavam apenas tratamento médico, providenciando também albergue, esmola ou comida a quem precisava. Deve entender-se que no século XVI, e ao contrário do que sucedeu em Portugal, o Reino de Galicia – aliás, como toda a Espanha – não tinha uma rede de Misericórdias que dinamizasse a assistência e a protecção aos pobres e doentes, já que esse universo assistencial estava entregue sobretudo ao clero regular e secular⁷⁰⁴. No caso de Compostela, aos marginalizados compostelanos que viviam na cidade juntava-se um grande número de peregrinos que, afastados das suas terras natais e muitas vezes sem recursos próprios, necessitavam de auxílio médico. Tal situação expôs as falhas dos albergues e gafarias de construção medieval, pequenos em dimensões e disseminados pelo perímetro urbano, que não tinham condições para prestar uma assistência digna da Europa moderna. Assim, os alvares da época e do próprio pensamento modernos tornaram evidente a necessidade de construir um novo complexo hospitalar numa cidade que era um dos maiores destinos das rotas de peregrinação europeia.

A ideia de fundar um grande hospital em Compostela surgiu a D. Isabel de Castela e a D. Fernando de Aragão durante a viagem dos monarcas à Galicia em 1492 que, a coberto de uma peregrinação ao túmulo do Apóstolo, serviu para se inteirarem da real situação conjuntural do território galego e, em sequência, definirem linhas de actuação política para integrar definitivamente o reino no projecto da Monarquia Hispanica. Inicialmente ter-se-á pensado em construir um mosteiro-hospital, edifício que seria sem dúvida mais imponente. Porém, um hospital regido pela Coroa dava aos reis, além de um controlo total do empreendimento, uma

⁷⁰¹ GOY DIZ, Ana (1999a), p. 142.

⁷⁰² GOY DIZ, Ana (1994a), p. 638.

⁷⁰³ GOY DIZ, Ana (2011a). Maestros y talleres portugueses en el Hospital Real de Santiago de Compostela. In Natália Marinho Ferreira-Alves (Coord.), *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, p. 65.

⁷⁰⁴ No território galego, as *obras pias* eram realizadas pelas classes sociais mais elevadas, pelo que era à porta dos paços ou das igrejas paroquiais e dos *monasterios* que se concentrava a oferta de esmolas aos mais necessitados. Exemplo disso era a *sopa pobra*, “unha cunca de caldo” dado a quem esperasse numa fila à porta de muitos destes locais. CARBALLO, Francisco (1997), p. 256.

“identidade y presencia en una ciudad totalmente eclesiástica” como Santiago⁷⁰⁵. O edifício, situado junto à catedral, começou a ser erigido depois de o Papa Alexandre VI ter concedido bula ao empreendimento, em Novembro de 1499, estando o projecto original entregue aos arquitectos régios Antón e Enrique Egas⁷⁰⁶.

As dimensões monumentais do complexo hospitalar obrigaram a um estaleiro de obras prolongado por todo o século XVI e repartido em várias sub-campanhas que, embora tivessem seguido o projecto original, levaram à contratação de vários arquitectos para o posto de *maestro de obras* do hospital ao longo da centúria. Como se referiu, Mateus Lopes candidatou-se ao lugar de mestre do Obradoiro da catedral compostelana no ano de 1576, sendo preterido pelo Cabido. No entanto, perseguindo o objectivo de se fixar na cidade, o arquitecto não desistiu de conseguir um cargo que lhe daria o prestígio e o destaque necessário para estabelecer a sua oficina no meio artístico compostelano. Como tal, concorreu ao lugar de mestre das obras do Hospital Real, vago desde a morte do mestre Francisco de Julí em 1563. A sua escolha para o cargo tornou-o um dos mais importantes arquitectos de Santiago, tendo desempenhado as funções de *maestro* do Hospital Real durante um quarto de século, no cumprimento das quais foi responsável pela “construcción del campanario, del saneamento de la conducción de aguas y de la restauración de los pátios”⁷⁰⁷.

De todas as estruturas que implicavam o bom funcionamento deste hospital, a rede de abastecimento de água foi a que constituiu, desde o início do empreendimento, o problema mais difícil de resolver. Nas primeiras décadas de actividade, o edifício não dispunha de um manancial exclusivo que permitisse a autossuficiência do sistema hidráulico e por isso este dependia da quantidade de água que o município lhe quisesse fornecer. Numa primeira fase, a água era obtida através de uma canalização subterrânea que desviava parte do fluxo da fonte de San Miguel, situada frente à actual fachada de San Martiño Pinario. Sendo esta insuficiente para abastecer os vários serviços e as pessoas assistidas no complexo, os próprios Reis Católicos dirigiram, em Novembro de 1502, um pedido ao abade de San Martiño para que o mosteiro cedesse ao hospital toda a água que pudesse dispensar. Porém, não poucas vezes os monges recusaram a concessão, e o facto originou inúmeros pleitos entre a administração hospitalar e a comunidade beneditina.

No interior do edifício, a água era distribuída através das duas fontes edificadas nos pátios das enfermarias. A planta original perfilava, a cada um dos lados do grande corredor central situado entre a fachada do edifício e a torre da capela, dois pátios interiores nos quais foram edificados cerca de 1511 dois fontanários, da autoria de Jácome García e Bartolomé

⁷⁰⁵ GRANDE NIETO, Víctor (2014), p. 39.

⁷⁰⁶ À época, estes arquitectos encontravam-se a trabalhar em Toledo, nas obras da Catedral e do Monasterio de San Juan de los Reyes. O contrato com os mestres estabelecia as características técnicas e formais do complexo, especificando com particular detalhe a concepção do conjunto, nomeadamente no que respeitava à distribuição dos espaços. GOY DIZ, Ana (2011a), p. 66.

⁷⁰⁷ GOY DIZ, Ana (2011a), p. 74.

Resende, um que servia a enfermaria dos homens, o outro localizado sob a enfermaria das mulheres⁷⁰⁸. Foi preciso esperar mais de vinte anos para que os administradores pudessem dar início à obra de construção de uma rede de abastecimento exclusiva para o hospital, que partia do manancial de Meixonfrío, cerca de três quilómetros a nordeste do edifício.

No ano de 1596, durante a administração de Gutiérrez de Alvar, Mateus Lopes foi incumbido de projectar a reconstrução da rede de condução de águas do edifício, cujo estaleiro seria entregue ao citado João de Cora, um oficial do seu *taller*. A obra repartiu-se em duas fases, a primeira que se iniciou ainda nesse ano e a segunda que decorreu em 1601; a cada uma delas corresponde um contrato, cujas condições foram “redactadas por Mateus Lopes”, na sua condição de *maestro* do hospital⁷⁰⁹.

A (re)edificação do chafariz decorreu durante a primeira etapa da obra, começada em 1596. Como referido, a obra de reestruturação da rede hidráulica implicou a desmontagem das fontes que existiam nos dois pátios do hospital. Foi então decidido refazer este fontanário do Patio de San Marcos, aproveitando-se pelo menos o tanque que ali existia. O desenho do programa de decoração esculpida da parte superior do chafariz, correspondente à taça, à esfera superior e ao pináculo de remate, terá sido executado ainda em 1596 por Mateus Lopes, já que no ano seguinte o arquitecto se ocupava (quase em exclusivo) do maior empreendimento da sua carreira, a fachada da igreja de San Martiño Pinario. A execução do entalhe das peças do fontanário terá decorrido entre essa data e os dois ou três anos seguintes, numa obra que terá sido terminada rapidamente, já que o abastecimento de água no hospital era essencial para a salubridade do espaço.

3.15.3 – Análise formal do programa

Apresentando uma composição mais simplificada do que a habitual estrutura dos fontanários da *escola dos Lopes*, o chafariz do Hospital Real de Santiago é uma estrutura pétrea formada por dois corpos distintos: o tanque polilobado que serve de base à composição, e a fonte propriamente dita, constituída por uma coluna de suporte, uma taça e um coruchéu de remate (foto 256). Na realidade, o chafariz assemelha-se a uma escultura monumental, apresentado os elementos funcionais ornamentados por um programa de elementos figurativos esculpidos em alto e médio-relevo.

O fontanário continua implantado na sua localização original, dentro de um pátio rodeado por quatro galerias com arcada alteada de volta perfeita, sobreposta por segunda galeria fechada. O programa é acessível ao observador, embora esta acessibilidade conheça algumas condicionantes inerentes ao facto de o chafariz se localizar no interior de um edifício que é propriedade estatal.

⁷⁰⁸ GOY DIZ, Ana (2011a), p. 76.

⁷⁰⁹ GOY DIZ, Ana (2011a), p. 76.

O tanque que se ergue na base apresenta uma estrutura polilobada de oito secções, quatro maiores semicirculares intercaladas por outras quatro menores e em forma de cunhal (foto 257). A taça é percorrida por três frisos a toda a volta, um no remate inferior, um segundo mais largo colocado a três quartos da altura deste, e por fim um de remate superior. Sobre o cunhal, nas secções menores da taça, foram colocadas quatro imagens em alto-relevo (foto 258). No centro do tanque assenta o pilar. Devido ao facto de estar totalmente submerso em água, não é possível aferir o tipo de decoração que apresenta. Sobre o pilar apoia-se uma coluna abalaustrada com capitel dórico, cujo fuste é dividido em duas secções: a maior, que ocupa grande parte da estrutura partindo da base, é decorada com folhagens cingidas superiormente por um friso, e a menor faz uma gola divisória entre a terminação do fuste e o capitel (foto 259).

Acima desta coluna ergue-se a taça do chafariz, estriada na base e rematada a toda a volta por duplo friso. Em torno do perímetro da taça foram colocadas, a espaços regulares, quatro bicas de saída de água decoradas com mascarões esculpidos em relevo (foto 260). No centro assenta uma coluna mais pequena, sem decoração, que suporta uma esfera com friso e borlas inferiores, ornamentada por quatro carrancas envoltas em folhagens, que servem a última saída de água do conjunto (foto 261).

O chafariz é finalizado por um coruchéu dividido em dois registos e também ornamentado com relevos (foto 262). No primeiro registo podem observar-se três bustos humanos em alto-relevo inseridos em composições de micro-arquitectura, que formam pequenas arcadas. Sobre estes, a terminar a estrutura pétrea, ergue-se um pináculo com folhagens e uma bola no remate.

O chafariz e o respectivo programa ornamental foram esculpidos em granito cinzento, que apresenta uma superfície rugosa onde é bastante visível o grão da pedra, bem como fracturas em alguns elementos e patologias derivadas da humidade, nomeadamente colorações distintas (foto 263). A superfície da pedra indicia que esta terá sido originalmente polida; no entanto, a composição parece, no geral, ser composta por blocos de pedra porosos. A estrutura foi talhada em blocos consoante os tramos, com as partes reunidas e montadas no final da construção. Não apresenta vestígios de policromia.

O programa de decoração esculpida consiste num conjunto de elementos figurativos com motivos fantásticos, antropomórficos e fitomórficos. O desenho dos motivos figurativos divide-se em dois grupos que manifestam um traço díspare entre um e outro. O conjunto dos mascarões da taça, mau grado o seu avançado estado de decomposição, apresenta um traço rígido e algo fruste. Já o grupo formado pelos mascarões da esfera de remate e pelos bustos humanos apresenta linhas formais de grande minúcia e qualidade no desenho (foto 264), que contrastam fortemente com os anteriores. Esta disparidade confirma a presença de escultores com distintas aptidões na execução do programa.

Os elementos figurativos apresentam alguns pormenores de expressividade facial, conseguidos sobretudo através do desenho marcado dos arcos supraciliares. Por seu turno, os mascarões das bicas parecem movimentar a boca para soprar a água. No caso dos bustos humanos deve destacar-se também o cuidado e a atenção dados à representação dos pormenores, quer dos elementos fisionómicos como maçãs do rosto, rugas, narizes ou músculos, quer do detalhe dos trajes (fotos 265 e 266).

No conjunto denota-se uma intenção de destacar os locais de saída da água. No entanto, ao contrário do que se tem verificado nos restantes fontanários da *escola*, são os mascarões das bicas superiores, e não os da única taça do conjunto, que ocupam o lugar de maior destaque do conjunto, repartindo esta notoriedade com os três bustos humanos do pináculo que se encontram extremamente salientes e que, por isso, prendem o olhar do observador.

Enquanto estrutura de arquitectura hidráulica e enquanto suporte de um programa ornamental esculpido, o chafariz impõe-se como um volume de dimensões consideráveis, embora seja uma estrutura mais reduzida quando comparada com os restantes fontanários da *escola dos Lopes* em estudo. A disposição piramidal da composição e o remate afilado imprimem bastante leveza à leitura da massa granítica, inerentemente pesada. O alto-relevo da decoração esculpida transforma o reservatório de água numa escultura monumental, ainda que neste programa em concreto a sensação de volume seja bastante acentuada pela dinâmica das reentrâncias do tanque, que não foram desenhadas por Mateus Lopes. Não se verifica qualquer sobreposição de figuras ou linhas de perspectiva.

O programa de decoração esculpida adapta-se ao diâmetro da superfície do fontanário. De facto, existem poucos espaços sem decoração, ocupados ora por molduras de friso ora pela interligação dos próprios elementos ornamentais, como sucede nos mascarões da esfera, que estão unidos entre si pelos motivos vegetalistas que os enquadram. As figuras foram colocadas a espaços regulares, alternando-se simetricamente em cada registo. Esta disposição imprime também algum movimento rítmico ao conjunto.

O programa não parece ter sido desenhado atendendo à luz que a superfície recebe, mas antes à posição central que ocupa no pátio, para que seja não só acessível a partir de diferentes pontos de entrada no espaço mas também visível de todos os ângulos da galeria superior. Deste modo, o seu programa de decoração esculpida, que se encontra desenhado de forma a envolver toda a estrutura, torna-se visível de qualquer um dos ângulos da envolvente.

3.16 - O claustro processional e o chafariz do Mosteiro de San Xoán de Poio

O claustro processional do Mosteiro de San Xoán de Poio implanta-se na área norte do cenóbio, estando adossado ao lado esquerdo da igreja. O chafariz ergue-se no centro do jardim claustral (mapa XXI). O mosteiro está situado no topo do promontório da paróquia de San Xoán, no extremo noroeste da localidade de Poio, erguendo-se na Plaza do Convento (foto 267).

O programa de decoração esculpida do claustro está circunscrito às abóbadas das quatro galerias do piso térreo (foto 268), enquanto o do chafariz ocupa toda a estrutura hidráulica onde se insere (foto 269).

3.16.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

O projecto inicial do claustro do Mosteiro de San Xoán de Poio é da autoria de Juan Ruiz de Pámanes, tendo sido executado na década de 1560. A este arquitecto trasmerano, discípulo de Rodrigo Gil de Hontañón, deve-se essencialmente a concepção estrutural do espaço. O modelo da crasta repete “com fidelidade o modelo de patio renacentista” desenvolvido por Juan de Badajoz o Mozo, mais concretamente o que este arquitecto havia desenhado para o Mosteiro de San Salvador Celanova mais de dez anos antes⁷¹⁰. Apesar de Ruiz de Pámanes não estar directamente vinculado ao atelier de Badajoz o Mozo, e de este ser um dos mestres que buscou na permanência “das formas do tardogótico” um modo de “innovación arquitectónica” classicista⁷¹¹, o certo é que o protótipo claustral *badajojiano*, composto por galerias de dois pisos marcadas pelo contraste entre os pilares despídos de decoração e as coberturas em abóbadas de cruzaria estreladas do intradorso, agradou de algum modo aos beneditinos de Poio. Durante os seis anos em que Ruiz de Pámanes esteve na direcção do estaleiro foi edificada apenas a galeria este, a única que não foi ornamentada com grandes bustos em relevo, ao passo que as cruzarias das abóbadas, ainda que decoradas, apresentam um desenho de estrela menos complexo que as restantes, tanto no que respeita à teia de nervuras como ao programa iconográfico.

Cerca de quinze anos depois, quando Mateus Lopes se encarregou da obra do claustro de San Xoán após a morte de Juan Ruiz, o arquitecto minhoto optou por planear uma mudança significativa na fisionomia do espaço, introduzindo elementos antropomórficos esculpidos em alto e médio relevo, ora como bustos ora como medalhões pintados, e conferindo ao espaço a sumptuosidade icónica tão característica da *escola dos Lopes*. Também no desenho tectónico Mateus imprimiu alterações ao plano original, nomeadamente no piso superior, que passou de

⁷¹⁰ GOY DIZ, Ana (2006b), p. 419.

⁷¹¹ Como aponta Ana Goy, Juan de Badajoz é considerado um dos representantes da última geração do “Gótico quiñentista hispânico”. GOY DIZ, Ana (2006b), p. 403.

uma “estructura abierta y arquitrabada” para uma galeria de janelas articulada ritmicamente com o registo inferior⁷¹².

Ou seja, tal como sucedeu na crasta de San Salvador de Celanova, o primeiro projecto para o claustro de San Xoán de Poio apresenta um compromisso entre o desenho plateresco tardio, inspirado na obra de Badajoz o Mozo, e a traça classicista de Pámanes, representante da *escola hontañoniana*, dando origem a num espaço *classicista ornamentado*. Quando foi chamado para dirigir o estaleiro, Mateus Lopes recebeu da comunidade monástica uma *traza* onde se explorava o classicismo e não se deixava de parte o ornamentalismo, com a particularidade de a obra estar numa fase ainda mais inicial do que a congénere celanovense. Desta forma, Mateus pôde ajustar o projecto ao gosto e à forma de pensar a arquitectura dos irmãos Lopes, tendo em Poio a possibilidade de desenvolver a tipologia de claustro da *escola* e criar um programa de decoração esculpida (quase) novo para o espaço.

No que respeita especificamente ao chafariz, a estrutura e o respectivo programa ornamental foram desenhados por Mateus Lopes segundo o modelo de chafariz de taças da *escola* desenvolvido a partir do segundo quartel do século XVI. No entanto, tal como se afirmou para o caso de Celanova, deve assumir-se que o primeiro projecto do espaço do claustro deverá ter integrado uma fonte, já que esta era um elemento imprescindível nas crastas cenobiais, a *fons vitae* que permitia a sobrevivência das comunidades. Assim, é certo considerar que o primeiro projecto do claustro de Poio, traçado na década de 1560 por Ruiz de Pámanes, contemplou um fontanário para usufruto da comunidade, embora nada se saiba do seu desenho.

Pode portanto afirmar-se que o claustro do Mosteiro de San Xoán de Poio é um espaço cuja autoria deve ser repartida por dois arquitectos. A Juan Ruiz de Pámanes deve-se o conceito espacial original, inspirado na obra de Juan de Badajoz o Mozo⁷¹³, ao qual corresponderia um programa ornamental discreto de gosto *ao romano*. A Mateus Lopes deve atribuir-se a introdução do decorativismo na estrutura, com a decoração esculpida a ganhar um lugar de destaque no modo de pensar o espaço. Tal como fez em Celanova, Mateus aumentou o plano iconográfico, em extensão e conteúdo, imprimindo-lhe formas maneiristas actualizadas com o seu tempo e juntando-lhe um grande chafariz de taças que se assemelha a uma escultura monumental. Ou seja, a totalidade do programa de decoração esculpida que ornamenta a crasta de Poio foi executada durante a campanha dirigida por Mateus Lopes, devendo atribuir-se ao arquitecto minhoto a autoria iconográfica do mesmo. Deve ainda referir-se que este modelo amplia o programa desenvolvido anteriormente em Celanova, sendo transposto com grande fidelidade, exactamente nos mesmos anos, para o Mosteiro de São Gonçalo de Amarante.

⁷¹² GOY DIZ, Ana (2005), p. 125.

⁷¹³ Sobre os “ecos de Juan de Badajoz” neste claustro, ver GOY DIZ, Ana (2006b), pp. 419-422.

3.16.2 – Cronologia da execução do programa

A história do Mosteiro de San Xoán de Poio está directamente ligada a um dos santos da *Gallaecia* sueva, São Frutuoso de Braga, a quem se atribui a fundação mítica, no século VII, deste cenóbio situado a meio da serra de Castrove, num ponto sobranceiro à vila de Pontevedra e à península de Salnés, na Ría de Pontevedra. No entanto, o primeiro documento referente à comunidade religiosa data do ano de 942, sendo provável que a sua instituição tenha decorrido na época de *renascimento* das igrejas e mosteiros galegos patrocinada pela monarquia asturiana na primeira metade do século X, e não no anterior período visigótico, durante o qual dificilmente teria sobrevivido às devastadoras invasões muçulmanas⁷¹⁴.

Incorporado na Orden de San Benito desde os primeiros tempos, o mosteiro cresceu ao longo de toda a Idade Média graças a frequentes doações e agraciações, quer dos senhores nobres da região quer da coroa asturo-leonesa, tornando-se uma das mais poderosas casas dos Beneditinos no Reino de Galicia⁷¹⁵. Ao contrário do que sucedeu em Celanova, o mosteiro não originou uma povoação no entorno do seu edifício, que nos tempos medievais seria um ermo inóspito e de acesso relativamente difícil; de facto, o núcleo da povoação de Poio acabou por se desenvolver alguns quilómetros abaixo, mais perto da ria e do porto de Pontevedra. No entanto, este isolamento não impediu que os Beneditinos de San Xoán edificassem uma das mais imponentes casas monásticas da Galicia moderna, colocada “en un sitio muy hermoso que mira à la Mar”⁷¹⁶.

No início da Reforma do clero regular galego ordenada pelos Reis Católicos, a comunidade de Poio foi um caso excepcional no grupo dos restantes cenóbios beneditinos da Galicia, já que uma vez que não havia deixado de manter a observância à regra da Ordem, a sua integração na Congregação de Castela foi atrasada até meados de Quinhentos. Depois de determinada a sua anexação definitiva a San Benito de Valladolid em 1547, San Xoán de Poio passou a albergar o Colegio Mayor de Teología, fundado pelo Imperador Carlos V no ano seguinte, transformando-se a partir de então num inovador centro de estudos e de formação para os principais teólogos da ordem⁷¹⁷.

A instituição do colégio impulsionou “la mejora y modernización de las dependencias conventuales” com uma grande campanha de obras que se iniciou em 1553, prolongando-se até à centúria seguinte⁷¹⁸. No ano de 1564 o Capítulo decidiu contratar o arquitecto Juan Ruiz de Pámanes “para que, por 700 ducados ao ano, trazase e dirixise o proxecto”⁷¹⁹ de reforma do claustro. Ruiz de Pámanes era o braço direito de Rodrigo Gil de Hontañón, estando nessa época

⁷¹⁴ FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (2006), pp. 175-176.

⁷¹⁵ GOY DIZ, Ana (1999c), p. 65.

⁷¹⁶ Descrição de Ambrosio de Morales em 1572. FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (2006), p. 181.

⁷¹⁷ GOY DIZ, Ana (1999c), p. 65.

⁷¹⁸ O primeiro espaço a ser renovado foi a antiga sacristia, actual Capilla del Cristo, durante a vigência do abade Fray Alonso de Toro. GOY DIZ, Ana (2005), p. 119.

⁷¹⁹ GOY DIZ, Ana (2006b), p. 419.

a dirigir a construção da crasta do mosteiro beneditino de San Salvador Celanova. Ou seja, o mestre trasmerano não era um desconhecido dos Beneditinos de Poio, e o cargo que desempenhava na casa cenobial celanovense certamente foi um factor decisivo para esta escolha⁷²⁰.

O projecto desenhado por Pámanes para o claustro de Poio apresentava algumas semelhanças com o seu congénere de Celanova, sobretudo no que reporta à distribuição do espaço, correspondendo a um pátio organizado em dois corpos, o baixo composto por “seis arcos de medio punto con el trasdós y intradós finamente moldurado com un festón rebajado”⁷²¹. Na verdade, o modelo equivale à proposta de Juan de Badajoz o Mozo, o primeiro arquitecto de San Salvador de Celanova, que aplicou no pátio celanovense o protótipo de claustro coberto por abóbadas de cruzarias que havia construído alguns anos antes em León⁷²². Ruiz de Pámanes foi o homem que, após a morte de Badajoz o Mozo, ficou encarregue – como representante de Gil de Hontañón – de continuar as obras da crasta de Celanova respeitando o plano do seu antecessor, pelo que conhecia bastante bem o projecto inicial e não terá tido quaisquer dificuldades em aplicar em Poio este modelo estrutural.

A primeira fase do estaleiro decorreu entre a contratação de Ruiz de Pámanes e a sua morte, em 1571, abrangendo um período de dez anos que permitiu que fosse terminada a galeria este do claustro. Depois do falecimento do mestre a construção parou imediatamente, ficando por concluir o refeitório, a cozinha e a grande escada de acesso às celas do piso superior⁷²³. Durante quase uma década a obra não voltava a ser retomada, até que no ano de 1580 os monges de Poio resolveram nomear um novo arquitecto. A escolha para a direcção do projecto recaiu sobre Mateus Lopes, que então dirigia o estaleiro de Celanova. Por 18.000 ducados, uma elevada quantia para a época, o mestre minhoto contratou a execução de todas “las obras de pedrería” que fossem necessárias, num prazo de dez anos⁷²⁴.

Apesar das condições contratuais, o estaleiro de Poio não iria correr ao ritmo desejado, ou, pelo menos, com a celeridade que a comunidade dos monges esperava. No ano de 1588, no decorrer de uma visita, o abade Frei Lope de Hugo queixava-se do facto de as obras não estarem terminadas na data acordada, devido à lenta cadência a que decorriam⁷²⁵. Conforme se deduz pelo percurso biográfico de Mateus Lopes, o estaleiro de Poio ressentiu-se da sua ausência temporária, já que foi precisamente nos anos anteriores ao registo desta queixa que o mestre esteve em Portugal. A este absentismo aliou-se a contratação do mais jovem dos Lopes

⁷²⁰ GOY DIZ, Ana (2005), p. 119, afirma que na decisão dos beneditinos de Poio também pesou o facto de Gil de Hontañón, mentor de Pámanes e considerado então o mais importante arquitecto do Reino de Galicia, estar “gravemente enfermo”.

⁷²¹ GOY DIZ, Ana (2005), p. 121.

⁷²² Como o claustro do mosteiro de San Zoilo de Carrion de los Condes, em Palencia.

⁷²³ GOY DIZ, Ana (2005), p. 123.

⁷²⁴ A expressão é retirada do contrato firmado entre o arquitecto e a comunidade cenobial em 1580. GOY DIZ (1994a), p. 530.

⁷²⁵ GOY DIZ, Ana (2005), p. 123.

como arquitecto da nova igreja beneditina de San Martiño Pinario em 1589, que acentuou este afastamento e contribuiu para adiar, ainda mais, a conclusão do espaço claustral poioense.

Até ao início da década de 1590 não se voltaram a conhecer notícias de Mateus Lopes no estaleiro de Poio, pelo que depreendemos que a obra decorreu a um ritmo lento nos anos seguintes. Em 1593 o abade Frei Francisco de Córdoba fazia um estranho pedido a uma paróquia rendeira do mosteiro, requisitando que a renda fosse entregue em ladrilhos; o motivo explicava-se com o facto de estarem então a ser edificadas as celas do claustro⁷²⁶, o que comprova que as obras haviam sido retomadas. No entanto, continuavam por edificar duas galerias.

A partir de 1594, o claustro ficou definitivamente entregue aos mestres de confiança de Mateus, os irmãos Estacio e Benito González de Araujo, que dirigiram o estaleiro em nome do arquitecto minhoto até à conclusão da empreitada, no ano de 1600. Neste ano, Mateus Lopes “se desvinculó definitivamente del monasterio, al «hacer dexación» de la obra ante el notario Diego Padín”⁷²⁷. Nesse início do século XVII dava-se por terminada a obra do claustro de San Xoán de Poio, marcando o fim de duas décadas da presença da *escola dos Lopes* no cenóbio beneditino.

No que respeita às datas de execução do chafariz, não se conhece nenhum dado na documentação contratual celebrada entre Mateus Lopes e a comunidade de San Xoán que se refira especificamente à sua construção, não havendo menção a pagamentos da empreitada de canalização, da pedra para a estrutura ou sequer das jornas de edificação do fontanário. Mesmo na referida visitação de 1588, as queixas apresentadas por Frei Lope de Hugo não mencionam o aparelho hidráulico, ou porque a fonte que abasteceu a comunidade até à reforma arquitectónica continuava em funcionamento e sem necessidade de substituição (para além de uma reforma estética), ou porque o fontanário teria sido erigido entretanto, ao mesmo tempo que as duas primeiras galerias do claustro. Assim, mesmo podendo assumir-se que o chafariz de Poio estava concluído em 1588, não existe qualquer dado que o confirme. Como tal, e observando o claustro como um conjunto que não se dissocia do seu fontanário, optamos por considerar que este ficou definitivamente terminado em 1600, a par do restante programa de decoração esculpida do espaço.

3.16.3 – Análise formal do programa

O claustro processional do Mosteiro de San Xoán de Poio é um espaço de planta quadrangular que integra ao centro uma fonte circular (foto 270). O conjunto do cenóbio corresponde a uma estrutura composta por três grandes áreas com diferentes corpos tectónicos justapostos: o corpo da igreja localizado no extremo sul, que se desenvolve numa planimetria rectangular formada por três longas naves a que se adossam o cruzeiro e a capela-mor, mais

⁷²⁶ GOY DIZ, Ana (2005), p. 125.

⁷²⁷ GOY DIZ, Ana (2005), p. 125.

estreitos; o claustro processional, mais pequeno e adossado ao exterior do corpo da igreja, com o chafariz no centro do jardim; e o claustro da portaria, de maiores dimensões, situado a nascente do primeiro. Os dois pátios estão rodeados e interligados por várias dependências conventuais, formando um rectângulo perfeito.

O edifício e o respectivo programa continuam implantados na sua localização original, sendo este último acessível para o observador depois da entrada no espaço conventual, feita através da portaria. Por se tratar de um espaço privado, está condicionado a horários de visita e pagamento de ingresso.

Uma vez que este programa de decoração esculpida é formado por duas estruturas distintas, será primeiro analisado o claustro e só depois se avançará a análise do subconjunto que ornamenta o chafariz.

3.16.3.1 – O espaço do claustro

O claustro é composto por quatro galerias divididas em dois pisos, o de baixo em arcada de volta perfeita com contrafortes externos, o de cima cerrado com janelas de peito, também de moldura em arco pleno. O espaço interior do piso térreo é coberto a toda a volta por abóbadas estreladas. O primeiro núcleo do programa de decoração esculpida corresponde à cobertura abobadada deste piso inferior, nomeadamente aos arranques, aos cruzamentos e aos fechos das nervuras das abóbadas, bem como aos panos centrais das abóbadas estreladas (foto 271).

Estas galerias baixas são compostas por uma arcada plena de seis arcos que, na face virada ao jardim, apresenta contrafortes. A cada um destes arcos corresponde uma abóbada estrelada com os cinco pontos de intersecção central ornamentados por elementos fitomórficos esculpidos em relevo. As chaves centrais, de maiores dimensões, exibem também cabeças aladas, bustos humanos, mascarões e caveiras (foto 272).

Do lado da arcada, no arranque das nervuras (que corresponde sensivelmente ao terço superior da altura dos contrafortes), foi colocado uma mísula semi-circular. Na sua base, a maioria destas mísulas apresenta uma figura em relevo que se destaca de uma moldura rectangular insculpida na estrutura parietal: nalgumas foram esculpidos bustos humanos, de diferentes dimensões, noutras foram lavrados mascarões (foto 273).

O braço nascente apresenta mísulas simples, sem decoração figurativa. No espaço de intersecção de cada uma das galerias foi também erigida uma abóbada estrelada, cuja trama de nervuras forma uma roseta. Estas quatro abóbadas, que marcam os vértices do piso inferior do claustro, apresentam dezasseis fechos ornamentados nos cruzamentos das ogivas, exibindo florões em relevo como as restantes abóbadas, mas com a particularidade de integrarem nos fechos centrais um interstício com florões em forma de losango, que rodeia um medalhão circular com folhagens exteriores, onde ao centro foi esculpida uma figura humana em relevo (foto 274).

O programa ornamental foi esculpido em granito cinzento, que apresenta uma superfície com acentuada rugosidade, onde se distingue com nitidez o grão da pedra (foto 275). Algumas figuras pétreas exibem sinais de desgaste acentuado, havendo mesmo motivos que perderam as linhas do desenho. Os elementos do programa foram esculpidos em bloco pétreo independente, adicionando-se depois à estrutura tectónica; esta adição do bloco é bastante evidente nos bustos, cuja escultura tem como base uma moldura rectangular visível na integração da estrutura. O medalhão do lado oposto à portaria apresenta-se policromado, pressupondo-se que os restantes três estariam também pintados.

O programa de decoração esculpida, que integra exclusivamente esculturas em relevo, consiste num conjunto de elementos figurativos composto por motivos antropomórficos, fantásticos, fitomórficos e zoomórficos. O desenho dos bustos em relevo apresenta uma demarcação muito evidente entre as figuras humanas e os mascarões dos pilares dos vértices do claustro. As primeiras apresentam linhas um pouco ingénuas, onde se denotam alguns erros de proporção, mas que ao mesmo tempo se destacam pela sua homogeneidade formal, dando mesmo a percepção de terem sido feitas por um único imaginário. Já os mascarões apresentam um traço muito elegante e de grande qualidade formal, que imprime um realismo acentuado ao pendore fantástico das figuras, traduzindo não só a presença de um escultor diferente daquele que executou o conjunto antropomórfico, mas também o nível avançado de aptidão do seu autor (foto 276).

O conjunto de elementos vegetalistas dos fechos do abobadamento, bem como as figuras humanas que integram os medalhões centrais nas abóbadas dos extremos das galerias, aproximam-se mais do formalismo dos bustos humanos, apresentando uma feição um pouco mais ingénua e menos esbelta (foto 277).

Todas as representações figurativas, incluindo as figuras policromadas das abóbadas de ângulo e as pequenas cabeças aladas dos fechos, apresentam bastante expressividade, verificando-se na maioria dos bustos uma intenção evidente de retratar movimento, nomeadamente com a inclinação da cabeça ou a deslocação dos membros superiores, bem como a utilização de expressões faciais vincadas (foto 278).

É dada bastante atenção ao realismo dos pormenores, sobretudo na representação de elementos fisionómicos como narizes, maçãs do rosto, rugas de expressão, ou no desenho de motivos anatómicos como os músculos (foto 279). Há, no entanto, algumas figuras que apresentam erros no desenho anatómico, nomeadamente a desproporção física dos membros superiores em relação ao tamanho do torso ou figuras que se apresentam sem pescoço (foto 280).

Na observação total do programa manifestam-se como elementos de destaque as figuras dos bustos das mísulas dos contrafortes e das paredes, com os mascarões das esquinas das galerias a exibirem uma evidente preponderância visual sobre as restantes, possivelmente por

terem dimensões maiores. A decoração esculpida das abóbadas, por ser de menores dimensões, estar a grande altura e obrigar o observador a estar com a cabeça completamente flectida para trás, acaba por formar uma espécie de cenário secundário das coberturas. No entanto, é evidente que foi dada alguma primazia às figuras humanas das abóbadas na intersecção das galerias, atendendo à sua policromia original que determinava um realce notório no conjunto cinzento da cobertura.

Enquanto suporte de um programa de decoração esculpida, e tal como se verificou acontecer em Celanova e Amarante, o claustro processional de San Xoán de Poio não perde a sua identidade estrutural em relação à decoração esculpida. Ou seja, ao contrário do que sucede com as fachadas, onde o programa transforma o frontispício numa espécie de escultura de grandes dimensões, a infraestrutura da crasta não deixa de ser dominante. Embora os elementos esculpidos em relevo se integrem harmoniosamente na construção tornando-se pontos vivos que imprimem uma leitura ritmada e dinâmica aos panos murários, é a massa tectónica da crasta que predomina o conjunto, dando-lhe uma configuração geral pesada. No programa não se verifica a sobreposição de figuras ou a existência de linhas de perspectiva.

Os elementos esculpidos estão dispostos de forma a obrigar o observador a percorrer todo o perímetro do claustro para conseguir ter uma leitura completa do programa, impondo um ritmo de marcha bastante lento com paragens ao longo das galerias, sobretudo para observar os motivos das abóbadas. A sua disposição não terá considerado efeitos de luz e sombra na leitura da escultura, já que se encontra resguardado da luz solar na maior parte do dia.

3.16.3.2 – O chafariz claustral

O chafariz de San Xoán de Poio, que corresponde ao segundo núcleo de decoração esculpida deste programa, está implantado no centro do jardim do claustro do mosteiro. Rodeado por sebes de buxo e árvores, o fontanário é uma estrutura pétrea formada por dois corpos distintos: o tanque circular que serve de base à composição e o chafariz propriamente dito, constituído por uma coluna de suporte, uma taça e uma esfera com pináculo a rematar o conjunto (foto 281). A fonte assemelha-se a uma escultura monumental que exhibe o tanque, as colunas e as taças ornamentados por um programa de elementos figurativos esculpidos em relevo. O chafariz mantém-se na sua implantação original e, à semelhança do restante espaço, a acessibilidade depende dos horários de abertura ao público. Uma vez dentro do claustro, o observador pode aceder ao programa do chafariz a partir da área central das galerias, onde se iniciam quatro caminhos de terra até ao círculo central que delimita a estrutura e a separa do jardim.

O tanque circular da base é dividido exteriormente em duas secções, separadas entre si por um bloco rectangular ligeiramente saliente, e guarnecidas por uma moldura destacada que apresenta três filetes no tramo superior (foto 282). No centro do tanque assenta o pilar, também

com moldura de filetes. Uma vez que se encontra submerso quase na totalidade, não é possível identificar a existência de motivos de decoração esculpida nas faces.

Sobre o pilar apoia-se uma coluna abalaustrada com capitel toscano e fuste ornamentado por tramos de folhagens circundados por duas laçarias, uma mais fina disposta a três quartos da base e outra, mais saliente colocada antes do capitel, que envolve o remate das folhas (foto 283).

Acima desta coluna ergue-se a única taça do chafariz, com base estriada e rematada a toda a volta por duplo friso (foto 284). Em torno do perímetro da taça, a espaços regulares, foram colocadas seis bicas de saída de água decoradas com mascarões esculpidos em relevo.

No eixo da taça assenta uma coluna mais pequena cujo fuste apresenta caneluras côncavas. Sobre esta foi colocada uma esfera dividida por friso, com metade inferior ornamentada por quatro carrancas que servem a última saída de água do conjunto e cujos motivos vegetalistas que as emolduram se interligam na base (foto 285). No centro da metade superior da esfera implanta-se o remate, composto por três corpos distintos separados por filetes: um friso com elementos em ponta de diamante emoldurados por cartelas *rollwork*, um segundo friso menor com cabeças aladas colocado acima do anterior, e um pináculo revestido por folhagens no topo, sobre o qual assenta uma estrela de metal (foto 286).

O chafariz e o respectivo programa ornamental foram esculpidos em granito cinzento cuja superfície se apresenta rugosa, com o grão da pedra bastante visível (foto 287). Verifica-se a existência de várias patologias pétreas, decorrentes sobretudo da humidade, o que confere ao material distintas colorações. É notório o desgaste das linhas esculpidas de algumas figuras. A estrutura foi esculpida por blocos, consoante os tramos, com as partes reunidas e montadas no final da construção. Não apresenta vestígios de policromia.

O programa de decoração esculpida consiste num conjunto de elementos geométricos e de elementos figurativos, estes últimos integrando motivos fantásticos e motivos fitomórficos. O desenho das figuras exhibe um traço bastante elegante, fluido e bem conseguido, destacando-se pela homogeneidade das feições dos elementos figurativos fantásticos. Na observação geral das formas esculpidas, o programa indicia a execução por um escultor bastante qualificado (foto 288).

O movimento é representado apenas pelo gesto de soprar água pela boca desenhado nos mascarões, sendo este o único indício de mobilidade das figuras, que de resto se apresentam estáticas e viradas para a frente. A representação de elementos fisionómicos é sublinhada com o desenho pormenorizado de rugas de expressão, das pálpebras e das maçãs do rosto, verificando-se também uma vivacidade acentuada das figuras (foto 289).

No conjunto denota-se uma intenção de destacar os locais de saída da água através da escultura dos mascarões em alto-relevo. Uma vez que a taça deste chafariz apresenta uma dimensão menor do que é habitual nos chafarizes dos Lopes, os mascarões do remate esférico parecem maiores do que os da taça, por norma os mais evidentes.

Enquanto estrutura de arquitectura hidráulica, o chafariz do Mosteiro de San Xoán de Poio impõe-se como um volume de grandes dimensões que domina visualmente o espaço do jardim. No entanto, e apesar da aparência de solidez que o granito proporciona, a disposição piramidal da construção e o remate afilado contribuem para conferir leveza à leitura visual da estrutura. Os motivos da decoração esculpida contribuem também para transformar um mero repositório de água numa escultura monumental. No conjunto do programa não se verifica sobreposição de figuras ou linhas de perspectiva.

O programa de decoração esculpida adapta-se ao diâmetro das superfícies em que foi esculpido, embora se verifiquem vários espaços intermédios sem decoração. As figuras estão colocadas de forma proporcional, a espaços regulares, alternando-se em cada registo, numa disposição que imprime movimento rítmico à leitura volumétrica do conjunto.

O programa não parece ter sido desenhado atendendo à luz que a superfície recebe. Sendo um programa circular que está ao ar livre, todos os relevos recebem, a determinada hora do dia, a incidência directa do sol (que, devido aos espelhos de água, pode dificultar a visão dos mesmos).

Quanto ao marco espacial do fontanário, este dispõe-se no centro de um jardim isolado que apela à sua contemplação, tal como o núcleo do programa que está nas abóbadas das galerias. A sua disposição, desenhada de forma a envolver toda a estrutura, permite que se torne visível de qualquer um dos ângulos da envolvente, embora seja necessário rodear o chafariz para se contemplar a totalidade do conjunto ornamental.

3.17 - A antiga sacristia da Igreja de San Martiño Pinario

O Mosteiro de San Martiño Pinario está implantado no centro histórico de Santiago de Compostela (mapa XXII), a norte da catedral da cidade. A Igreja de San Martiño ocupa todo o tramo oeste-norte-este do mosteiro, abrindo para a Praça de San Martiño.

O programa de decoração esculpida da igreja divide-se em dois núcleos: o primeiro corresponde à antiga sacristia do templo, sendo actualmente conhecido como Oratorio de San Felipe Neri; o segundo, executado poucos anos depois, que corresponde à fachada principal do templo. Este capítulo analisa o programa da antiga sacristia, situada no espaço adjacente à capela-mor da igreja, do lado do Evangelho (foto 290).

3.17.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

A Igreja de San Martiño Pinario é, de entre todos os projectos executados pela *escola dos Lopes*, aquele que se encontra mais bem documentado, quer no que concerne à cronologia da construção quer no que respeita à autoria dos programas de decoração esculpida. Tal deve-se ao facto de, ao longo da primeira fase de construção da igreja, os promotores terem contratado a obra por fracções⁷²⁸. O núcleo documental que abrange esta empreitada, decorrida na última década do século XVI, identifica Mateus Lopes como “maestro de cantería y de la yglesia nueva del monasterio de San Martín”⁷²⁹, sendo unânime entre todos os investigadores que têm estudado o edifício que o arquitecto português foi o autor do projecto planimétrico e do programa de decoração esculpida.

No âmbito da historiografia da arte, a igreja do Mosteiro de San Martiño Pinario é considerada uma “pieza clave en el panorama artístico de Galicia a principios del barroco”⁷³⁰, pelo que nos últimos cinquenta anos foram muitas as investigações sobre o templo e o autor da sua planta, a importância desta edificação no contexto da arquitectura galega da transição entre os séculos XVI e XVII⁷³¹. No caso específico do estudo da antiga sacristia, este espaço tem sido mencionado nas investigações gerais sobre o templo, tendo merecido algumas considerações

⁷²⁸ A construção da igreja prolongou-se até ao século XVII, quando foi construída a cúpula do cruzeiro, tendo tido intervenções já no século XVIII, nomeadamente a construção da escadaria frente à porta principal.

⁷²⁹ Esta é a forma como o arquitecto português se identifica num contrato de 26 de Novembro de 1600, realizado entre Mateus Lopes, o seu colaborador Benito González de Araújo e dois pedreiros compostelanos, Alonso Rodríguez e Juan de Codesido, para que estes últimos esculpissem “cruceros y crucetas y rampantes y losas” conforme os moldes dados, possivelmente para se utilizarem na abóbada da Igreja de San Martiño. COSTANTI, Pablo Pérez (1930), p. 337.

⁷³⁰ GOY DIZ (1995b), p. 105.

⁷³¹ Neste âmbito alargado de investigações devem citar-se MARÍAS, Fernando (1992). La arquitectura clasicista en Galicia. In José Manuel García Iglesias (Coord.), *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, pp. 171-184; ROSENDE VALDÉS, Andres (1982). El Renacimiento. In José Manuel Vázquez Varela (Dir.), *Historia del Arte Gallego*. Madrid: Alhambra, p. 210; VALLE PÉREZ, José Carlos (1981). El Renacimiento. In *Galicia Eterna*, vol. V. Barcelona: Ediciones Nauta, p. 1016; VILA JATO, María Dolores; GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (1993). *Galicia en la Época del Renacimiento*, Col. Galicia Arte, tomo XII. A Coruña: Hercules Ediciones; VIGO TRASANCOS, Alfredo (1986). Renacimiento. Arquitectura. In *Gran Enciclopedia Gallega*, Vol. XXVI. Santiago de Compostela, 1986. Num âmbito complementar, uma vez que refere apenas a escadaria exterior executada no século XVIII, ver CORTÉS LÓPEZ, Miriam Elena (2015). *De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en Santiago de Compostela. (Siglos XVI-XXI)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. (Tesis doctoral), pp. 879-899.

tanto no que respeita ao seu desenho planimétrico como no que concerne à iconografia do seu programa escultórico.

Deve-se a Pablo Pérez Costanti a publicação dos primeiros documentos sobre a edificação de San Martiño, incluídos na biografia de Mateus Lopes que delineou para o seu *Diccionario de Artistas*. O autor identificou esta igreja com a sua “hermosa fachada, estilo Renacimiento” como uma das “obras más importantes que de su mano perseveran”⁷³². Algumas décadas depois, este trabalho era complementado com o ensaio de Xosé Ramon Barreiro Fernández, que divulgou nova documentação referente à edificação da casa monástica⁷³³.

Na sua análise sobre a arquitectura galega do século XVII e a introdução do Classicismo em Santiago de Compostela, Antonio Bonet Correa classificava San Martiño Pinario como o “monumento más importante y grandioso que se construyó” na cidade durante esse período, apenas equiparado com o Obradoiro da Catedral⁷³⁴. No que concere especificamente à sacristia, Antonio Bonet considerava que o espaço era uma obra já do século XVII, atribuindo a sua traça ao arquitecto Ginés Martínez de Aranda, que laborou no edifício depois de 1661; deste modo, o autor apartava a traça deste lugar da assinatura de Mateus Lopes⁷³⁵.

No final dos anos 70 do século XX, María Dolores Vila Jato iniciava uma extensa investigação sobre a igreja do Pinario compostelano, encetando diferentes estudos que incidem sobre o programa escultórico da fachada e as suas relações formais e iconográficas com outras obras de Mateus Lopes⁷³⁶, analisando também o programa planimétrico da igreja e a cronologia do estaleiro de obras⁷³⁷. A historiadora da arte foi a primeira a identificar o arquitecto português como autor das “dúas pequenas estancias rectangulares situadas a ámbolos dous lados da cabeceira da igrexa” do Pinario, nomeadamente a antiga sacristia, propondo uma leitura iconográfica para os bustos esculpidos no entablamento, que considerou serem “de feitura semellante ás esculturas da fachada”⁷³⁸.

Alfredo Vigo Trasancos foi outro dos autores que estudou a Igrexa de San Martiño e o seu arquitecto. O investigador centrou-se sobretudo na avaliação das propostas teóricas e práticas que inspiraram o desenho planimétrico do templo (atendendo à sua novidade no meio arquitectónico compostelano de então), bem como na análise do papel que Mateus Lopes terá ou

⁷³² COSTANTI, Pablo Pérez (1930), pp. 333-338.

⁷³³ Estes documentos correspondem a campanhas posteriores à de Mateus Lopes, abrangendo o período entre os anos de 1607 e 1835. BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramon (1965). Abadologio del monasterio benedictino de San Martín Pinario en Santiago de Compostela (1607-1835). In *Studia Monastica*, vol. 7, fasc. 1. Montserrat: Abadia de Montserrat, pp. 147-188.

⁷³⁴ BONET CORREA, Antonio (1984), pp. 101 e 104-112.

⁷³⁵ BONET CORREA, Antonio (1984), p. 128.

⁷³⁶ VILA JATO, María Dolores (1979), pp. 298-302; VILA JATO, María Dolores (1983), pp. 121-124.

⁷³⁷ VILA JATO, María Dolores (1991a). San Martiño Pinario no seu acontecer pasado: o esplendor dun mosteiro. In *Galicia no Tempo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 69-79; VILA JATO, María Dolores (1991b), pp. 331-338; VILA JATO, María Dolores (1993a), pp. 85-92; VILA JATO, María Dolores (1993b). Los grandes centros monacales. *Santiago de Compostela. I – Patrimonio Histórico Gallego*. Santiago de Compostela: Xuntanza Editorial, pp. 282-316; VILA JATO, María Dolores (1994). Precisiones sobre la construcción del Monasterio de San Martín Pinario de Santiago. In *Tiempo y Espacio en el Arte – Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 449-459; VILA JATO, María Dolores; GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (1993), pp. 116-123 e 298-302.

⁷³⁸ VILA JATO, María Dolores (1993a), p. 90.

não tido na introdução do Classicismo na arquitectura galega do último quartel de Quinhentos⁷³⁹. Sem hesitações, Alfredo Vigo atribui o desenho do templo ao arquitecto português, “encargado de planear el edificio y de hacer entrega a la congregación de un proyecto completo e muy minucioso de la nueva iglesia”, que comportava o espaço único da nave, as capelas intercomunicantes, um coro-tribuna sobre a entrada e um amplo rectângulo onde se integravam a profunda capela-mor, o transepto e as “estancias para tránsito y sacristía” dos dois lados do presbitério”⁷⁴⁰. Apesar da referência à existência da sacristia original, concluindo que o seu desenho se deve a Mateus Lopes, Alfredo Vigo não faz qualquer menção ao programa de decoração esculpida do espaço.

Na sua tese de doutoramento, Ana Goy Diz realizou um dos estudos mais abrangentes sobre San Martiño Pinario⁷⁴¹, reconstruindo toda a cronografia da construção do templo e publicando na íntegra grande parte da documentação referente ao período em que Mateus Lopes planificou e edificou a igreja; ao mesmo tempo, este trabalho comprovou a importância do projecto planimétrico e formal na introdução dos modelos classicistas na Galicia, bem como analisou com detalhe o programa iconográfico da decoração esculpida que o arquitecto desenhou para os diferentes espaços do templo. Esta primeira investigação teve continuidade nos anos que se seguiram, sobretudo em monografias e estudos referentes aos grandes mosteiros galegos onde os dados sobre San Martiño foram actualizados, nomeadamente no que respeita à importância desta edificação no contexto da arquitectura compostelana tardo-quinhentista⁷⁴². Como conclui a investigadora, a “coherencia del conjunto y las noticias contenidas en los contratos conservados no dejan lugar a dudas sobre la autoria del proyecto, diseñado en su totalidad y con todo detalle por el arquitecto portugués”⁷⁴³, confirmando assim Mateus Lopes como o criador do projecto primitivo da igreja do Pinario de Compostela.

No que se reporta especificamente à sacristia, Ana Goy seguiu a linha de investigação já apontada por Dolores Vila Jato, atestando que o desenho planimétrico do templo traçado por Mateus Lopes incluiu os dois recintos rectangulares a ladear a cabeceira, a que correspondiam a *statio*, do lado da Epístola (permitindo a passagem entre o templo e o mosteiro), e a primitiva sacristia, do lado do Evangelho⁷⁴⁴. A historiadora da arte atribui assim o risco do espaço da sacristia e do seu programa de decoração esculpida ao arquitecto português, fundamentando-se nas semelhanças que apresenta com outras obras do mestre minhoto, nomeadamente o Mosteiro

⁷³⁹ VIGO TRASANCOS, Alfredo (1993). La iglesia monastica de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Proyecto, fabrica y artifices. In *Compostellanum*, vol. XXXVIII, n.º 3-4, pp. 337-361; VIGO TRASANCOS, Alfredo (1994), pp. 327-335; VIGO TRASANCOS, Alfredo (1996). El arquitecto jiennense Ginés Martínez de Aranda y la Iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. In *Norba-Arte Revista*, XVI. Badajoz: Universidad de Extremadura, pp. 103-129.

⁷⁴⁰ VIGO TRASANCOS, Alfredo (1993), p. 340; VIGO TRASANCOS, Alfredo (1994), p. 330. Também no seu artigo VIGO TRASANCOS, Alfredo (1996), pp. 106-107, o autor confirma Mateus Lopes como “artífice del proyecto general de la iglesia” que incluía toda a “sacristía vieja”.

⁷⁴¹ GOY DIZ, Ana (1994a).

⁷⁴² GOY DIZ, Ana (1994b), pp. 317-326; GOY DIZ, Ana (1995b), pp. 101-133; GOY DIZ, Ana (1999b), pp. 213-234; GOY DIZ, Ana (1999f), pp. 157-161; GOY DIZ, Ana (2003b), pp. 351-370; GOY DIZ, Ana (2005), pp. 148-166.

⁷⁴³ GOY DIZ, Ana (2005), p. 148.

⁷⁴⁴ GOY DIZ, Ana (1995b), pp. 101-133; GOY DIZ, Ana (1999b), pp. 213-234; GOY DIZ, Ana (2005), pp. 148-166.

de San Salvador de Celanova. Se a distribuição planimétrica apresenta analogias com a portaria do cenóbio celanovense, já os bustos antropomórficos dos medalhões que ornamentam o entablamento têm evidentes afinidades formais e iconográficas com as mísulas da galeria norte do claustro de Celanova, sendo avançada uma leitura do conteúdo temático do programa⁷⁴⁵.

Antonio Pernas Varela elaborou uma dissertação de doutoramento exclusivamente centrada na análise arquitectónica da Igreja de San Martiño, edifício que considera uma das obras mais importantes da arquitectura galega do Renascimento. Embora não tenha abordado a leitura iconográfica e iconológica dos dois programas de decoração esculpida, este trabalho é fundamental na medida em que aporta aos estudos históricos que o precederam uma visão inovadora e completa sobre a estrutura do edifício⁷⁴⁶. Antonio Pernas defende também que a sacristia “era parte del proyecto original”, referindo que o espaço apresenta vários elementos da “lenguaje” utilizada por Mateus Lopes nas suas obras, nomeadamente os medalhões com os bustos esculpidos colocados sob a arquitrave⁷⁴⁷.

Em conclusão, é incontestável o nome de Mateus Lopes como o autor da Igreja de San Martiño Pinario, tanto no que respeita à planimetria e à estrutura formal dos espaços internos como no que concerne aos programas de decoração esculpida do templo, incluindo o que se encontra na antiga sacristia. É um facto que esta é a obra mais bem documentada da carreira do mestre minhoto, o que permite uma atribuição sem reservas. No entanto, importa referir que este programa é também o mais importante testemunho pétreo do seu autor, já que o conjunto escultórico do Pinario é o expoente máximo da obra de Mateus, o arquitecto que era também um exímio criador de imaginária.

A sacristia de San Martiño tem a particularidade de ser o único exemplar da tipologia de espaços reservados à paramentaria da *escola dos Lopes* que ainda subsiste. Pelas semelhanças planimétricas que o templo beneditino compostelano apresenta com Santa Cruz de Viana e São Gonçalo de Amarante, podemos pressupor que os projectos originais destas duas igrejas portuguesas incluíram sacristias com um programa de decoração esculpida. Esta hipótese parece-nos sobretudo viável no caso de Amarante, já que este projecto foi – tal como o Pinario – exclusivamente desenhado por Mateus. Se considerarmos que no caso das sacristias acontecia o mesmo que nos frontispícios, onde o *corpus* iconográfico não diferia muito de um programa para o outro, então é bastante provável que pelo menos a Igreja de São Gonçalo tenha sido projectada com uma sacristia rectangular coberta por abóbada de berço com caixotões de pedra

⁷⁴⁵ GOY DIZ, Ana (1995b), p. 118; GOY DIZ, Ana (1999b), p. 219; GOY DIZ, Ana (2005), p. 151.

⁷⁴⁶ PERNAS VARELA, Antonio (2015), pp. 363-373. Como foi anteriormente referido, este investigador realizou um trabalho pioneiro no âmbito da história da arquitectura dos Lopes, não apenas pelo exaustivo levantamento que realizou da igreja compostelana mas também por ter comprovado através da análise métrica e proporcional que as plantas das igrejas de Santa Cruz de Viana da Foz do Lima, de São Gonçalo de Amarante e de San Martiño Pinario apresentam “proporciones relacionadas entre sí a través de relaciones de proporcionalidad” aritméticas, geométricas e harmónicas, validando Mateus Lopes como um construtor hábil, que sabia ultrapassar problemas técnicos e cujas obras confirmam a sua sólida formação teórica e o seu domínio do sistema de proporções.

⁷⁴⁷ PERNAS VARELA, Antonio (2015), p. 114.

que assentava sobre um entablamento ornamentado por grandes torsos de granito representando figuras bíblicas.

3.17.2 – Cronologia da execução do programa

A construção da igreja do Mosteiro de San Martiño Pinario em finais do século XVI “é considerada unha das empresas artísticas máis ambiciosas de cantas que se emprenderon en Galicia na Idade Moderna, non só no que se refire ó capítulo da arquitectura, senón tamén da talla e da pintura”, já que o empreendimento se estendeu até ao final da centúria de Setecentos⁷⁴⁸. No início do século XVII, o edifício evidenciava-se numa cidade onde todos os templos eram de traça medieval, além de ter sido a primeira igreja construída pelos Beneditinos em território galego na época moderna. Este facto permitiu que a sua planimetria apresentasse “solucións novas que marcarían o posterior desenvolvemento das construcións da orde”⁷⁴⁹. No entanto, importa perceber o contexto em que a comunidade se decidiu pela edificação de um novo e sumptuoso templo junto à, então, velha catedral compostelana.

Os monges de San Benito de Santiago de Compostela eram uma das mais antigas comunidades religiosas da cidade, e a sua presença na urbe apostólica regista-se desde o século X, época em que estavam encarregues de assegurar os serviços do santuário onde se guardava o túmulo do Apóstolo⁷⁵⁰. Instalados no lugar do Pinario, a norte da Catedral, os Beneditinos edificaram a sua primeira igreja no início do século XII⁷⁵¹. Durante os cem anos seguintes, a comunidade conheceu um período de crescimento económico que tornou o mosteiro no “más rico y poderoso de Galicia” e originou o crescimento do número de monges da comunidade, seguido de uma ampliação do complexo monástico⁷⁵². Iria suceder-se, no século XIII, uma etapa de decadência, muito agravada nas centúrias seguintes, da qual o cenóbio só recuperou com a integração na Congregación de San Benito de Valladolid em 1493. Depois desta incorporação, o Mosteiro de Pinario readquiriu a glória e o poder que havia tido nos tempos medievais, conhecendo nas duas centúrias seguintes a época de maior esplendor da sua história.

Foi no início deste último período que os Beneditinos compostelanos decidiram ampliar as dependências do complexo medieval⁷⁵³. No entanto, o aumento do espaço da igreja românica

⁷⁴⁸ No empreendimento trabalharam arquitectos de renome como Bartolomé Fernandes Lechuga ou Fernando de Casas. GOY DIZ, Ana (1999b), p. 214.

⁷⁴⁹ A planta, que adapta o modelo contrarreformista da Colegiada de Villagarcía de Campos, em Palencia, desenvolve-se em cruz latina de uma só nave com capelas laterais no corpo e cabeceira recta, integrando um amplo presbitério entre duas sacristias. GOY DIZ, Ana (2006c), p. 155.

⁷⁵⁰ Os monges bentos estavam inicialmente instalados no templo de Santa María da Corticela, nas imediações da catedral. Passaram depois para o lugar de Pinario, devido às reduzidas dimensões do espaço que então ocupavam. No entanto, perderam o lugar de responsáveis pelo culto apostólico para os Cónegos da catedral. GOY DIZ, Ana (1999b), p. 214.

⁷⁵¹ Este templo seria consagrado em 1102 pelo Arcebispo Gelmírez, situando-se no local onde actualmente se localiza o refeitório principal do mosteiro. As crónicas da Orden de San Benito, escritas no século XVII, descrevem-no como um espaço amplo e “moi capaz” para a sua época. GOY DIZ, Ana (1999b), p. 214.

⁷⁵² VILA JATO, María Dolores (1993b), p. 282.

⁷⁵³ À semelhança do que sucedeu em quase todos os cenóbios beneditinos galegos, ampliaram-se primeiro os espaços que se destinavam à vida comunitária, devido sobretudo ao aumento do número de efectivos na primeira metade da centúria. Nestas obras de renovação do espaço monástico do Pinario trabalharam mestres como Juan de Lemos, que em 1511 iniciou a construção de dois

só seria considerado a partir da década de 1580. Este projecto concentrou-se inicialmente no alongamento das naves do templo primitivo, para o qual era necessário ocupar um solo camarário junto à entrada do mesmo. Porém, o pedido foi recusado pelo *concello* local, que considerava a proposta lesiva para a cidade⁷⁵⁴. Perante a rejeição deste primeiro plano, e mediante a necessidade cada vez mais premente de aumentar o espaço de culto, os monges decidiram construir uma nova igreja. O local escolhido foi uma larga faixa de terreno adossada à horta monacal, junto à Praça de San Miguel.

Para executar a traça do templo, os monges do Pinario decidiram contratar Mateus Lopes, o responsável pelas obras dos mosteiros beneditinos do sul do Reino desde 1575. Embora o primeiro contrato firmado entre o arquitecto e os religiosos do Pinario date do mês de Dezembro de 1589, certo é que o arquitecto trabalhava com a comunidade desde meados da década de 1580. A documentação coeva confirma-o, uma vez que em 1587 o mestre português era citado no testamento do canteiro António Lopes, seu colaborador e possivelmente seu familiar, como “maestro Mateu Lopez, cantero de la obra y fabrica del monesterio de San Martin”⁷⁵⁵. Esta nota documental, datada do ano em que Mateus terá regressado de uma estadia em Portugal para supervisionar a obra de Amarante, apresenta fortes indícios de que ainda antes da decisão oficial de levantar uma nova igreja e da celebração do primeiro contrato, o mestre minhoto laborava já com os beneditinos compostelanos no projecto da reforma do templo primitivo⁷⁵⁶.

Assim, cremos que entre o ano de 1587, quando regressou de Portugal, e o ano de 1589, quando assinou o primeiro contrato, Mateus Lopes desenhou o projecto da nova igreja dos beneditinos compostelanos, um templo “de planta longitudinal com crucero y nave única com ocho capillas intercomunicadas”, cabeceira recta e capela-mor profunda, “com dos estancias abovedadas a los lados de la misma y a los pies el coro alto sobre los últimos tramos de la nave”⁷⁵⁷.

Embora a ideia de edificar um templo de raiz tivesse tomado forma nos governos abaciais anteriores, o grande impulsionador da obra foi o abade Fray Antonio de Comontes, que se propunha a “construir unha gran basilica” que se convertesse “nun dos centros máis activos da

claustros, Alonso de Gontín ou Juan de Herrera el de Gajano, que traçou uma nova enfermaria em 1570. GOY DIZ, Ana (1995b), pp. 103-104.

⁷⁵⁴ O pedido foi oficializado pelo abade Frei Gaspar de Vaca, que dirigiu o mosteiro entre 1584 e 1587. GOY DIZ, Ana (1999b), pp. 214-215.

⁷⁵⁵ VICENTE LÓPEZ, Simón (2016). Mateo López y la planta de la Iglesia Monástica de San Martín Pinario de Santiago. In *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, n.º 353. Madrid: Editorial CSIC, p. 86.

⁷⁵⁶ É bastante provável que Mateus Lopes tenha sido chamado pelos monges no início da década de 1580, quando a comunidade planeava somente ampliar a igreja românica.

⁷⁵⁷ GOY DIZ, Ana (1995b), p. 111. A autora baseia-se nas descrições dos vários contratos celebrados entre Mateus e os Beneditinos. Como mencionámos anteriormente, este modelo de planta e a sua proveniência foi largamente discutido pela historiografia da arte galega na década de 1990. Ana Goy, que realizou a mais completa investigação histórico-artística sobre o templo, conclui que a planimetria de San Martiño se adapta “a un modelo eclesial de ampla difusión na península, un plan de cruz latina dunha soa nave com capelas laterais no corpo e cabeceira recta cun amplo presbiterio entre dúas sacristias”, que conjuga a planimetria conventual gótica peninsular, mais tradicional e aceite, com o inovador modelo contrarreformista vignolesco. GOY DIZ, Ana (1999b), pp. 219-222.

congregación de Valladolid, non só en Galicia senón en toda a zona norte”⁷⁵⁸. A 25 de Julho de 1590 era iniciada oficialmente a construção do edifício com a colocação da primeira pedra no espaço onde se iria construir a cabeceira. A partir dessa data, e até 1598, os vários contratos celebrados entre a comunidade do Pinario e Mateus Lopes permitem constituir a cronologia da obra.

Conforme defende Ana Goy Diz, a cabeceira do templo terá sido a primeira área a ser erigida, nomeadamente os muros da capela-mor, a antiga sacristia (hoje o Oratorio de San Felipe Neri), a *statio* e o cruzeiro⁷⁵⁹. Este dado é evidenciado pela própria documentação, já que embora não tenham subsistido registos da fase inicial, nomeadamente documentos referentes à contratação da empreitada da sacristia, o primeiro contrato conhecido da obra refere-se à edificação de duas capelas colaterais. Ora, estes espaços só poderiam ser edificados se a capela-mor e os muros do cruzeiro estivessem já construídos à data⁷⁶⁰.

O primeiro contrato de que há notícia foi celebrado a 10 de Junho de 1593, assentando a construção da primeira capela lateral junto ao cruzeiro, “a la mano hesquierda da la banda de las claustras” coberta por abóbada com vinte e cinco caixotões e, na moldura central destes, “un florón com sus serafines y follaje”⁷⁶¹, uma composição muito característica na decoração esculpida das coberturas desenhadas por Mateus Lopes (foto 291). A 15 de Novembro desse ano foi assinado novo contrato, referente a três capelas com a mesma “traza y molduras” da anterior⁷⁶².

Dois anos depois, a 21 de Fevereiro de 1595, era assinado novo contrato para “azer en la obra del dicho monasterio tres capillas”, correspondentes a três das quatro capelas colaterais mais pequenas e situadas debaixo do coro original⁷⁶³, que deveriam ser ornamentadas com “las mismas molduras y florones que tienen las que están hechas”⁷⁶⁴. A etapa seguinte centrou-se na edificação da abóbada do cruzeiro, que só seria terminada depois da morte de Mateus Lopes, e nas escadas do coro.

No mês de Dezembro de 1596 os monges do Pinario assinavam com Benito González de Araújo⁷⁶⁵, assistente de Mateus, um contrato referente ao fecho do tramo norte da igreja,

⁷⁵⁸ GOY DIZ, Ana (1999b), p. 215. Deve ainda referir-se que, depois da Reforma dos Reis Católicos, o Mosteiro de Pinario tutelava “24 priorados e intereses en 116 parroquias” em toda a Galicia, o que demonstra bem a dimensão do poder religioso, económico e patrimonial da comunidade beneditina de Compostela. GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (2007). Galicia, os beneditinos e a Idade Moderna. In Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (Coord.) *Arte Beneditina nos Camiños de Santiago. Opus Monasticorum II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 16.

⁷⁵⁹ Ver GOY DIZ, Ana (1995b), p. 117 e GOY DIZ, Ana (1999b), pp. 216-217. Devido ao declive acentuado do terreno onde assenta o templo, a capela-mor de San Martiño foi construída num embasamento com uma cripta, para ficar nivelada face à nave. Por seu turno, esta estava erigida em cota inferior em relação à praça exterior, pelo que a nave era então alcançada por uma escadaria interior após a entrada do portal.

⁷⁶⁰ Antonio Pernas Varela defende a mesma proposta em relação ao início das obras do templo e ao que estava já edificado em 1593. PERNAS VARELA, Antonio (2015), p. 38.

⁷⁶¹ COSTANTI, Pablo Pérez (1930), p. 335.

⁷⁶² COSTANTI, Pablo Pérez (1930), p. 335.

⁷⁶³ PERNAS VARELA, Antonio (2015), p. 103.

⁷⁶⁴ COSTANTI, Pablo Pérez (1930), p. 335.

⁷⁶⁵ GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 796-799.

correspondente à banda do edifício pegada à horta do mosteiro, uma obra que implicava levantar o muro que fechava as capelas colaterais, elevando-se um piso acima destas. Este documento cita a porta que “esta hecha para la sacristia”, confirmando que à data este espaço, mesmo que não tivesse a cobertura finalizada, estava construído até à altura do arranque da abóbada, uma vez que a porta de entrada se encontrava já funcional⁷⁶⁶. Assim, pode considerar-se que neste ano de 1596 o programa de decoração esculpida da antiga sacristia de San Martiño estava concluído e colocado nos panos murários correspondentes.

3.17.3 – Análise formal do programa

A Igreja de San Martiño Pinario (foto 292) é um edifício de planta de cruz latina inscrita num rectângulo, com cabeceira rectangular flanqueada por dois espaços também rectangulares e cruzeiro coroado por zimbório. O templo está adossado a um espaço conventual de planimetria rectangular dividido em dois corpos que integra os antigos dormitórios, o claustro principal e um pátio. O edifício do mosteiro e o programa de decoração esculpida da antiga sacristia continuam implantados na sua localização original. Este localiza-se à esquerda da capela-mor, só sendo acessível através da visita guiada ao edifício monacal.

A antiga sacristia da Igreja de San Martiño Pinario, hoje conhecida como Oratorio de San Felipe Neri, é uma estrutura de planta rectangular dividida em três registos. A entrada, que tem acesso através da igreja, abre para um espaço rectangular estreito onde se ergue um arco pleno, frente ao qual se encontra um portal com pilares laterais embebidos no pano murário e frontão triangular virado para o interior do espaço. Dentro do portal rasga-se um arco de volta perfeita assente em pilares, de inspiração serliana (foto 293). Do lado esquerdo rasga-se uma passagem rectangular. Sobre estas duas aberturas, no registo da abóbada, a parede é vazada por uma janela rectangular. As paredes laterais são rasgadas, a cada lado, por cinco arcos em pedra de volta perfeita e sobre estes corre um friso de pedra que precede o segundo registo, sem qualquer motivo decorativo. Uma cornija de granito demarca o início do terceiro registo, onde assenta a abóbada de caixotões de pedra que cobre todo o espaço (ver também foto 293). A parede fronteira está actualmente tapada por uma cortina, servindo de espaço de conferências.

O programa de decoração esculpida foi colocado nas paredes laterais, no local das enjuntas dos cinco arcos que se abrem em cada um destes panos murários, correspondendo a um conjunto de oito figuras antropomórficas em alto-relevo. Na parede do lado esquerdo foram colocados quatro bustos masculinos, rodeados por meia moldura com arestas curvas, encimados por um friso circular saliente (foto 294). A parede do lado direito obedece ao mesmo esquema compositivo. Nas enjuntas dos arcos foram colocados quatro bustos, três masculinos e um feminino, rodeados por meia moldura com as arestas curvas, encimados por um friso circular saliente (foto 295).

⁷⁶⁶ PERNAS VARELA, Antonio (2015), pp. 111-114.

O programa de decoração esculpida foi esculpido em granito cinzento, apresentando a superfície polida, onde o grão da pedra é visível de forma muito atenuada (foto 296). Os elementos figurativos apresentam poucas alterações, quer na coloração do granito quer na integridade das esculturas, tendo sido esculpidos em blocos independentes que se adicionaram depois à estrutura tectónica. Não apresenta vestígios de policromia.

O programa consiste num conjunto de elementos figurativos naturalistas composto exclusivamente por figuras antropomórficas em relevo (com altos, médios e baixos-relevos). As figuras apresentam um desenho fluido e dinâmico, que denota cuidado na representação dos detalhes que identificam iconograficamente os elementos representados, tal como procuram figurar movimento e vivacidade em cada uma das imagens. Todas as representações apresentam expressões faciais acentuadas e distintivas, ao mesmo tempo que as figuras são retratadas num momento de deslocação corporal, desenhando a rotação ou inclinação da cabeça ou ainda sugerindo a ideia de movimento das mãos (foto 297).

O conjunto manifesta a presença de mais do que um escultor na execução, já que se apresentam dois grupos de figuras com um desenho distinto: a feição das esculturas da parede à esquerda é notoriamente diferente da configuração das esculturas da parede à direita, sendo as primeiras mais atarracadas, com algumas dificuldades em reproduzir correctamente as proporções anatómicas (parecendo, por exemplo, não ter pescoço) e as segundas mais elegantes e bem desenhadas (foto 298).

Na observação total do programa os elementos de destaque são os bustos, embora tal evidência seja inevitável já que não existe outro tipo de decoração ou ornamento que possa secundarizá-los. É dada muita atenção ao desenho dos pormenores, caracterizados pelo seu realismo, nomeadamente na representação de elementos fisionómicos como rugas de expressão, e de elementos anatómicos como orelhas, maçãs do rosto, veias ou barbas, tal como na configuração dos trajes, bastante detalhados e distintivos para cada uma das figuras (foto 299). No entanto, como já referido, algumas figuras de vulto apresentam proporções físicas erradas, exibindo o torso sem pescoço, os ombros atarracados ou os braços demasiado grandes para o tamanho da cabeça (foto 300).

O programa de decoração esculpida da antiga sacristia da Igreja de San Martiño é um conjunto que se pode considerar de pequenas dimensões, parecendo ter sido criado como um complemento ao programa da fachada do templo, ao mesmo tempo que, sendo um grupo de esculturas executadas propositadamente para serem integradas no pano murário, adquire um perfil de elemento estrutural, ao invés de parecer uma peça escultórica. Ou seja, os bustos parecem ser parte original da parede e não um elemento apostado e autónomo, como na realidade são. O granito utilizado, por ser mais claro que o habitualmente usado nas fachadas, confere um aspecto de leveza e elegância aos elementos esculpidos. Não se verifica a sobreposição de figuras ou a existência de linhas de perspectiva.

Este conjunto escultórico foi desenhado para ser observado dos vários ângulos da sala, embora seja necessário ao observador estar colocado a alguma distância das paredes para ter uma visão total do mesmo (preferencialmente nas extremidades da sala ou no corredor central). A sua disposição não terá considerado o efeito da luz solar na leitura da escultura, atendendo à sua localização interior. A actual distribuição de focos eléctricos sobre o programa dificulta o registo de imagens, uma vez que cria efeitos de luz e sombra muito acentuados. Por serem os únicos elementos decorativos, os bustos têm bastante destaque na estrutura da antiga sacristia, dominando o ritmo de leitura do espaço.

3.18 - A fachada principal da Igreja de San Martiño Pinario

A Igreja de San Martiño Pinario implanta-se no mosteiro beneditino com o mesmo nome, localizando-se dentro da zona mais antiga da cidade de Santiago de Compostela, a norte da Catedral (mapa XXIII). O programa de decoração esculpida em estudo neste subcapítulo corresponde à fachada principal do templo (foto 301).

3.18.1 – A autoria do programa de decoração esculpida

Como referido nas páginas anteriores, de entre todos os projectos executados pela *escola dos Lopes*, a obra da Igreja de San Martiño Pinario é aquele que se encontra mais bem documentado. Desta empreitada subsiste um núcleo documental detalhado, correspondente ao conjunto dos contratos das diferentes fracções do espaço erigidas no final do século XVI, que permitiu reconstruir a cronologia da construção e identificar o autor dos programas de decoração esculpida do templo. De entre os registos da primeira fase da construção da igreja, destacam-se dois contratos que Mateus Lopes assinou com os monges do Pinario em 1597 e 1598. Estes assentos correspondem especificamente à construção do pórtico da fachada, constituindo duas peças textuais que fornecem dados importantes acerca da iconografia do programa de decoração esculpida que ali se ergue e, também, do método de laboração do arquitecto português. Atendendo a estas bases documentais irrefutáveis, é unânime entre todos os investigadores que estudaram este templo beneditino que Mateus Lopes, “maestro de cantería y de la yglesia nueva del monasterio de San Martín”⁷⁶⁷, foi o autor do projecto planimétrico e do programa de decoração esculpida do frontispício. Como tal, a revisão do estado da questão sobre a fachada de San Martiño interessa-nos sobretudo pelas propostas de leitura iconográfica e iconológica do programa escultórico.

Em 1963 Juan José Martín González publicou o ensaio que examina especificamente o desenho da fachada da igreja do Pinario e o seu conjunto escultórico. Para tal, o historiador realizou uma análise comparativa com este frontispício e a fachada da Igreja de Santa Cruz de Viana da Foz do Lima, apontando pela primeira vez a relação formal e as similitudes entre os programas galego e minhoto⁷⁶⁸.

No âmbito do seu estudo sobre a arquitectura galega seiscentista e a introdução do Classicismo em Santiago de Compostela, Antonio Bonet Correa considerou a fachada-retábulo de San Martiño “una obra maestra, en la que se resume los últimos ecos del Renacimiento en Galicia y Norte de Portugal”⁷⁶⁹. Para o autor, este programa decorativo antecipou o espírito exuberante e majestoso do barroco compostelano, validando assim o projecto de Mateus Lopes como uma composição de charneira entre a arte que se fez na cidade apostolar antes do Concílio

⁷⁶⁷ COSTANTI, Pablo Pérez (1930), p. 337.

⁷⁶⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1963), pp. 253-254.

⁷⁶⁹ BONET CORREA, Antonio (1984), pp. 101 e 104-112.

de Trento e a arquitectura barroca seiscentista que marcou profundamente o tecido urbano de Santiago⁷⁷⁰.

No final da década seguinte, María Dolores Vila Jato iniciava uma extensa investigação sobre o frontispício e a sua escultura. Na primeira abordagem ao tema, a investigadora apresentou as relações formais e iconográficas entre a fachada do Pinario e a sua congénere da igreja dominicana de Viana. Identificando Mateus Lopes como autor da portada compostelana, este ensaio examina o programa de San Martiño, correlacionando os tipos iconográficos esculpidos em Compostela com as representações idênticas que se encontram quer em Viana quer na Colegiata de Cangas⁷⁷¹. Este trabalho seria ampliado na obra *Escultura Manierista*, onde a historiadora da arte faz uma análise à decoração esculpida da fachada compostelana que integra tanto a leitura iconográfica como o estudo das obras que influenciaram a sua forma estrutural e o seu programa simbólico⁷⁷². Seguiram-se outras publicações que não só referem o programa escultórico da fachada e a relação deste com as restantes fachadas dos Lopes como abrangem também o programa planimétrico da igreja e a cronologia do estaleiro de obras⁷⁷³.

Antonio Aguayo integrou o programa de decoração esculpida de San Martiño na sua obra sobre o simbolismo das fachadas compostelanas do século XVI, apresentando uma vasta análise iconográfica e iconológica que contabilizou e analisou o total das setenta figuras escultóricas integradas no frontispício. Este autor identifica a inspiração da grande portada na congénere de Santa María a Grande de Pontevedra, afirmando que Mateus Lopes terá copiado “la estructura y parte de la iconografía” desta última, e sublinhando a evidente relação da fachada do Pinario com “Santo Domingo de Viana” e Cangas⁷⁷⁴.

Nas suas investigações sobre a Igreja de San Martiño⁷⁷⁵, Alfredo Vigo Trasancos refere o “espléndido retablo pétreo central”⁷⁷⁶ e o “rico programa iconográfico” do frontispício, confirmando o que outros autores haviam já afirmado sobre as suas semelhanças com a igreja dominicana de Viana no esquema e nas “soluciones fundamentales”⁷⁷⁷. O autor considera que este esquema de fachada-retábulo prova que Mateus Lopes não era tanto um “arquitecto de sólida formación teórica” mas antes “un artífice pragmático” cuja maior preocupação foi

⁷⁷⁰ BONET CORREA, Antonio (1984), pp. 101 e 104-112.

⁷⁷¹ VILA JATO, María Dolores (1979), pp. 298-302.

⁷⁷² VILA JATO, María Dolores (1983), pp. 121-124.

⁷⁷³ VILA JATO, María Dolores (1991a), pp. 69-79; VILA JATO, María Dolores (1991b), pp. 331-338; VILA JATO, María Dolores (1993a), pp. 85-92; VILA JATO, María Dolores (1993b), pp. 282-316; VILA JATO, María Dolores (1994), pp. 449-459. Na obra *Galicia en la Época del Renacimiento*, Dolores Vila Jato faz uma abordagem bastante interessante à fachada do templo, estudando-o quer no capítulo da arquitectura quer no capítulo da escultura, apresentada neste último como exemplar de um maneirismo “correcto y ecléctico, preocupado por la belleza externa y la serenidad de las formas”; VILA JATO, María Dolores; GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (1993), pp. 116-123 e 298-302.

⁷⁷⁴ AGUAYO, Antonio (1983), pp. 136-166.

⁷⁷⁵ VIGO TRASANCOS, Alfredo (1993), pp. 337-361; VIGO TRASANCOS, Alfredo (1994), pp. 327-335; VIGO TRASANCOS, Alfredo (1996), pp. 103-129.

⁷⁷⁶ VIGO TRASANCOS, Alfredo (1996), p. 106.

⁷⁷⁷ O autor refere ainda que a estrutura retabular é semelhante às que se encontram em Pontevedra, Cangas, Amarante, bem como na catedral de Miranda do Douro, na igreja de Torre de Moncorvo e nas Misericórdias de Guimarães e Braga. VIGO TRASANCOS, Alfredo (1993), pp. 347-348.

executar um “proyecto llamativo y espectacular, antes que normativo, clasico u ortodoxo”, onde imperam as “hibridaciones extravagantes”⁷⁷⁸. Em relação a esta linha de investigação devemos referir que esta extravagância e falta de norma, que Alfredo Vigo Trasancos considera um indicador de que Mateus era um mestre *preclasicista*, são precisamente os parâmetros que identificam a *escola dos Lopes* como inovadora e actualizada com os textos de Sebastiano Serlio e de Vredeman de Vries. Embora este hibridismo das formas ornamentais não seja partidário da austeridade ortodoxa do Classicismo herreriano ou terziano, não deve por isso ser considerado sintomático de uma incapacidade de entender a teoria; deve antes ser identificado como uma outra forma de pensar a arquitectura tardo-quinhentista, actualizada com o princípio da *mescolanza* de Serlio e com o conceito análogo de *menghinge* apresentado por Vries, o mais reconhecido teórico do Maneirismo flamengo.

Na sua tese de doutoramento, Ana Goy Diz introduziu um extenso estudo iconográfico e iconológico comparativo entre a fachada-retábulo de San Martiño e os restantes programas da *escola* – não apenas os dos frontispícios, mas também os dos claustros e os dos chafarizes. Através de uma análise de cotejo entre tipos formais e iconográficos, leituras simbólicas e fontes teórico-visuais, bastante mais ampla do que as que até então haviam sido realizadas, esta investigação abria em definitivo o caminho a um estudo global sobre os programas de decoração esculpida da *escola dos Lopes*⁷⁷⁹. Nos trabalhos que publicou posteriormente, nomeadamente os estudos sobre a arquitectura eclesiástica galega na época moderna, a igreja do Pinario é apresentada pela investigadora como o expoente material e icónico da reforma beneditina do século XVI⁷⁸⁰. No que concerne à fachada do templo, Ana Goy considera que esta é um manifesto dos paradoxos da arquitectura de Mateus Lopes e do seu modo de desenhar um edifício. Se, por um lado, a composição retabular excessivamente preenchida por motivos escultóricos de “talla menuda” traduzem o apego a formas renascentistas retardatárias nos finais de Quinhentos, por outro o catálogo iconográfico desses mesmos motivos denota que o arquitecto português estava actualizado com as fontes textuais do seu tempo, nomeadamente o classicismo de Serlio e as gravuras maneiristas flamengas⁷⁸¹. Como afirma a historiadora da arte, a sumptuosa fachada-retábulo de San Martiño Pinario é o “proyecto más interesante” do arquitecto português, e a sua importância não reside apenas no facto de ser o corolário de uma longa carreira; de facto, esta obra de arquitectura escultórica traduz um momento de charneira da arte galega, fazendo a transição entre a “exaltación ornamental de la última generación de arquitectos decorativistas” e a “desornamentación de obras clasicistas”⁷⁸².

⁷⁷⁸ VIGO TRASANCOS, Alfredo (1993), p. 348. No seu artigo de 1994, o autor apresenta mesmo Mateus Lopes como um profissional de formação rudimentar e provinciana, o que em nosso entender não corresponde de todo à realidade do percurso e da obra deste arquitecto.

⁷⁷⁹ GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 746-760.

⁷⁸⁰ GOY DIZ, Ana (1994b), pp. 317-326; GOY DIZ, Ana (1995b), pp. 101-133; GOY DIZ, Ana (1999b), pp. 213-234; GOY DIZ, Ana (1999f), pp. 157-161; GOY DIZ, Ana (2003b), pp. 351-370; GOY DIZ, Ana (2005), pp. 148-166.

⁷⁸¹ GOY DIZ, Ana (1994a), p. 760; GOY DIZ, Ana (1994b), pp. 324-326; GOY DIZ, Ana (2005), p. 152.

⁷⁸² GOY DIZ, Ana (1994a), p. 760.

Victor Grande Nieto realizou uma investigação de doutoramento centrada no processo metodológico e compositivo dos edifícios construídos na Galícia entre 1499 e 1657, que se propõe complementar os estudos histórico-artísticos já existentes com a análise métrica dos espaços, nomeadamente através das proporções e da modulação das ordens⁷⁸³. Entre as estruturas estudadas regista-se a fachada de San Martiño⁷⁸⁴. Na sua observação, Victor Grande estabeleceu em primeiro lugar os antecedentes morfológicos do frontispício, procedendo depois à sua descrição formal e iconográfica e apresentando por fim a sua leitura métrica, incluindo as dimensões modulares das ordens arquitectónicas utilizadas⁷⁸⁵. Em conclusão, este autor depreende que a “Fachada-Custodia, que es el punto representativo más importante de toda la iglesia”, apresenta um conjunto compositivo bastante coerente, devendo filiar-se a inspiração deste modelo não apenas na arquitectura galaico-portuguesa (referindo os já citados exemplos de Santa María a Grande de Pontevedra, Santa Cruz de Viana e São Gonçalo de Amarante) mas também nos postulados da teoria de Vredeman de Vries⁷⁸⁶.

Em conclusão, é incontestável o nome de Mateus Lopes como o autor da Igreja de San Martiño Pinario, tanto no que respeita à planimetria e à estrutura formal dos espaços internos, como no que concerne aos programas de decoração esculpida do templo, nomeadamente o que ornamenta o frontispício. Este conjunto escultórico do Pinario é a obra mais bem documentada da carreira do mestre minhoto, o que permite uma atribuição sem reservas, sendo também o expoente máximo da obra escultórica de Mateus. Ao mesmo tempo, a fachada do templo compostelano “representa o último elo dunha cadea que dentre Santa Maria de Pontevedra, pasando polos melhores exemplos portugueses, chega a Compostela depurada e melhorada”⁷⁸⁷, sendo por isso a obra maior da decoração esculpida da arquitectura da *escola dos Lopes*.

Com cerca de 45 anos, e trabalhando em Compostela há pelo menos uma década, Mateus foi contratado por quem era, o arquitecto credenciado pela própria Orden de San Benito, a quem os abades dos mosteiros de Celanova, Poio, Lérez e Tenorio haviam confiado o prosseguimento da reforma estrutural dos seus edifícios cenobiais. Mas na sua contratação pesou também aquilo que Mateus não era: um arquitecto com ligações ao Obradoiro da Catedral, com quem a comunidade de San Martiño rivalizava em importância no tecido religioso e social de Compostela⁷⁸⁸. Assim, não terá deixado de ser significativa a contratação de um dos mais importantes arquitectos da cidade, que não só não tinha qualquer vínculo ao Arcebispado como, anos antes, havia sido publicamente preterido como *maestro* das obras da catedral.

⁷⁸³ GRANDE NIETO, Victor (2014).

⁷⁸⁴ O arquitecto estudou, de igual modo, o edifício da igreja e o espaço do claustro deste mosteiro beneditino. Sobre estes, ver GRANDE NIETO, Victor (2014), pp. 115-131 e 236-246, respectivamente.

⁷⁸⁵ GRANDE NIETO, Victor (2014), pp. 280-285.

⁷⁸⁶ GRANDE NIETO, Victor (2014), p. 285.

⁷⁸⁷ GOY DIZ, Ana (1999b), p. 222.

⁷⁸⁸ Refira-se que o próprio Cabido compostelano, ao saber dos planos dos beneditinos para erigir o novo templo na Praça de San Miguel, entrou numa contenda jurídica com a comunidade do Pinario com o intuito de impedir o prosseguimento do projecto, alegando que a localização, atrás da cabeceira da Sé compostelana, causaria danos neste edifício.

3.18.2 – Cronologia da execução do programa

No início do século XVII, na sua *Descripción da cidade de Santiago de Compostela*, o Cardeal Jerónimo del Hoyo destacava, de entre o conjunto das várias casas religiosas que a cidade albergava, o mosteiro beneditino de San Martiño Pinario, descrevendo da seguinte forma a fachada desenhada por Mateus Lopes: “Tiene acabada la portada com gran magestad y grandeza, com muchas columnas e imágenes de relieve entero, muy grandes y muy bien obradas; y toda ella paresce un muy rico y suptuoso retablo.”⁷⁸⁹. A descrição comprova com clareza o impacto que este grande frontispício retabular, a maior composição iconográfica da *escola dos Lopes*, tinha em quem chegava a Compostela.

Como referido no capítulo anterior, a construção da Igreja de San Martiño a partir dos últimos anos do século XVI é apontada como o maior empreendimento artístico do Reino de Galicia ao longo da época moderna, sendo também o mais importante templo da Orden de San Benito da região. A construção de um edifício de raiz para substituir a igreja medieval do Pinario foi muito mais que uma obra de necessidade já que pressupunha várias transformações na comunidade beneditina. A mais imediata seria, sem dúvida, a organização do espaço cenobial até então existente, uma vez que o terreno disponível implicava que a fachada fosse projectada de modo a ficar virada para a Praça de San Miguel localizada a este, junto às hortas do mosteiro, forçando assim que a capela-mor se direccionasse para oeste, contrariamente ao habitual. Outra das mudanças deu-se na ambiência urbana do mosteiro, já que a nova igreja passou a marcar o topo de uma das principais praças da cidade, onde se situava o Palácio da Inquisição; desta forma o novo edifício iria estabelecer uma relação directa entre os monges e a cidade, ao mesmo tempo que transformava e modernizava o urbanismo de Compostela. Por fim, o templo modificou a imagem social dos Beneditinos, uma vez que se converteu num símbolo de poder desta ordem. Efectivamente, a imponência estrutural da nova igreja seria condizente com o estatuto da comunidade que a patrocinava; não só San Martiño era a casa-mãe dos Bentos na Galicia como era também o mais importante cenóbio de Compostela, competindo em grandeza com o Cabido da Catedral.

Para executar a traça do templo, os Beneditinos do Pinario decidiram contratar Mateus Lopes, que laborava então como responsável pelas obras dos mosteiros da ordem localizados na região sul do Reino. Como mencionado, a primeira fase da construção da igreja estendeu-se entre 1587, ano em que o arquitecto português terá iniciado o desenho do projecto, e 1601, data limite da conclusão do frontispício. Os primeiros seis anos foram dedicados à edificação da estrutura da igreja, podendo o cronograma deste período construtivo ser consultado no subcapítulo anterior. No que respeita especificamente à fachada principal, a sua edificação principiou-se no ano de 1596, já que o acordo de 17 de Março de 1597 menciona que Mateus Lopes devia fazer “en la portada principal sobre lo que al presente está hecho, dos órdenes de

⁷⁸⁹ Jerónimo del Hoyo, *Memorias del Arzobispado de Santiago*, 1607. Apud VIGO TRASANCOS, Alfredo (Dir.) (2000), p. 485.

columnas unas sobre otras, como están en la traza que para ello se hizo”⁷⁹⁰. Este trecho indica com clareza que, à data, o portal principal e os seis nichos laterais com estatuária junto à entrada estavam já executados. Este contrato faz também a referência mais antigas à estrutura e ao programa iconográfico desenhados por Mateus para a frontaria. Se, por um lado, menciona a modulação dos dois registos superiores marcados pela abertura dos grandes nichos ladeados por colunas, definindo que “la primeira orden ha de tener ocho columnas con sus repisas y encaxamentos, capiteles, frisos y cornisas, com su talla que venga en proporción de la de abaxo” e que “la segunda orden há de haber seis columnas”, deixa também registado que o arquitecto faria ao centro deste último registo “un espexo para dar luz a la iglesia com los quatro evangelistas en los quatro ángulos”, referindo-se ao óculo rasgado no topo da portada, e mencionando ainda que se colocaria “una figura de Nuestra Señora en medio de la portada para el encaxamento que ya está hecho”⁷⁹¹.

Em 27 Fevereiro de 1598 a comunidade celebrava com o arquitecto o último contrato da “obra de la yglesia nueva de dicho monasterio”, com o compromisso de Mateus Lopes terminar o edifício nos três anos seguintes⁷⁹². Este assentamento corresponde à edificação da fase final do templo, determinando que o mestre minhoto deveria fazer “perfectamente” a “delantera de la yglesia (...) conforme a la traza que esta dada y firmada”⁷⁹³. O documento indicia que a partir de então o arquitecto e o seu taller se encarregaram sobretudo dos elementos salientes da estrutura do frontispício, isto é, as colunas e respectiva decoração e as imagens de vulto a integrar nos nichos. Para a portada, que deveria ser rematada “de manera que ba princiada”, deviam ser utilizados “capiteles corintios y sus cornijas y friso y arquitrabes”, dando-se as medidas dos mesmos, a que se segue a enumeração dos elementos de imaginária que faltavam integrar no conjunto⁷⁹⁴. Refira-se que, para a dimensão do programa ornamental da fachada do templo, que conta com 15 grandes imagens de vulto – sem referir os seis bustos que torneiam o arco do portal e o óculo cimeiro, os cerca de 54 pequenos bustos integrados no *micro-entablamento* das 18 colunas laterais ou as cabeças aladas dos frisos e das peanhas –, tanto o anterior contrato de Março de 1597 como este são bastante parcios nas menções iconográficas que fazem.

De facto, sem avançar o número ou a leitura icónica das mesmas, o documento cita que as “dichas figuras han de ser conforme las ynsignias y traça lo demuestra”, sublinhando as duas figuras mais importantes da fachada, pelo menos para os seus encomendantes, a de “Dios Padre” e a de “San Martin”, que deveriam exhibir-se no “frontispício alto”; quanto às “demas figuras an de ser todas ellas de relebo entero”, estabelecendo-se como medidas gerais oito

⁷⁹⁰ PÉREZ COSTANTI, Pablo (1930), p. 335.

⁷⁹¹ PÉREZ COSTANTI, Pablo (1930), p. 335-336.

⁷⁹² GOY DIZ, Ana (1994a), vol. III, pp. 796-799.

⁷⁹³ GOY DIZ, Ana (1994a), vol. III, p. 793.

⁷⁹⁴ GOY DIZ, Ana (1994a), vol. III, p. 793.

palmos e meio para a estatuária no registo inferior e oito palmos as restantes⁷⁹⁵. No total, a fachada deveria medir “treinta y cinco pies asta lo mas alto que sube”, havendo a preocupação de referir que o frontispício seria “muy bien cubierto de piedra de grano bien labrado y hescodada y muy bien junta y argamasada para que defenda muy bien el agua”⁷⁹⁶.

A grande fachada-retábulo de San Martiño Pinario ficaria terminada dentro do prazo estabelecido pelo último contrato, que dava a Mateus Lopes três anos a partir de Maio de 1598 para concluir a empreitada. Embora o mestre nunca tivesse executado o fecho do cruzeiro do templo, que estava por terminar quando regressou a Portugal, o frontispício ficou concluído até esta data.

3.18.3 – Análise formal do programa

O programa de decoração esculpida da fachada da Igreja de San Martiño Pinario continua implantado na sua localização original, embora tenha sofrido uma alteração na estrutura, correspondente à grande escadaria que antecede a porta principal. Esta construção não alterou o programa escultórico desenhado por Mateus Lopes mas baixou a entrada no templo, colocando uma teia de vidro e ferro no arco de entrada original. O programa que corresponde a este frontispício está junto à via pública, sendo facilmente acessível para o observador.

A fachada principal da Igreja de San Martiño (foto 302) divide-se em dois volumes distintos: os panos murários laterais, com dois registos delimitados por pilastras duplas rusticadas e rematados superiormente por meio frontão circular, que integram ao centro uma janela rectangular de moldura contracurvada com guarda de ferro; e o pano murário central, um grande rectângulo de pedra coroado por frontão triangular onde se incorpora uma estrutura retabular de quatro registos. A fachada-retábulo central reparte-se em quatro secções, estando inserida num pano murário rectangular demarcado lateralmente por pilastras em aparelho rusticado.

A primeira secção da estrutura retabular apresenta ao centro o portal principal em arco de volta perfeita com chave saliente, ladeado no extradorso por dois medalhões com bustos humanos em alto-relevo acompanhados de cartela transversal (foto 303). A cada um dos lados ergue-se um conjunto de três colunas coríntias de fuste canelado, diferenciado no terço inferior com relevos de *feronneries* entrelaçando festões de flores e cabeças aladas. As colunas assentam sobre bases rectangulares com faces molduradas, ao centro das quais foi esculpido um ornamento em *scrollwerk* (fotos 304 e 305).

As colunas dispõem-se num vértice triangular, integrando nos espaços intermédios uma pilastra coríntia com moldura e capitel em baixo-relevo embebida no pano murário frente à qual se dispõe uma figura de vulto assente sobre peanha formada por voluta e base com três cabeças

⁷⁹⁵ GOY DIZ, Ana (1994a), vol. III, p. 793.

⁷⁹⁶ GOY DIZ, Ana (1994a), vol. III, p. 793.

aladas. A composição integra um total de quatro figuras humanas (fotos 306 e 307), duas de cada lado do portal, sobre as quais existe um baldaquino com dois registos, o primeiro com cabeças aladas e o segundo com bustos humanos.

Sobre os seis capitéis, cada uma das colunas apresenta um micro-entablamento com o espaço do friso transformado num cubo, onde as três faces voltadas à rua exibem um busto em alto-relevo. A cornija, percorrida por um friso denticulado, dispõe-se irregularmente de modo a acompanhar a disposição inferior dos cubos, exibindo no tramo central duas volutas simétricas (foto 308). Entre estes micro-entablamentos foi colocada uma moldura com óvulo centrado saliente e cercadura em *scrollwerk*.

No tramo central, esculpido em baixo-relevo no próprio pano murário, encontra-se outro entablamento, com o friso dividido pelas duas volutas e formando três áreas, cada uma com um busto em alto-relevo esculpido ao centro, ladeado por duas molduras *scrollwerk* (foto 309). A cornija saliente que separa o primeiro registo do segundo é decorada na base com motivos vegetalistas dispostos entre os micro-entablamentos das colunas, apresentando no tramo intermédio duas volutas simétricas (ver também foto 309).

O segundo registo divide-se em três blocos compositivos, com o pano central diferenciado dos laterais (foto 310). No meio foram abertos, numa disposição simétrica, três grandes nichos concheados separados por colunas coríntias de fuste canelado, cujo terço inferior exhibe *ferronneries* com óvulos e *pontas de diamante* (foto 311). Cada nicho alberga uma escultura de vulto, todas representando figuras humanas; as duas figuras centrais assentam sobre peanha ornamentada com festões, a central está colocada sobre uma base com corpos celestes (ver também foto 311). Os nichos laterais são flanqueados no extradorso do arco por dois medalhões com bustos humanos, enquanto o central é encimado por dois seres alados. As colunas que ladeiam este último nicho formam uma espécie de pórtico cujo entablamento se destaca sobre a estátua central, com a base do friso decorada com motivos ovulares inseridos em cartelas *rollwerk* e florões. O friso que se estende sobre todo o conjunto é ornamentado com cabeças aladas unidas por festões (foto 312).

As extremidades do registo apresentam o mesmo esquema que as suas correspondentes no registo inferior, um conjunto de três colunas coríntias em cada lado dispostas num vértice triangular. As colunas exibem fuste canelado diferenciado no terço inferior; neste foi esculpida uma composição de *ferronnerie* que integra óvulos e *pontas de diamante*. As bases foram ornamentadas com motivos côncavos. Nos espaços intermédios destas colunas foi colocada uma pilastra coríntia com moldura e capitel em baixo-relevo, embebida no pano murário, frente à qual está disposta uma figura de vulto assente sobre peanha formada por voluta e encimada por vieira saliente, num total de quatro figuras humanas (fotos 313 e 314). Sobre os seis capitéis cada uma das colunas apresenta um micro-entablamento, com o espaço do friso transformado num cubo cujas três faces voltadas à rua exibem um busto em alto-relevo. Estes cubos são

unificados por um friso ornamentado com festões em relevo. Este registo também é demarcado do superior através de uma larga cornija saliente com motivos ovais dispostos ao longo de toda a base (ver novamente as fotos 312, 313 e 314).

O terceiro registo é composto por três corpos distintos. Ao centro abre-se um grande óculo de formato oval com moldura *rollwerk* (foto 315), em torno do qual se dispõem quatro torsos humanos esculpidos em alto-relevo que ocupam os quatro vértices (foto 316).

A delimitar a composição central dispõe-se, a cada um dos lados, um conjunto de três colunas coríntias que formam um vértice triangular. As colunas exibem fuste bipartido, com cabeças aladas integradas em cartelas *rollwerk* nos dois terços superiores e uma composição losangular com motivos *ponta de diamante* alternados por florões no terço inferior. As bases foram ornamentadas com motivos côncavos. Nos espaços intermédios destas colunas foi esculpida uma pilastra coríntia com moldura e capitel em baixo-relevo, embebida no pano murário, frente à qual está disposta uma figura de vulto assente sobre peanha formada por um capitel coríntio e encimada por vieira saliente, num total de quatro figuras humanas (fotos 317 e 318).

Ao longo de toda a composição dispõe-se um friso, marcado a espaços regulares pela disposição de volutas salientes que emolduram florões em relevo. No eixo dos capitéis, este friso apresenta-se destacado, acompanhando o vértice das colunas inferiores, onde foi entalhado um pequeno rosto humano em relevo, delimitado por meia voluta. Sobre este registo apresenta-se o coroamento da fachada-retábulo. Ao centro, sobre o óculo, dispõe-se um frontão triangular truncado no topo por um baldaquino, que integra ao centro uma figura humana esculpida em alto-relevo sobrepujada por concha (foto 319). Os conjuntos laterais de colunas são rematados por dois meios baldaquinos, assentes sobre micro-colunas coríntias, que se apoiam numa composição de três volutas intercaladas por dois bustos humanos em alto-relevo.

O programa ornamental da fachada da Igreja de San Martiño Pinario foi esculpido em granito cinzento, cuja superfície apresenta rugosidade acentuada, com o grão da pedra diferenciado e indícios de algumas patologias da pedra, nomeadamente fracturas e apontamentos de erosão nas figuras (foto 320). Verifica-se também a existência de colorações distintas, que se devem aos efeitos da humidade e de fungos. O programa foi esculpido em blocos independentes, adicionados depois à estrutura tectónica. Não evidencia vestígios de policromia.

O programa de decoração esculpida, que integra esculturas em relevo (altos, médios e baixos-relevos) e escultura de vulto, consiste num conjunto de elementos figurativos composto por motivos antropomórficos, fantásticos, fitomórficos e zoomórficos, e de elementos geométricos.

Os elementos figurativos apresentam linhas formais muito distintas. Se há elementos que, à semelhança de outros programas dos Lopes, manifestam alguma rigidez no traço dos

rostos e nas formas anatómicas, como as figuras de vulto e os bustos maiores inseridos nos medalhões circulares (foto 321), outros elementos exibem um desenho de traço elegante e desenvolto, enquadrando-se neste último caso o magnífico conjunto de cabeças aladas que ornamentam a base das figuras de vulto do registo térreo, cuja vivacidade das expressões faciais conferem a estas figuras uma identidade única no grande conjunto da decoração esculpida da *escola dos Lopes* (foto 322). Esta diferenciação formal evidencia a presença de mais de um escultor na execução do conjunto, com graus de aptidão distintos.

No conjunto verifica-se que foi dada atenção ao realismo dos pormenores, quer no desenho dos trajes dos bustos e dos panejamentos das figuras de vulto, quer na representação de elementos fisionómicos e anatómicos como cabelos, narizes, maçãs do rosto, nós dos dedos, veias ou barbas (foto 323). No entanto, apesar deste cuidado nas representações, algumas figuras de vulto apresentam proporções físicas erradas, com membros desproporcionais e esculpidos de forma pouco realista (foto 324). Numa análise geral, a característica que mais sobressai na composição das figuras, nomeadamente nos elementos antropomórficos e fantásticos, é o facto de todas as representações figurativas apresentarem traços de vívida expressividade facial, verificando-se também a intenção de retratar movimento em algumas das imagens através do desenho da rotação dos membros superiores ou inferiores ou da inclinação da cabeça (foto 325).

Na observação do programa manifestam-se como elementos de destaque as imagens de vulto, secundarizadas pelos bustos dos medalhões circulares da porta e do óculo e as cabeças aladas do registo inferior, e depois pelos pequenos bustos dos micro-entablamentos das colunas e dos nichos do segundo registo. A restante decoração esculpida, nomeadamente os relevos das colunas e dos frisos, são dispostos como complemento, numa espécie de cenário da composição.

Enquanto suporte de um programa ornamental esculpido, a fachada principal da Igreja de San Martiño Pinario torna-se uma escultura urbana de grandes dimensões. A sua forma retabular, mesmo que erigida como parte da estrutura arquitectónica, permite que a composição pareça estar destacada do pano murário, quase como se fosse uma fachada autónoma, numa ilusão visual acentuada pelas composições triangulares das extremidades laterais dos registos superiores. Esta organização compositiva imprime ao programa uma aparência de leveza que suplanta o *peso* que o conjunto poderia ter, derivado tanto à estrutura compacta e escura do granito como à dimensão imponente.

O conjunto apresenta uma grande uniformidade entre o volume da igreja e a ornamentação do frontispício, sendo manifesto que o programa de decoração esculpida foi desenhado para ser lido como parte integrante da construção. No conjunto não se verifica a sobreposição de figuras ou a existência de linhas de perspectiva.

Embora obrigue o observador a estar colocado a alguma distância do conjunto para ter uma visão total do mesmo, o programa foi desenhado e erigido para ser observado de diferentes

ângulos, quer das várias escalas da escada construída no século XVIII frente à porta quer do espaço envolvente mais alargado, nomeadamente da *praza* e da via pública que se atravessa paralelamente ao frontispício.

A sua disposição não terá considerado o efeito das mudanças da luz solar na leitura da escultura, já que apresenta efeitos marcados de luz-sombra ao longo de diferentes horas do dia. Refira-se, no entanto, que devido às condições climáticas de Santiago de Compostela, onde a pluviosidade é elevada, a fachada apresenta-se sem incidência de sol em grande parte do ano.

Por fim, deve salientar-se que, apesar das transformações barrocas da fachada, nomeadamente a ampliação das abas laterais, o rebaixamento da porta de entrada e a construção da escadaria, o programa de decoração esculpida da *escola dos Lopes* continua a dominar o frontispício de San Martiño, sendo indubitavelmente o ponto central da estrutura visual externa da igreja.

3.19 - As características formais de um território *esculpido*

Os dados respeitantes à localização e à autoria dos dezoito programas de decoração esculpida da *escola dos Lopes* analisados permitiram a construção de três mapas que reflectem o contexto espacial dos conjuntos ornamentais em estudo: o primeiro que exhibe a localização geral dos mesmos (mapa XXIV), o segundo que distingue os programas pelo seu autor (mapa XXV), e o terceiro que demonstra, sobre a informação do mapa anterior, as viagens laborais de cada um dos arquitectos a partir dos centros urbanos onde estavam sediadas as suas oficinas (mapa XXVI). Estes três gráficos do território onde João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes laboraram entre 1553 e 1603 permitem não só entender o espaço real onde estes homens ergueram a sua arquitectura esculpida como, sobretudo, reconstituir o movimento de expansão da *escola dos Lopes* enquanto um centro artístico de periferia que criou uma escola de ornamento.

No mapa XXIV apreende-se a real dimensão do território onde os Lopes laboraram na segunda metade de Quinhentos. Este gráfico mostra uma grande área territorial que, a título de exemplo, só na distância que separa o seu extremo sul, correspondente à localidade de Amarante, do seu extremo norte, situado na cidade de Compostela, perfaz cerca de duzentos e cinquenta quilómetros⁷⁹⁷. Como referimos anteriormente, o Noroeste foi um local de passagem de artistas entre o extremo norte e as zonas mais a sul da península ao longo do século XVI, pelo que a abrangência do território dos Lopes não constitui uma surpresa. Ainda assim, na observação deste vasto mundo regional deve ter-se em conta as condições específicas da época já que, apesar da abertura ao mundo atlântico, as dificuldades inerentes à circulação de homens e materiais eram constantes numa região composta por vários acidentes geográficos. De facto, estas características contribuem para intensificar ainda mais a grandeza da influência territorial da *escola*, que se soube movimentar com destreza num vasto (e acidentado) mercado artístico.

O mapa XXV permite entender a esfera de trabalho e influência de cada um dos irmãos Lopes e respectivas oficinas, sendo evidente que a oficina de Mateus Lopes foi a que dominou uma maior extensão geográfica, enquanto João Lopes manteve o predomínio na região da bacia do Lima. Por seu turno, a oficina de Gonçalo Lopes pouco se expandiu para fora dos limites da vila de Guimarães.

Este segundo mapa permitiu que fizéssemos um terceiro gráfico, o mapa XXVI, onde se desenham as deslocações laborais de cada um dos Lopes ao longo das suas carreiras. As informações deste mapa vão de encontro às conclusões anteriores, uma vez que demonstra que Mateus foi o arquitecto da *escola* que mais viajou no território do Noroeste, ao passo que permite verificar que João se manteve sobretudo na área do Minho, concentrando a maioria dos

⁷⁹⁷ Para esta distância foi considerado o Caminho Torres, a rota jacobea interior que parte de Salamanca, e permite a ligação de Amarante à cidade Santiago de Compostela passando por Guimarães, Braga, Ponte de Lima, Rubiães, Tui, Redondela, Pontevedra, Caldas de Reis e Padrón.

trabalhos na sua terra de Viana, e que Gonçalo apenas saiu de Guimarães aparentemente por iniciativa do irmão mais novo, quando esteve em Amarante a substituí-lo.

Estas três infografias resumem de forma bastante perceptível o movimento de crescimento e de expansão da *escola dos Lopes* ao longo dos cinquenta anos de laboração dos irmãos João, Gonçalo e Mateus. Se por um lado, é evidente que os Lopes enquanto artistas mantiveram uma predominância continuada numa vasta superfície da região do Noroeste peninsular, por outro não deixa de ser notório que, dentro desta vastidão quilométrica, os três irmãos arquitectos privilegiaram a faixa territorial atlântica que esteve sob a influência da prosperidade dos portos de mar noroestinos durante o século XVI, numa escolha certamente inerente aos amplos recursos financeiros e culturais que estes proporcionavam aos fazedores de arquitectura de então. No que concerne às obras feitas no interior da região, estas deslocações da *escola* foram dirigidas exclusivamente por Mateus Lopes e deveram-se à sua ligação laboral com o clero, em especial com as ordens religiosas, cujo prestígio se igualava ao poder do comércio.

Na leitura conjunta dos mapas XXV e XXVI torna-se evidente que a *escola* teve dois grandes centros de expansão, Viana da Foz do Lima e Santiago de Compostela. Se Viana foi o ponto radial de partida das três oficinas, foi também uma base de retorno frequente quer para Mateus quer para Gonçalo, que sem dúvida tinham uma profunda ligação ao irmão mais velho. Já Compostela foi a incontestável *coroa de glória* deste percurso, sendo a base urbana que permitiu ao *taller* de Mateus tornar-se uma organização ampla e bem estruturada que dominou a maior fracção do território noroestino onde a *escola* deixou obra. Por seu turno, o porto de Pontevedra serviu de base intermédia para o objectivo maior que era a cidade do Apóstolo, e a vila de Guimarães foi a plataforma menos destacada deste período, tendo uma influência que se pode considerar endógena.

No que respeita aos percursos individuais dos arquitectos, a leitura dos mapas comprova que Mateus foi o Lopes que mais expandiu a decoração esculpida da *escola*, fazendo das deslocações laborais um *modus operandi*. Estas migrações constantes poderão explicar-se por um certo espírito de independência que se lhe adivinha face ao domínio e memória da oficina paterna, bem como pelo desejo de se tornar um arquitecto no sentido teórico, e quinhentista, do termo. No que concerne a João, é evidente que optou por perdurar o legado do pai na Foz do Lima ao longo de toda a sua carreira, sendo a ele que se deve a predominância quase impenetrável desta oficina familiar no Alto Minho na segunda metade da centúria. Das vezes que se aventurou para fora da comarca de Viana as suas obras foram esporádicas e sem projecto próprio, pelo que é evidente que o mais velho dos irmãos Lopes usufruía de um estatuto elevado no meio social e cultural vianense, com ressonância pelas terras que integravam os limites da correição, não se sentindo tentado a abdicar dessa condição por novas ou maiores empreitadas. Já Gonçalo é evidentemente o irmão que menos difundiu o seu trabalho; se João foi a matriz da

escola e Mateus o seu génio criador e difusor, Gonçalo terá sido um executor que laborou sob a alçada dos dois irmãos durante boa parte da carreira, circunscrevendo a obra própria ao centro de Guimarães. Como demonstrámos anteriormente, a documentação fornece indícios de que este mestre só assinou projectos próprios depois de ultrapassar os 50 anos (à excepção de um momento pontual em 1568). Se este dado o apresenta como um artista perfeitamente integrado na sociedade vimaranense, também é um facto que a ausência de trabalhos autónomos durante mais de metade da sua carreira indicia uma forte dependência da direcção artística dos irmãos, quer nas primeiras décadas de laboração, em que se manteve na oficina de João, quer já na sua fase madura, quando esteve durante largos anos em Amarante a executar um projecto do irmão mais novo.

Por fim, a visualização destes gráficos confirma que os Lopes formaram uma *escola* composta por uma rede artística concreta e eficaz entre as três oficinas fraternas, activa ao longo de cinco décadas de laboração. O funcionamento deste sistema de partilha e disseminação de decoração esculpida, evidenciado pela constância das formas e símbolos comuns nas suas obras, assentou certamente nas comunicações escritas entre os irmãos, que permitiram não apenas a troca de notícias mas também a permuta de desenhos, gravuras ou textos teóricos. Em paralelo, acreditamos que Mateus terá sido o principal motor desta interacção através das suas constantes viagens pelo Noroeste peninsular e como um criador de excelência que influenciou a obra dos irmãos.

Este é, assim, o mapa de um mundo ornamentado onde três irmãos arquitectos criaram um conjunto de programas decorativos originais e consonantes dos quais subsistem, numa extensa área da Península Ibérica, dezoito conjuntos que permitem reconstituir o percurso das suas oficinas como uma única *escola* de decoração esculpida.

3.19.1 - “conforme a la traza que esta dada”⁷⁹⁸: a autoria dos dezoito programas

Na análise do quadro geral referente à autoria dos dezoito programas da *escola dos Lopes* executados entre 1553 e 1603 destacam-se alguns dados que importa explanarmos neste ponto da investigação. Em primeiro lugar, observámos um flagrante contraste entre as valências de Gonçalo Lopes como desenhador de decoração esculpida e as dos seus irmãos. Se João Lopes o Moço e Mateus Lopes foram os autores de nove programas de decoração esculpida cada um, totalizando cerca de 95% do conjunto em estudo, Gonçalo Lopes criou apenas um conjunto de decoração esculpida. Apesar disso, edificou outros dois sob direcção do irmão mais novo, o que confirma a nossa proposta de que, ao longo da sua carreira, Gonçalo foi acima de tudo um executor e não tanto um criador.

⁷⁹⁸ Expressão utilizada no *Contrato de 27 de febrero de 1598 entre la comunidade de San Martín y el maestro Mateo López para realizar la nueva iglesia de dicho monasterio*, publicado por GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 796-799.

No que concerne a João Lopes o Moço, a observação do conjunto permite apreender que foi o arquitecto da *escola* que realizou os programas mais diversificados em termos da função a que se destinavam, incluindo chafarizes, frontarias de capelas, de igrejas, de uma casa particular e de um hospital, bem como um cruzeiro. Verifica-se também que Lopes o Moço tinha matrizes formais dos programas de decoração esculpida, que eram depois ampliadas ou diminuídas consoante a estrutura que estava a ser construída, ao mesmo tempo que nunca deixou nenhuma construção sem um apontamento escultórico, mesmo que não fosse o autor do projecto original. Exemplos disto são o modo como aplicou aos frontais das capelas e ao pórtico do hospital os mesmos princípios de desenho escultórico que aplicou às entradas das fachadas das igrejas, como se fizesse uma ampliação do conjunto, ou o programa escultórico que fez para a fachada da Casa Sotomayor, uma obra que não era sua. Por outro lado, a originalidade do seu programa das fachadas do Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima não tem paralelo no *corpus* em estudo, já que o mestre escolheu quer uma tipologia de colunas quer um modelo de fachada em varandas que não se aplicaria nem antes nem depois na história da *escola*.

Mateus Lopes destaca-se pela homogeneidade das tipologias de programas de decoração esculpida que desenhou, dividindo-se maioritariamente entre os conjuntos ornamentais para fachadas de igrejas e os claustros com chafarizes, havendo ainda o caso do chafariz do Hospital Real de Compostela, que é na realidade um fontanário integrado num claustro. Há no entanto notas criativas muito interessantes que ressaltam na observação destas obras, nomeadamente a utilização sistemática de policromia nos programas dos claustros e o facto de as sacristias das suas igrejas serem também ornamentadas, repetindo em pequena escala o padrão ornamental dos claustros monacais. À semelhança do irmão mais velho, também a obra de Mateus integra uma excepção tipológica no seu *catálogo* criativo, o túmulo de D. Francisco Blanco. Apesar de o sarcófago adaptar o modelo de fachada-retábulo da *escola*, deve ressalvar-se que esta estrutura é a única que utiliza um material pétreo incomum à obra dos três irmãos, a pedra de Ançã, sendo também a única que é totalmente policromada.

Assim, pode concluir-se que João Lopes o Moço e Mateus Lopes foram os grandes criadores dos modelos formais da *escola dos Lopes*. A Lopes o Moço deve-se o desenho do protótipo da fachada-retábulo de igrejas e do frontispício de capelas, ao mesmo tempo que é da sua autoria o modelo do cruzeiro vernacular assente sobre uma coluna clássica, e ainda a *montagem* de uma extraordinária fachada de varandas com suporte antropomórfico, única nos programas da *escola* e na arquitectura coeva do Noroeste peninsular. Mateus Lopes amplificou a tipologia de fachada retabular que o irmão implementou em Viana, aplicando-a não apenas em templos mas também no túmulo compostelano, tendo assim o mérito de promover o modelo no Reino de Galícia. Além disso, Mateus criou o arquétipo de claustro e de sacristia ornamentados, alterando projectos anteriores que eram alheios à *escola* e fazendo, neste caso, o percurso inverso de viagem das formas quando levou o modelo de terras galegas para Portugal. Por fim,

saliente-se que os três irmãos trabalharam no desenvolvimento e modernização do cânone do chafariz estabelecido pelo seu pai, criando variantes formais deste modelo, com a alteração das dimensões e da disposição formal dos conjuntos. Este foi o único tipo de criação em que Gonçalo Lopes se destacou em vida, não se lhe conhecendo nenhum outro projecto formal de decoração esculpida⁷⁹⁹.

3.19.2 - “a pedraria vem de llonge e he muito dura de quebrar e llavrar”⁸⁰⁰: os aspectos materiais

Como já referido, cada um dos programas foi analisado segundo as normas de leitura de uma escultura, tendo sido considerados diferentes aspectos materiais e formais. Nas próximas páginas propomos uma leitura conjunta das análises materiais apresentadas anteriormente, procurando aferir as várias observações que podem ser consideradas acerca da decoração esculpida das estruturas arquitetónicas erigidas por João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes entre 1553 e 1603. Esta observação dos aspectos materiais em estudo decorre de parte dos itens analisados em cada um dos dezoito programas, nomeadamente o tipo de pedra utilizado, o seu estado de conservação, a existência de policromia na escultura, o tipo de escultura utilizado, a área estrutural que as esculturas ocupam e quais os elementos escultóricos que mais se destacam. A estes acrescentámos uma observação sobre a tipologia dos programas, considerando que os programas foram desenhados atendendo à função da estrutura em que se inserem.

3.19.2.1 – A predominância do granito na obra dos Lopes

O primeiro dado generalista que a análise das questões materiais nos apresenta é o de que os programas ornamentais da *escola dos Lopes* são, na sua esmagadora maioria, conjuntos escultóricos realizados em granito, o tipo de pedra mais comum do Noroeste peninsular. As variações de cor que se encontram ao longo do *corpus* em estudo têm a ver com as diferenças regionais das pedreiras de origem. Por exemplo, é notório que o granito da zona de Amarante é mais *acastanhado* do que o granito de Viana da Foz do Lima ou de Santiago de Compostela, onde a pedra é cinzenta escura (foto 326). De todo o modo, a utilização quase exclusiva deste material pétreo confere ao conjunto a primeira grande nota de uniformidade formal, que contribui também para tornar a decoração esculpida dos diferentes programas análoga entre si. Os programas que utilizam policromia resumem-se a quatro, o sepulcro do Arcebispo Blanco, a Capela do Sacramento de Ponte de Lima e os claustros de São Gonçalo de Amarante e de San Xoán de Poio. Nestes últimos a cor é aplicada de forma muito isolada, num ponto específico da estrutura, sendo que Poio tem bastante menos cor do que Amarante (foto 327), e as pinturas de

⁷⁹⁹ A fachada da Igreja da Misericórdia de Guimarães, cujo projecto inicial era seu, foi executada por João Lopes de Amorim, que lhe conferiu uma feição ornamental mais *geométrica* e assim menos relacionada com o paradigma da *escola dos Lopes* até então.

⁸⁰⁰ Expressão utilizada no depoimento prestado por Gonçalo Lopes e Pedro Afonso de Amorim sobre as obras de São Gonçalo de Amarante em 1591, publicado por RUÃO, Carlos (1996), pp. 291-292.

São Gonçalo apresentam variações cromáticas entre si (foto 328). Sabe-se que um quinto programa, o do Hospital da Misericórdia de Viana, teve pequenos elementos escultóricos policromados, mas a cor não subsistiu.

A única excepção do conjunto em termos do material e da cor consiste no túmulo de D. Francisco Blanco. Se, por um lado, o sarcófago foi lavrado em pedra de Ançã importada da região de Coimbra, o que por si só já é um desvio à “norma” dos Lopes, por outro a brancura do material original foi escondida debaixo de uma pintura exuberante, conferindo-lhe uma identidade material única entre os restantes programas. Actualmente são perceptíveis áreas da pedra branca sob a policromia (foto 329).

Deve referir-se que a maioria destes conjuntos não apresenta no momento um bom estado de conservação. O granito das obras dos Lopes, devido à sua textura granulosa, manifesta várias patologias pétreas, nomeadamente nos casos de programas que se encontram mais perto da costa marítima. Não raras vezes, as esculturas exibem fracturas, deslocamentos, erosão, formação de líquenes e colorações provocadas por humidade (foto 330). No caso do Hospital da Misericórdia de Viana, onde houve intervenção de conservação cerca do ano 2010, observámos que, menos de dez anos depois da mesma, a limpeza da fachada das varandas aumentou substancialmente o desgaste das esculturas, provocando uma erosão quase total do desenho de algumas figuras (foto 331).

Já em relação à fachada de São Gonçalo de Amarante, que foi também intervencionada no ano de 2013, não possuímos registos fotográficos anteriores que permitam aferir o impacto da obra de limpeza na mesma. Importa referir que em finais de 2019 iniciou-se a obra de conservação e restauro da fachada da Igreja de Santa Cruz de Viana da Foz do Lima, uma das obras da *escola dos Lopes* mais afectada por problemas de conservação. Esperemos que esta intervenção não tenha os mesmos resultados lamentosos e irreversíveis que se verificaram no Hospital da Misericórdia.

3.19.2.2 – A tipologia dos programas

No que concerne à tipologia dos programas de decoração esculpida da *escola dos Lopes*, observamos que são, na sua maioria, utilitários. Ou seja, são conjuntos de esculturas que, além da função ornamental, podem ser utilizados de algum modo pelo observador. Se tal classificação tipológica é imediata no que respeita aos chafarizes, cujo ornamento se destinava a embelezar uma estrutura de abastecimento público e não se dissociava dela, nas restantes tipologias esta análise deriva de uma observação mais maturada que nos fez considerar o modo como as estruturas onde os programas se inserem eram utilizadas na sua função original. Assim, se para nós actualmente os conjuntos de decoração esculpida nos claustros, no túmulo, na fachada do hospital ou no cruzeiro parecem estar colocados nas estruturas apenas para ornar, o facto é que inicialmente os programas tinham uma função. As varandas do Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima eram utilizadas para o restabelecimento dos doentes,

como enuncia a documentação, que refere que estes balcões “alem de ornarem muito esta obra serão de muito proveito para os convalescentes”⁸⁰¹. O mesmo se verifica noutros casos; o cruzeiro servia como marco viário, os claustros e respectivos chafarizes foram utilizados pelas comunidades monacais como lugar de trânsito e abastecimento (além de espaço contemplativo) e o túmulo foi, evidentemente, erguido não apenas com uma função votiva e memorial mas também com a finalidade prática de espaço de enterramento.

No caso das fachadas das igrejas e dos frontispícios das capelas, embora apresentem um conjunto que terá mais elementos ornamentais do que funcionais, certo é que estas frentes exteriores tinham a função de oferecer uma passagem entre o exterior e o interior ao mesmo tempo que faziam a separação de dois espaços com simbólicas diferentes, lembrando ao observador que no momento em que ultrapassava a fachada entrava num recinto sagrado. O programa do topo da frontaria da Casa Sotomayor é talvez o único programa que, desde a sua criação, teve uma função meramente ornamental, já que não possui qualquer outra utilidade que não a de ornar, apesar das reminiscências defensivas que os dezasseis merlões comportam.

3.19.2.3 – Os tipos de escultura

Todos os programas executados pelos Lopes entre 1553 e 1603 integram escultura de relevo (alto, médio e baixo relevo), sendo aliás essa a tipologia escultórica que predomina nos programas ornamentais da *escola*. O tipo e a própria dimensão dos relevos vão aumentando de dimensão consoante o programa está inserido numa estrutura de maiores dimensões, ganhando assim algum destaque. Assim, os chafarizes têm relevos notoriamente mais pequenos que os claustros, que por sua vez utilizam bustos em alto relevo quase como estatuária de vulto.

Por seu turno, os programas que integram escultura de vulto correspondem sobretudo às grandes fachadas, nomeadamente das igrejas (destas excluindo-se a do templo de Amarante por não subsistirem as figuras desenhadas por Mateus Lopes) e do hospital de Viana, bem como ao sepulcro de D. Blanco, que mais uma vez se assinala como caso de excepção a esta regra. Ou seja, nos programas de maiores dimensões a escultura de vulto domina o programa, ao passo que os relevos utilizados são por norma de menores dimensões, abdicando-se quase completamente dos grandes torsos humanos, que ficam consignados ao espaço da porta. No entanto, nas restantes áreas dos frontispícios mantêm-se a utilização dos bustos, embora em escala bastante mais pequena. No caso do hospital, a *loggia* segue a mesma linha de desenho dos claustros e, sobretudo, da sacristia de San Martiño, onde as enjuntas dos arcos são pontuadas por torsos antropomórficos.

Quanto à área de ocupação da escultura na estrutura onde se insere, a *escola dos Lopes* tem sido muitas vezes destacada na historiografia da arte (e algumas vezes de modo depreciativo) pelo modo excessivo como os motivos esculpidos *encham* a arquitectura. A verdade é que a observação global destes programas permite-nos concluir que esta não é uma

⁸⁰¹ ADV, *Livro dos Acórdãos*, 1559-1743 (3.24.3.3), fl. 46v-48. Anexo Documental, Documento 7, p. 9.

regra mandatória, já que existem variantes onde se apreende um cuidado harmonioso na métrica do desenho do programa, sendo esta pensada consoante a tipologia estrutural.

Os chafarizes são possivelmente a tipologia onde a composição tectónica é quase *forrada* pela escultura, embora esta opção seja suavizada pelo formato piramidal do fontanário, que cria movimento e espaços livres. No caso dos programas dispostos num frontispício retabular, isto é, nas igrejas, nas capelas e no túmulo, os relevos mais pequenos são dispostos de forma a unificar pontos estruturais da composição como as várias colunas, os nichos e os entablamentos, havendo no entanto áreas de pano murário sem ornamentação. No programa do hospital, se o portal principal obedece a esta lógica aplicada às fachadas-retábulo já a fachada das varandas tem (mais uma vez) uma métrica própria, com o domínio do suporte antropomórfico, sendo neste que se integram pequenos bustos que, ao contrário do que é habitual, ocupam os espaços laterais e frontais das bases e não os entablamentos. No entanto, ressalve-se que foram acrescentados novos entablamentos aos balcões no século XVIII, pelo que se desconhece se os frisos e as cornijas originais tinham decoração esculpida. Por seu turno, nos casos do remate da fachada da casa dos Sotomayor e do cruzeiro de Caminha, a decoração esculpida aplica-se em pontos específicos da estrutura, correspondendo a áreas muito reduzidas. Os claustros e a sacristia são os programas que assumidamente abdicam deste *enchimento* escultórico, optando pelos já referidos bustos e mascarões de grandes dimensões colocados nos pontos principais onde a estrutura se aproxima do observador, a marcar um contraste com a vacuidade do pano murário. Já as abóbadas das crastas aproveitam as próprias nervuras – elementos *inevitáveis* que não poderiam ser abolidos – como elemento ornamental.

3.19.3 - “tudo lavrado e muito bem feito”⁸⁰²: os aspectos estilísticos

A análise das singularidades formais e das qualidades expressivas do ornamento escultórico criado por João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes entre 1553 e 1603 é um dos mais importantes passos para a definição das características que tornam estes dezoito programas – que foram pensados por três autores distintos em diferentes contextos cronológicos, espaciais e culturais – num conjunto de decoração esculpida. Esta leitura global pretende incidir sobre a forma como os programas foram desenhados por cada um dos irmãos arquitectos, e foram depois esculpidos pelos seus colaboradores. A partir daqui tentaremos encontrar os pontos de semelhança e de diferença entre a técnica, as singularidades formais e as qualidades expressivas das esculturas das três oficinas para compreender o que as une, ou separa, enquanto obras de uma mesma *escola*.

Optámos por dividir a observação dos aspectos estilísticos em duas categorias. Num primeiro momento irão analisar-se os tipos representados, distinguindo-se entre os figurativos e

⁸⁰² Expressão referente à obra de João Lopes o Moço no Hospital da Misericórdia de Viana, no pagamento do portal. ADVC, Fundo Misericórdia de Viana do Castelo. *Livro de Receitas e Despesas, 1585-1586*, “Livro dos bens que ficaram à casa da santa misericórdia”, (cota 3.22.2, cx 1-5), fl. 45v. Anexo Documental, Documento 5.

os geométricos, que constituem os dois grandes grupos genéricos de motivos esculpidos. Ao mesmo tempo vai também observar-se a distribuição destes pelos programas, atendendo ao autor e à tipologia da estrutura onde o programa se insere. No subcapítulo seguinte serão examinadas as características do desenho dos motivos escultóricos, nomeadamente os padrões que permitem avaliar a sua qualidade como o tipo de traço, a representação de movimento e de expressividade ou o realismo da anatomia e dos pormenores (no caso dos elementos figurativos). Também estes atributos serão, depois, decompostos consoante o arquétipo estrutural, o autor e a oficina que esculpiu o programa, na tentativa de compreender a influência que estas três categorizações têm no formalismo da decoração esculpida em estudo.

Antes de prosseguirmos para o diagnóstico dos aspectos estilísticos, é importante referir que a preocupação com a qualidade formal de decoração esculpida da *escola* foi uma nota transversal ao longo dos cinquenta anos de laboração dos irmãos Lopes. Nos documentos que subsistem dos programas em estudo são recorrentes os apontamentos que referem a obrigação de uma obra *bem lavrada*, denotando que os encomendantes esperavam que as oficinas fossem, acima de tudo, garantes de excelência na execução das formas. Embora esta exigência nos pareça hoje redundante, o certo é que as divergências entre encomendantes e artistas foram uma ocorrência frequente ao longo da época moderna, devendo-se sobretudo ao incumprimento “das obrigas pactadas nos contratos” e aos “retrazos nos prazos de entrega das obras e nas datas de pago”⁸⁰³. Como tal, compreende-se esta necessidade frequente de destacar a imperiosidade da *boa obra*, que tinha sobretudo o intuito de evitar conflitos posteriores.

Para este efeito, os contratos eram os instrumentos ideais para firmar os preceitos formais e as qualidades expressivas das obras de arte, sobretudo nos casos em que se incorporavam representações figurativas. Ultrapassando o seu carácter meramente legalista, o documento era utilizado para explanar as questões do gosto, descrevendo o modo como a obra devia ser executada ou avançando com pormenores decorativos e preceitos de qualidade dos materiais. Em última análise, um contrato era a garantia de que a obra seria executada não apenas reproduzindo o gosto do arquitecto mas também – ou sobretudo – obrigando os construtores e imaginários a reproduzir fielmente o desenho que os encomendantes haviam escolhido e aprovado, sem margens a alterações por parte dos executores. Seguindo esta linha de pensamento, é interessante verificar as indicações que alguns dos documentos referentes aos programas de decoração esculpida dos Lopes nos dão sobre a exigência de qualidade nas obras a edificar, nomeadamente no que tocava à escultura.

Quando a Misericórdia de Viana da Foz do Lima pagou a João Lopes o Moço o portal principal do Hospital das Chagas, a irmandade promotora fez questão de deixar registado na nota de pagamento que o arquitecto se havia obrigado a fazer “tudo lavrado e muito bem feito”, aludindo ao conjunto escultórico da portada. Como já mencionado, consideramos que este

⁸⁰³ GOY DIZ, Ana (1998b), p. 115.

pagamento copia sumariamente o contrato de obra assinado entre Lopes o Moço e os irmãos da Misericórdia que não subsistiu, uma vez que tem o cuidado de descrever elementos ornamentais específicos, que habitualmente configuravam nos contratos de obra, como “humã imagem de Nossa Senhora e encazamentos pera ella e entavolamento e humã cruz”⁸⁰⁴.

Esta porta em especial tornar-se-ia um caso de juízo público na comunidade, uma vez que cerca de um ano depois os vianenses pediam aos irmãos para demolirem a obra, alegando-se que esta não tinha sido “bem recebida” pelos populares. Se esta rejeição se deveu à má qualidade da escultura, ou somente aos modelos figurativos utilizados, não é referido. Em nossa opinião, esta reprovação – que nunca chegou a ter efeitos, uma vez que o portal foi mantido – teve a ver com os inovadores motivos de decoração esculpida utilizados, importados do norte do continente e ao tempo pouco comuns em terras minhotas. Segundo se refere nas actas posteriores da irmandade, alguns ajustes no alinhamento da porta e alterações à planimetria inicialmente proposta bastaram para que a obra fosse aprovada publica e definitivamente.

Quando se coloca a traça da fachada das varandas a apreciação pública no ano seguinte, os irmãos entenderam que também os “omens principais desta villa” deveriam dar o seu parecer sobre o projecto, “emendando” a planta de Lopes o Moço “como melhor lhes paresese”⁸⁰⁵. Uma semana depois, a reunião da irmandade confirmava que o desenho executado pelo arquitecto “a todos pareseo muito bem”, e que assim poderia dar-se prosseguimento à obra, não descurando a nota de esta se fazer “conforme ha dita trasa”⁸⁰⁶, numa ressalva quase legal da obrigatoriedade do cumprimento do contrato de obra que o autor e a sua oficina assumiam com os seus mecenas. Ou seja, é interessante perceber que, numa segunda fase, os patrocinadores da obra, e possivelmente o próprio arquitecto, quizeram acolher a opinião popular e fazer uma consulta pública (aparentemente democrática) para que os cidadãos que iriam usufruir da obra no futuro se pronunciassem sobre a qualidade do desenho do projecto.

Também a documentação subsistente da edificação de San Martiño Pinario nos dá interessantes informações sobre as exigências referentes ao aprimoramento formal e à qualidade estrutural. Os contratos daquela que é a maior obra da *escola* denotam que Mateus Lopes e o seu *taller* estavam sujeitos a constantes normas de excelência na execução, referindo-se recorrentemente que todos os trechos architectónicos, quer fossem cornijas, arcos ou abóbadas de cruzeiro, deveriam ser “muy bien compuestos” ou “muy bien labrados”⁸⁰⁷. O acordo assinado em 1596 insere também observações de qualidade estrutural afirmando que a oficina, representada por Benito González de Araujo, deveria executar a obra “muy bien echa fixa y

⁸⁰⁴ ADV, Fundo Misericórdia de Viana do Castelo. *Livro de Receitas e Despesas, 1585-1586*, “Livro dos bens que ficaram à casa da santa misericórdia”, (cota 3.22.2, cx 1-5), fl. 45v. Anexo Documental, Documento 5. Esta imagem é a que se encontra actualmente junto à parede da *loggia* da fachada das varandas.

⁸⁰⁵ ADV, Fundo Misericórdia de Viana do Castelo. *Livro dos Acórdãos, 1559-1743*, (cota 3.24.3.3), fl. 46v-48. Anexo Documental, Documento 7.

⁸⁰⁶ ADV, Fundo Misericórdia de Viana do Castelo. *Livro dos Acórdãos, 1559-1743*, (cota 3.24.3.3), fl. 51-52. Anexo Documental, Documento 11.

⁸⁰⁷ A.H.U.S., Protocolos, 446, Santiago, Domingo Cabaleiro. In PÉREZ COSTANTI, Pablo (1930), p. 335.

firme” e bem “asentada”, voltando a salientar-se que as “pieças de grano”, isto é, as peças esculpidas em granito deveriam ser “muy bien labradas”⁸⁰⁸. No que se refere especificamente à grande portada do Pinario e ao seu imponente conjunto escultórico, o contrato assinado em 1598 entre os Beneditinos compostelanos e o arquitecto português fornece várias disposições a observar na execução.

Em primeiro lugar, refere-se a obrigatoriedade de ser seguido o plano aprovado pelos encomendantes, assentando-se que a “delanter de la yglesia” deve ser “conforme” – ou seja, rigorosa – na reprodução da “traza que esta dada y firmada del padre abad y del dicho Mateo Lopez”⁸⁰⁹. No que concerne às peças escultóricas, nomeadamente às grandes figuras de vulto, de “medio relebo” e de “relebo entero”, estas deveriam também corresponder aos desenhos apresentados pelo mestre, salientando-se que o material pétreo devia ser de boa qualidade e, mais uma vez, bem lavrado e bem assente, para que a estrutura final não viesse a sofrer depois quaisquer danos⁸¹⁰. Importa referir ainda que neste parágrafo o documento fornece também indicações iconográficas, referindo a existência de “ynsignias”, isto é, um catálogo de imagens apresentado em conjunto com o traçado e lançando pistas muito interessantes sobre o modo como Mateus escolhia e desenhava o conjunto iconográfico.

Por fim, estipulava-se que Mateus Lopes era “obligado a hazer y dar toda echa dicha obra perfectamente muy bien echa y muy bien labrada de muy buena piedra muy bien junta y asentada y muy bien argamassada de piedra”⁸¹¹, o que demonstra que em conjunto com a perfeição do traço escultórico, importava também a qualidade dos materiais, que em última análise permitiria um desenho mais fluído e de melhor qualidade, assim como uma mais aperfeiçoada montagem da escultura na estrutura, fundamental para a leitura final da obra.

Em última análise, a observação de todas estas questões que veiculavam um nível de excelência elevado na execução de todo o projecto não se prendiam apenas com cumprimentos legais, ou com uma precaução face às eventuais sanções financeiras e judiciais estipuladas entre duas partes que, na base da sua relação contratual, estavam a fechar um negócio. A verdade é que o não cumprimento destes trâmites qualitativos colocava em causa a *arte da arquitectura*, e tal era sentido não só como um descrédito pelos artistas, cujo estatuto e bom nome poderia facilmente ser depreciado no mercado onde laboravam, mas era também considerado uma vergonha para os mecenas, que publicamente ficariam ligados a uma obra de qualidade inferior.

3.19.3.1 – Os tipos de motivos representados

Conforme nos indicou a análise formal aos dezoito programas da *escola dos Lopes*, os motivos representados dividem-se entre tipos figurativos e tipos geométricos. No primeiro grupo integramos os motivos antropomórficos, fitomórficos, fantásticos e zoomórficos (estes

⁸⁰⁸ A.H.U.S., Protocolos, 904, Santiago, Juan de Negreros, fl. 161. In GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 796-799.

⁸⁰⁹ A.H.U.S., Fondo municipal. Libro rotulado Varia, t. IV (1522-1733), Doc. 42. In GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 796-799.

⁸¹⁰ A.H.U.S., Fondo municipal. Libro rotulado Varia, t. IV (1522-1733), Doc. 42. In GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 796-799.

⁸¹¹ A.H.U.S., Fondo municipal. Libro rotulado Varia, t. IV (1522-1733), Doc. 42. In GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 796-799.

abrangendo elementos ornitomórficos). No segundo grupo incluímos os motivos geométricos propriamente ditos, como *pontas de diamante* ou molduras de desenho geométrico, e os motivos de *scrollwerk* e de *strapwerk*. Numa observação quantitativa desta análise, concluímos que os tipos figurativos são os que apresentam maior representatividade na decoração esculpida da *escola dos Lopes* e, entre estes, são os motivos fitomórficos e antropomórficos os que se encontram em maior número.

De facto, os elementos vegetalistas encontram-se em todos os conjuntos em análise, sendo por norma esculpidos em pequena ou média dimensão. Estes motivos tanto se dispõem em composição como se exibem isoladamente, parecendo quase sempre serem esculpidos como parte integrante da estrutura. Ou seja, são colocados nas coberturas, nos frisos, nos capitéis, em composições vegetais ou isolados em molduras (foto 332). Nesta utilização *estrutural* dos motivos fitomórficos verifica-se que os Lopes tinham uma preferência por colocar florões nos frisos que separam os registos, nomeadamente na face de baixo, obrigando o observador a flectir a cabeça para trás para que possam ser contemplados (foto 333). Esta composição encontra-se em todos os programas associados ao esquema compositivo de frontispício. Também se verifica uma preocupação em dispor estes motivos de modo a que pareçam unificar os lados das fachadas ou os tramos dos chafarizes, para que a leitura visual dos motivos seja contínua. Os elementos vegetais são ainda utilizados pontualmente em figuras humanas, esculpidos como apontamento em trajes e toucados.

No que respeita à figuração antropomórfica, esta foi integrada na totalidade dos programas em estudo; numa quantificação geral, a figura humana é o motivo que foi esculpido mais vezes ao longo de toda a produção da *escola dos Lopes*. Neste agregado observa-se que em cada um dos programas a figura humana é representada repetidas vezes, maioritariamente em *meio corpo*, como uma pessoa que sai da estrutura e espreita o observador, havendo uma nítida preferência por este modo de esculpir o motivo (foto 334). Interessa referir que as representações são esculpidas em várias dimensões e aplicadas nos mais variados pontos do esquema compositivo. Ou seja, estas figuras humanas tanto se representam como grandes bustos salientes no extradorso de portais, nas enjuntas dos arcos ou nos vértices de óculos (foto 335), como são esculpidas em pequenos torsos que preenchem partes da estrutura como as faces dos *micro-entablamentos* entre os diferentes registos das composições, os baldaquinos ou as bases de colunas (foto 336).

As figuras de vulto ocupam lugares de destaque nos programas mas, e talvez para marcar esse mesmo destaque, são em número substancialmente menor quando comparadas com os bustos, surgindo em apenas cinco programas, as fachadas de Santa Cruz de Viana, da Colexiata de Cangas e de San Martiño Pinario, o túmulo de D. Blanco e o Hospital da Misericórdia de Viana. Também nestes casos, a figura humana é esculpida em distintas dimensões e formatos. Se as fachadas de Santa Cruz e de San Martiño acolhem somente

exemplares de estatuária de grandes dimensões (e aqui pressupomos que um sexto programa, o da fachada de São Gonçalo de Amarante, teria também contemplado modelos iguais para o primeiro e segundo registos), já a fachada de Cangas do Morrazo aplica somente pequenas figuras de vulto (foto 337). O túmulo do arcebispo compostelano integra os dois tipos de estatuária, já que a grande figura central é ladeada por pequenas estátuas laterais (foto 338). Já o Hospital de Viana aplica a estatuária de vulto como suporte, numa excepção sem exemplos precedentes ou subsequentes na história da *escola*.

Depois destes, são os motivos fantásticos que se encontram em maior número de conjuntos, integrando pelo menos quinze programas. Os programas que não incluem este tipo de elementos são a porta *travessa* da Igreja de São Gonçalo de Amarante, a antiga sacristia do Pinario e o cruzeiro da Misericórdia de Caminha; no entanto, este último incorpora no capitel uma pequena cabeça humana que não conseguimos apurar se é ou não alada, pelo que devemos coloca-lo em reserva nesta contagem. À semelhança das figuras antropomórficas, os motivos fantásticos apresentam-se em diferentes dimensões e disposições, variando entre os grandes mascarões que se assemelham a bustos e são colocados nos vértices de panos murários e nos arranques de abóbadas, as carrancas de tamanho médio esculpidas nas bicas de saída de águas dos chafarizes, ou as pequenas figuras monstruosas, sendo que estas se encontram sobretudo nas faces dos entablamentos (foto 339). Numa observação quantitativa das criaturas fantásticas esculpidas nos programas da *escola*, verificámos que as que surgem em maior número são, sem dúvida, as cabeças aladas. Pela recorrência da sua utilização, podemos mesmo afirmar que este motivo específico se constitui como uma das preferências icónicas dos Lopes, sendo esculpido em vários tamanhos e aplicado em diferentes localizações programáticas (foto 340). É importante referirmos que muitas das figuras fantásticas são desenhadas com feições humanizadas, nomeadamente nas bicas dos chafarizes, havendo por vezes alguma dificuldade em distinguir se o tipo de motivo esculpido é efectivamente fantástico ou antropomórfico (foto 341).

Por fim, com menos representatividade no conjunto dos motivos figurativos encontra-se o núcleo de decoração zoomórfica e ornitomórfica, correspondente à integração de motivos pontuais que muitas vezes são utilizados para complementar identificações iconográficas. Este núcleo corresponde aos programas dos chafarizes de Viana, Guimarães e Ponte de Lima, às fachadas das igrejas de Santa Cruz de Viana, da Colexiata de Cangas e da Igreja de San Martiño Pinario, à capela do Santíssimo Sacramento de Viana, aos claustros de São Gonçalo de Amarante, San Salvador de Celanova e San Xoán de Poio e ao remate da fachada da Casa Sotomayor. Também este conjunto integra motivos de diferentes dimensões. Porém, verificamos que os motivos animais representados são quase sempre os mesmos, surgindo aplicados nos mesmos tipos de programa e na mesma localização dentro destes. O chafariz do

Hospital Real de Compostela apresenta dois motivos de decoração zoomórfica, mas estes foram executados no projecto primitivo, não pertencendo à *escola*.

Já no que concerne aos motivos geométricos, o seu conjunto apresenta uma maioria de representações estilizadas de laçarias, o chamado *strapwerk*. Genericamente, este termo designa motivos ornamentais onde se recriam composições de tiras ou laços, colocados geometricamente, que imitam não apenas fitas de tecido mas também pedaços trabalhados de metal e de cabedal. No total dos conjuntos de decoração esculpida verificamos uma manifesta predominância do *scrollwerk*, uma variante deste tipo de ornamento onde o desenho das tiras apresenta as extremidades num enrolamento quase fechado, parecendo muitas vezes um pergaminho (foto 342). Esta tipologia de desenho ornamental é identificada em dezasseis dos dezoito programas em estudo, não sendo utilizada apenas no chafariz de Viana da Foz do Lima, na Casa Sotomayor e no cruzeiro da Misericórdia de Caminha. Entre as composições *scrollwerk* desenhadas denotamos uma nítida predilecção pelas molduras, que surgem em quase todos os conjuntos, com mais ou menos volume, algumas semelhantes a papiro, outras a metal, outras ainda mais vegetalistas, abrangendo desde pequenas composições em frisos até aos enquadramentos dos grandes óculos das fachadas (foto 343).

É importante salientarmos que os motivos *scrollwerk* surgem nas obras da *escola* a partir do desenho da fachada da Igreja de Santa Cruz de Viana, depois de 1573. Se, por um lado, este dado deixa transparecer que durante os primeiros vinte anos de laboração estes padrões não eram conhecido dos irmãos arquitectos – uma vez que a sua predilecção pelo uso dos mesmos nos trinta anos seguintes nos indica que, ao contactarem com este tipo de ornamento, ele passou a ser uma constante nos desenhos dos programas – por outro dá-nos a localização da Foz do Lima e a pessoa de João Lopes o Moço como o veículo de entrada destes motivos.

As formas geométricas propriamente ditas como as *pontas de diamante*, os motivos ovais ou os frisos denticulados são também usados mas em menos quantidade, surgindo sobretudo nos chafarizes, sejam eles camarários ou sacros, e nas fachadas, tanto nos grandes frontispícios das igrejas como nas portadas das capelas e do túmulo (foto 344). Estes motivos circunscrevem-se sobretudo a fracções estruturais. No caso das fachadas foram esculpidos nas bases de colunas ou no friso interior dos entablamentos, e nos fontanários demarcam o rebordo de taças ou a base dos pináculos do remate. O programa do Hospital das Chagas de Viana apresenta composições geométricas que não se encontram em nenhum outro programa, com a colocação dos motivos em conjunto com florões no centro dos caixotões de pedra que formam a cobertura interior da *loggia* das varandas. Encontramos ainda casos em que as formas geométricas formam composições com outro tipo de motivos ou entre duas tipologias geométricas. Por exemplo, as *pontas de diamante* e os óvulos surgem integrados em molduras *scrollwerk*, conjugando assim dois tipos de motivos geométricos na mesma composição.

Também os motivos fantásticos, como mascarões e cabeças aladas, ou os bustos humanos são várias vezes integrados nestas molduras de enrolamentos (foto 345).

3.19.4 – As características do desenho da *escola*

Como foi já referido, a análise formal do desenho destes dezoito programas incide sobre aquilo a que, num sentido estrito, se designa como o estilo de cada um dos conjuntos de decoração esculpida, nomeadamente a qualidade e as características do traço que modelou as esculturas considerando o seu esquema compositivo e a forma como os elementos se integram no plano, a presença (ou não) de elementos que se identifiquem como movimento ou realismo figurativo, e as qualidades expressivas dos motivos representados. Estes dados são fundamentais para apreendermos tanto as particularidades de configuração que distinguem ou aproximam as oficinas de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes como as aptidões artísticas de cada uma das suas equipas.

Observemos então os dados que esta análise nos forneceu. O diagnóstico do *estilo* da escultura da *escola dos Lopes* permitiu-nos diferenciar duas qualidades muito díspares de desenho, que na maioria das vezes coexistem num mesmo programa. Ou seja, é perceptível que a maioria dos conjuntos de decoração esculpida integra ao mesmo tempo esculturas de graus qualitativos diferentes, com uma assimetria por vezes bastante acentuada.

As esculturas que identificámos como apresentando uma boa qualidade formal são caracterizadas por um traço escultórico fluído, elegante, de feições suavizadas, cuja excelência é acentuada pelos pormenores detalhados e realistas das figuras encontrando-se tanto nos elementos anatómicos e fisionómicos de figuras antropomórficas e fantásticas como na feição minuciosas de algumas vestimentas ou dos elementos vegetalistas de menor escala (foto 346).

São precisamente as qualidades opostas a estas que nos levam a catalogar as esculturas de qualidade formal inferior, que apresentam um traço mais rude ou ingénuo, de feição *dura* e pouco fluída. Caracterizam-se também por pormenores pouco realistas como anomalias na representação fisionómica, que se identificam no caso dos rostos que parecem ter sido desenhados como aquilo que hoje consideraríamos um *cartoon* ou dos retratos cujo realismo é deturpado com o desenho de duas sobrancelhas, distinguindo-se também figuras com proporções anatómicas erradas, nomeadamente nos membros superiores e inferiores, muito recorrente na estatuária de maiores dimensões, ou com a abolição de algumas partes do corpo como o pescoço (foto 347).

Tanto os programas do chafariz de Viana, da fachada da Igreja de Santa Cruz de Viana, e do Hospital da Misericórdia de Viana, desenhados por João Lopes o Moço e executados pela sua oficina de Viana da Foz do Lima, como os conjuntos do chafariz do Hospital Real de Compostela, do claustro do Mosteiro de San Xoán de Poio, da antiga sacristia e da fachada de San Martiño Pinario, da autoria de Mateus Lopes e esculpidos pelo seu *taller* de Santiago de

Compostela apresentam esta dicotomia de qualidades formais, podendo ser genericamente designados como programas formais mistos.

A observação deste subconjunto dá-nos desde logo a indicação de que a qualidade *mista* surge em obras de grande dimensão e de longa duração como os edifícios e os chafarizes, ou ainda edifícios com chafarizes. A explicação mais imediata e evidente para esta característica é a própria organização em trabalho oficial neste tipo de empreitadas, que implicavam a utilização de muita mão de obra por um período longo no tempo que quase sempre sofria interrupções no processo de construção. Este tipo de laboração originava que a execução do projecto fosse distribuída por vários artistas, que podemos designar genericamente como trabalhadores de arquitectura e escultura com graus de qualificação variáveis, que colaboravam com os Lopes. Este grupo de homens integrava tanto os imaginários e escultores que laboravam directamente nas oficinas de João e Mateus como artífices exteriores aos ateliers nucleares dos arquitectos, o que seguramente implica a existência de mão-de-obra com distintos graus de aptidão a executar escultura num mesmo programa. Para além desta característica, devemos também lembrar que o longo tempo de actividade das oficinas dos irmãos Lopes implicou que o agregado permanente de artistas dos ateliers fosse ciclicamente renovado, o que contribui para acentuar assimetrias de programa para programa, ou mesmo dentro de um mesmo programa cuja execução se prolongou por mais de dez anos.

Foi já constatado por outros autores que a disparidade qualitativa na escultura de obras executadas por Mateus Lopes denuncia esta opção por empregar mão de obra com menos valências qualitativas quando os projectos são maiores e mais prolongados. Conforme identificou Dolores Vila Jato, “entre la fachada de San Martín y el sepulcro del arzobispo Blanco se observan tales divergencias estilísticas que hacen impensable la intervención de un único taller”⁸¹². A historiadora da arte observou que nem o facto de terem sido executadas numa pedra distinta – uma em granito, a outra em pedra de Ançã – nem o hiato cronológico explicam um contraste de estilo tão evidente entre as duas obras. Assim, estas diferenças no desenho das esculturas explicam-se pelo facto de Mateus subcontratar grupos de artistas distintos, com diferentes formações e valências, para cada um dos seus programas.

A documentação da obra de San Martiño Pinario indica que dentro do próprio *taller* do arquitecto minhoto a execução da estrutura se distinguia do lavrar da escultura, sendo entregue a equipas distintas. Neste caso sabemos que os trabalhos mais pesados, estritamente estruturais e que não implicavam modelar formas ornamentais, eram entregues à equipa de Benito González de Araujo ao passo que Mateus Lopes dirigia o grupo que se encarregava dos trabalhos de maior detalhe e perícia, como os conjuntos escultóricos ou as abóbadas de caixotões⁸¹³. Estas são características que também identificámos na análise formal em relação ao grupo dos programas

⁸¹² VILA JATO, Dolores (1983), pp. 114-115.

⁸¹³ Este dado é concluído através dos contratos da obra, pelo modo como estes enunciam a adjudicação específica dos trabalhos aos dois mestres.

de decoração esculpida assinados por João Lopes o Moço, que comprovadamente laborava segundo a mesma metodologia que o irmão mais novo. Como pudemos constatar no caso da obra da Misericórdia de Viana da Foz do Lima, Fernão Dias era o braço direito do arquitecto na oficina vianense e encarregava-se dos trabalhos estruturais mais pesados, como as fundações do edifício das varandas do Hospital das Chagas.

Este dado da qualidade *mista* num mesmo programa permite-nos também concluir que as obras executadas pelas oficinas principais de João e de Mateus empregaram sempre imaginários com elevadas qualificações que executaram figuras de grande qualidade formal. E este segundo dado é importante para prosseguirmos para as análises seguintes. A primeira é a de que os programas onde a qualidade formal é bastante elevada, ou seja, programas em que existem pouquíssimos elementos de desenho menos bem conseguido e a esmagadora maioria das esculturas se destaca pela excelência do desenho, quer seja nas formas quer seja nos pormenores, são também oriundos das oficinas de João Lopes o Moço e de Mateus Lopes. Estes programas correspondem à Capela do Santíssimo Sacramento de Viana e ao chafariz de Ponte de Lima, da autoria do primeiro, e ao túmulo de D. Francisco Blanco e à ornamentação da metade do espaço do claustro do Mosteiro de San Salvador de Celanova, da responsabilidade do segundo. Ao procurarmos uma linha unificadora e identificadora deste núcleo, que possa explicar a elevada qualidade da escultura existente, ressalta o facto de quer o frontispício da capela quer o túmulo poderem ser considerados como obras quase exclusivamente escultóricas. Em nossa opinião, cada um destes programas foi precisamente executado como uma escultura e, como tal, entregues a escultores creditados. Baseamos esta atribuição no tipo de desenho das figuras, muito mais próximo das formas leves e elegantes dos *imaginários* da época, nomeadamente dos artistas ligados à retabulística. Atendendo ainda à localização das obras, pode também depreender-se que estas contratações de artistas altamente qualificados foram possíveis porque as empreitadas foram realizadas em dois grandes centros regionais de produção artística, Viana da Foz do Lima e Santiago de Compostela.

No entanto, esta conclusão não explica os soberbos conjuntos escultóricos do chafariz de Ponte de Lima e do claustro do Mosteiro de San Salvador de Celanova, os programas de maior qualidade dentro das suas tipologias. Tendo em conta que a documentação indicia que estas duas localidades não tinham artífices suficientemente qualificados para dirigir quer obras de arquitectura quer obras de imaginária – sendo por isso que João Lopes o Moço e Mateus Lopes foram contratadas para desenhar e dirigir ambos os trabalhos longe das áreas habituais de laboração das suas oficinas – estes programas terão sido executados por dois escultores experientes que provavelmente foram deslocados de Viana e de Santiago para orientar a execução da obra escultórica na ausência dos arquitectos. Em nosso entender, esta será a explicação mais plausível para a qualidade formal de ambos os conjuntos de decoração esculpida. No entanto, não podemos excluir desta interpretação a possibilidade de estarmos

perante um caso de sorte, em que para ambos os programas foi escolhido de entre os artistas locais um imaginário cujas habilitações igualavam os escultores que laboravam com os ateliers principais da *escola*.

No que respeita aos programas de decoração esculpida em que a escultura é na sua esmagadora maioria de fraca qualidade formal, cujo desenho das figuras é fruste e atarracado, apresentando diversos erros na proporção anatómica ou na representação fisionómica e originando figuras quase *cartoonizadas*, verificamos que estes provêm de duas fontes. A primeira é a oficina de Gonçalo Lopes que, ou como o autor do chafariz do Toural de Guimarães ou como executor dos programas da entrada e do claustro de São Gonçalo de Amarante, denota bastantes dificuldades na execução das esculturas e a recorrente utilização de um grupo de imaginários menos qualificados, quando comparados com a mesma classe de artistas que laborou nos ateliers dos seus irmãos. Este dado não deixa de ser interessante, ou interessantemente irónico, já que Gonçalo foi o único dos irmãos Lopes a autodenominar-se como *ymaginario*. A segunda fonte de proveniências destes programas fracos são as oficinas regionais que executaram projectos ora de João Lopes o Moço ora de Mateus Lopes. Tal aconteceu no caso da Capela do Santíssimo Sacramento de Ponte de Lima, cuja flagrante inferioridade formal em relação à sua congénere vianense nos leva imediatamente a considerar que a sua execução foi entregue a um imaginário exterior à oficina de Viana, e no caso da fachada da Colegiata de Cangas cuja empreitada, embora tenha sido executada por Jácome Fernandez o Vello, colaborador de Mateus, foi certamente esculpida por pedreiros locais. Estes dois programas, além de apresentarem propriedades formais medianas quando comparados com os que foram esculpidos pelas oficinas principais da *escola*, apresentam também a particularidade de diminuírem e simplificarem iconográfica e simbolicamente a matriz original das suas tipologias, como iremos analisar no próximo capítulo.

Por fim, é também importante salientarmos um traço comum a todos estes conjuntos de decoração esculpida, que se foi evidenciando ao longo desta análise de estilo, que é o de as figuras antropomórficas e fantásticas apresentarem feições muito expressivas e posturas corporais dinâmicas, independentemente da qualidade formal geral da escultura. Ou seja, denota-se que em todos os programas onde se representam elementos figurativos há uma preocupação de os representar com vivacidade e com movimento, seja através da reprodução do movimento rotativo da cabeça seja através da sensação de mobilidade dos membros superiores ou inferiores. Como referido no início do subcapítulo, esta análise das qualidades expressivas das figuras é uma característica fundamental que unifica os programas em estudo, sendo um ponto de ligação entre as características estritamente formais desta escultura e o seu conteúdo e introduzindo assim a fase de aproximação ao significado da decoração esculpida da *escola dos Lopes*.

Capítulo 4

Um catecismo de pedra para o bom cristão.
Aproximação ao significado dos programas sagrados da *escola dos Lopes*.



4.

Um catecismo de pedra para o bom cristão. Aproximação ao significado dos programas sagrados da *escola dos Lopes*.

Ao realizarmos uma observação do *corpus* da decoração esculpida da arquitectura da *escola dos Lopes* previamente a qualquer aproximação ao significado, compreendemos que os programas se podem dividir em dois grandes grupos temático-simbólicos, os programas sagrados e os programas profanos. Esta divisão decorre sobretudo da função generalista de cada um dos programas, já que uns são essencialmente destinados à devoção e outros ao laicismo. Assim, vamos analisar primeiramente os programas sacros, que correspondem a doze conjuntos de decoração esculpida.

Nesta primeira agregação podemos encontrar uma nova divisão, agora ordenada pelo *tema de enquadramento* dos programas, que corresponde à relação entre o esquema compositivo e os tipos iconográficos. Em primeiro lugar, encontramos os programas que demarcam o acto de entrar (literal ou figurativamente) num espaço sagrado, ou num nível mais sagrado que o anterior, e que podemos designar genericamente como *entradas no sagrado*. Estes correspondem a sete conjuntos de decoração esculpida onde se incluem todas as estruturas que foram criadas para permitir a transposição ou passagem para o interior de um espaço sacro, e que podiam ser vistos pela generalidade dos fiéis. Este modelo de entrada, que corresponde ao início dos recintos sagrados, vai muito além da porta propriamente dita, englobando todos os frontispícios que os Lopes desenharam para marcar o local onde se inicia uma estrutura sacra. O que a análise demonstra é que estas entradas sagradas evoluíram a partir dos frontispícios das capelas, ampliando-se depois no túmulo e culminando com as fachadas das igrejas. Ou seja, a evolução das *entradas no sagrado da escola dos Lopes* começou de dentro para fora dos espaços sagrados, já que os primeiros programas foram ensaiados e executados dentro dos templos e em espaços pequenos, evoluindo depois – em estrutura, iconografia e leitura simbólica – para as grandes fachadas.

Assim, e observando esta evolução estrutural e iconológica, encontramos três tipos de entradas. No primeiro tipo integra-se o arco triunfal que compõe o frontispício de capelas privadas e demarca a passagem entre dois tipos de solos sagrados, o chão da igreja que se destina a todos os paroquianos e a área da capela privada que está reservada somente a uma irmandade de eleitos. Este foi o modelo primitivo de entrada num espaço sagrado a ser desenhado, na Capela do Santíssimo Sacramento de Viana da Foz do Lima, sendo replicado com algumas diferenças na sua congénere de Ponte de Lima; foi depois o protótipo que serviu de base às restantes tipologias. À segunda tipologia pertence o sepulcro de D. Francisco Blanco, o único túmulo do *corpus* em estudo que, sendo um arco triunfal ampliado em relação ao modelo primitivo, se torna na porta da passagem entre o mundo mortal e a imortalidade no reino

de Deus. Em termos de evolução tipológica, o túmulo foi o programa unificador entre o arco triunfal da capela e a fachada de igreja, ampliando o desenho do primeiro com mais colunas laterais, mais imaginária e um frontão ornamentado e sendo, deste modo, o programa de transição entre ambos. O terceiro tipo de entrada sagrada corresponde às fachadas-retábulo, composições que marcam a grande fronteira entre o sagrado e o profano, ao mesmo tempo que se afirmam como um convite ao crente para entrar no espaço sacro do templo. Este grupo inclui os frontispícios das igrejas de Santa Cruz de Viana da Foz do Lima, de Cangas do Morrazo, de São Gonçalo de Amarante e de San Martiño Pinario.

Depois desta análise faremos a aproximação ao significado do cruzeiro, o único elemento sacro que está totalmente autónomo do edifício do templo, e que vemos como um prolongamento dos programas sagrados exteriores. Apesar da posição marginal que actualmente apresenta, forçada pela sua recolocação longe da implantação original, o cruzeiro deve ser olhado como um *momento reflectivo* que complementava e prolongava a sacralidade do templo colocando-a, literalmente, nos caminhos diários dos fiéis.

Por último, passamos aos espaços interiores reservados exclusivamente à vivência dos religiosos, a antiga sacristia e os três claustros, que apelidamos de *espaços de recolhimento*. Tal como sucede com as *entradas do sagrado*, também estes espaços partilham entre si o *tema de enquadramento*, já que eram recintos com tipologias similares. Em primeiro lugar, são programas de decoração esculpida que parecem ter sido desenhados segundo o mesmo princípio tipológico – o de que seriam aplicados num espaço rectangular recluso entre a igreja e o interior do mosteiro. De facto esta similitude no modo de olhar os espaços é proposta pela própria decoração esculpida, que é igual em ambas as tipologias. Por outro lado, quer a sacristia quer o claustro eram espaços exclusivos e acessíveis apenas a fiéis que haviam professado uma ordem religiosa; assim, parecem à partida comungar de um pendor mais *sagrado* e hermético do que os frontispícios que estão à vista de todos. Por fim, a sacristia e os claustros eram locais de passagem ou de circulação e, em simultâneo, locais de isolamento e meditação. Assim, entendemos que todas estas características conferem aos quatro espaços uma mesma finalidade, a de se destinarem a exortar à contemplação e à reflexão (mais do que à reclusão) dos fiéis privilegiados que tinham acesso a eles.

Acreditamos ainda que importa olhar para o conjunto sacro da decoração esculpida da *escola dos Lopes* e questionarmos o seu objectivo além da mensagem que transmitem. Como dissemos inicialmente, estes doze programas obedecem a uma mesma função, a de ornamentar estruturas dedicadas ao culto religioso. Assim, a que regras obedeciam os programas de um mesmo *tema de enquadramento*? As mensagens de um mesmo tipo de programas transmitem-se através da repetição exacta dos tipos iconográficos (colocados no mesmo local e pela mesma ordem), ou um determinado discurso simbólico mantém-se apesar de diferenças de organização iconográfica? E por fim, estes programas – que visualmente parecem dispor-se como um *livro*

de pedra de emblemas cristãos, uma cartilha doutrinal esculpida para usufruto dos fiéis – tinham um outro propósito além da identificação visual dos tipos iconográficos e da mensagem ou histórias subjacentes a estes?

4.1 - Um arco de triunfo para o Cristo Redentor: as capelas do Santíssimo Sacramento

Como referido, no conjunto de entradas sagradas da escola dos Lopes, o primeiro tipo corresponde ao arco triunfal dos frontispícios das capelas do Santíssimo Sacramento de Viana da Foz do Lima e de Ponte de Lima (foto 348). A agregação destes frontispícios de capela como um grupo simbólico parte do pressuposto que existe um tema de enquadramento entre estas obras, isto é, que entre elas se verificou uma recriação do esquema compositivo – na estrutura e na decoração esculpida. Esta hipótese decorre do facto de serem duas capelas com o mesmo orago, encomendadas ao mesmo arquitecto por irmandades similares sedeadas em terras quase vizinhas, deduzindo-se por isso que a segunda procurou recriar o esquema compositivo da primeira.

Os frontispícios destas capelas correspondem a verdadeiros arcos de triunfo, onde o esquema compositivo principal consiste num pórtico constituído por arco de volta perfeita alteado nos dois terços inferiores, ladeado por uma sobreposição de ordens, por norma colunas colocadas na frente de pilastras embebidas na parede, que se vão multiplicando consoante a dimensão do programa. Os espaços ocupados por escultura são essencialmente as bases das colunas, a estrutura do entablamento e o extradorso do arco, onde são colocadas as figuras mais salientes. Olhemos agora para o conjunto dos tipos iconográficos.

Sabemos que este modelo de arco triunfal de volta perfeita com colunas ou pilastras laterais e dois medalhões no extradorso, com mais ou menos variantes nos elementos estruturais e iconográficos, não foi único do espaço do Noroeste peninsular onde os Lopes se movimentaram. A utilização desta estrutura a marcar o início de um espaço sagrado – fosse à entrada da igreja, de uma capela, de uma sacristia, num lugar de sepultamento ou no local onde se albergavam os Sacramentos – tornou-se frequente na arquitetura portuguesa e espanhola que, a partir do início de Quinhentos, ecoou da forma possível os modelos da Antiguidade clássica e fez deste protótipo nobre e *ao antigo* o seu modelo de eleição. A título de exemplo refira-se que, no que se reporta apenas ao século XVI, subsistem em Portugal continental mais de sete dezenas de arcos triunfais erigidos como entradas de espaços sagrados⁸¹⁴, um número que certamente fica aquém do total de estruturas deste tipo erigidas entre 1500 e 1600.

Esta utilização longa no tempo e alargada no espaço, que tanto se encontra em grandes centros artísticos ligados à corte como em pequenos núcleos regionais, prendeu-se com uma

⁸¹⁴ Este número foi obtido a partir da tese de Francisco Henriques, na qual o autor elenca vários templos em Portugal continental onde, no século XVI, se utilizou o arco triunfal como entrada de espaço divino. Entre estes distinguem-se portais de igrejas, frontispícios de capelas (que o autor precisamente nomeia “arco triunfal da capela”), túmulos e ainda retábulos que consistem num grande arco triunfal que incorpora um sacrário ao centro e/ou um conjunto de escultura de vulto, reconhecendo-se ainda casos onde se apresentam interpretações estruturais interessantes, como um triplo arco triunfal a anteceder uma capela-mor ou um arco triunfal rectangular. A partir deste levantamento contamos 75 arcos triunfais distribuídos por todo o território. HENRIQUES, Francisco Xavier de Almeida Costa (2015). *Portais para o espaço divino. Geometria e Narrativa no Retábulo Escultórico do Renascimento*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. (Tese de doutoramento). Ver em especial o Volume III, correspondente ao Catálogo de obras.

progressiva transmissão de formas, iniciada nos tratados de arquitectura coevos e nos desenhos que estes apresentavam a par dos textos, tendo sido depois propalada através da cópia ou da reinterpretação das obras de pedra vistas como uma referência mais actual e moderna.

4.1.1 – O arco triunfal das capelas do Santíssimo Sacramento: análise iconográfica

Neste subcapítulo iremos proceder à análise iconográfica dos dois frontispícios do Santíssimo Sacramento, procurando determinar os tipos iconográficos representados. Esta observação será realizada para cada uma das capelas em separado, procedendo-se depois a uma leitura simbólica conjunta.

4.1.1.1 - O Santíssimo Sacramento de Viana

No pórtico da Capela do Santíssimo Sacramento de Viana da Foz do Lima o arco central é ladeado por duas colunas compósitas assentes sobre pedestais de grande altura cujas faces integraram originalmente seis figuras humanas esculpidas, das quais subsistem cinco⁸¹⁵. A base da esquerda exhibe na face frontal e na face direita (virada ao interior da entrada da capela) dois medalhões envoltos em laçaria suspensa da boca de um mascarão, um grutesco que se assemelha a um leão alado com dois dragões estilizados (foto 349); na face lateral o mascarão apresenta-se isolado. O medalhão frontal enquadra a efígie de uma mulher jovem com o rosto angular representado por traços muito delicados e semblante sorridente, que parece olhar o fiel de frente (foto 350). O seu cabelo está dividido em mechas enroladas numa fita, e a veste sugere uma túnica que parece reproduzir os modelos da Antiguidade, talvez por ser apenas distinguível no seu ombro esquerdo. O medalhão lateral direito exhibe também o rosto de uma mulher, de aparência delicada e com a cabeça inclinada para o lado e para baixo, com um sorriso mais fechado e uma pose de contemplação. Esta figura é representada com trajes quinhentistas, como se denota pelo modelo do toucado e pelo formato do decote e das mangas da vestimenta (foto 351).

O pedestal da coluna direita apresenta medalhões similares. As molduras das efígies também se encontram envolvidas por uma composição de laçaria suspensa por uma máscara de grutesco semelhante a um leão alado; se na face frontal este mascarão está ladeado por dois dragões estilizados, já na face lateral interior aparece isolado (foto 352). A moldura da face lateral direita está bastante danificada, e a laçaria que eventualmente estava esculpida ficou apagada. Cada um destes medalhões emoldura o rosto de um homem que, por contraste com as jovens mulheres do lado oposto, aparenta ter uma idade avançada. A figura da face lateral esquerda representa um homem de barba cerrada e cabelo crespo com o rosto virado para o lado e uma expressão facial carregada, notória no franzido das sobrancelhas, que numa observação mais imediatista parece estar nu, uma vez que o delineado da túnica que lhe cobre o peito está bastante desgastado (foto 353). Denotam-se bem os músculos do pescoço, que dão ao retratado

⁸¹⁵ A face esquerda do pedestal esquerdo encontra-se actualmente cimentada.

uma aparência de robustez e força física. A figura da face central, embora tenha sido truncada para a colocação de uma plataforma de pedra encimada por guarda de madeira, exhibe um homem de longas barbas onduladas com cabelo farto e revoltado e uma expressão serena, apesar das sobranceiras e das maçãs do rosto marcadas que acentuam alguma idade na figura (foto 354). O rosto parece olhar em frente, denotando-se sobre o seu ombro direito a parte superior de uma túnica. Já o rosto masculino da face lateral direita da base, malgrado os estragos que apresenta, permite ainda distinguir um elemento de extrema importância, que adiante permitirá a sua identificação iconográfica. Sobre a face deste homem de bigode, com traços fisionómicos carregados e um olhar distante, está colocada metade da cabeça de um felino, que pela largura da mandíbula superior e pelo desenho do focinho representa um leão (conforme se verifica pela área assinalada a laranja na foto 355).

Ana Goy Diz publicou já uma aproximação ao programa iconográfico da capela, onde identifica quatro destas cinco figuras, nomeadamente as duas figuras femininas e as figuras masculinas que estão na face frontal e na face interior esquerda da base: as jovens mulheres sorridentes são apresentadas como sibilas, a Eritreia e a Tiburtina, e os dois homens de barbas identificam-se como os dois principais apóstolos de Cristo, Pedro e Paulo⁸¹⁶. À proposta de Ana Goy, com a qual concordamos, juntamos a quinta figura agora identificada, o homem que está gravado na face lateral direita da base da coluna direita com a cabeça de um leão a pender sobre a testa; esta é, sem margem para dúvidas, a figura de Hércules, o herói mitológico.

As Sibilas, míticas profetizas da Antiguidade consideradas símbolos da revelação⁸¹⁷, foram adoptadas pelos Doutores da Igreja, como Santo Agostinho, como as preconizadoras pagãs da vinda de Cristo⁸¹⁸. A partir da Idade Média, estas figuras femininas foram representadas inúmeras vezes em programas cristológicos, algumas delas figurando com atributos da Paixão. Se o carácter profético que lhes é reconhecido forçou a sua equiparação aos Profetas bíblicos enquanto anunciadoras do Filho do Homem, o facto de serem conhecidas doze sibilas, cujos nomes se relacionam com a sua região de origem, fez com que fossem também correlacionadas com os doze Apóstolos⁸¹⁹. Ana Goy afirma que as mulheres representadas na base esquerda do pórtico da Capela do Sacramento de Viana correspondem muito provavelmente às sibilas Eritreia e Tiburtina (foto 356). A primeira foi considerada, até ao século XIII, a profetiza do Juízo Final, sendo apresentada com uma espada; porém, a partir do século XV passou a ser associada à Anunciação, representando-se com uma rosa⁸²⁰. Já a segunda teve mais do que uma interpretação no mundo cristão ao longo dos tempos: ora como a

⁸¹⁶ GOY DIZ, Ana (1999d), pp. 139-141.

⁸¹⁷ “A sibila simboliza o ser humano elevado a uma condição transnatural, que lhe permite comunicar com o divino”. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, (2010), pp. 607-608.

⁸¹⁸ A Igreja considerava que, do mesmo modo que os judeus fizeram parte da Revelação no Antigo Testamento, também os pagãos haviam sido advertidos misteriosamente, desde a Antiguidade, da vinda do Salvador. DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOREAU, M. (2009). *Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos*. Versión española de César Vidal. Madrid: Alianza Editorial, pp. 418-419.

⁸¹⁹ HALL, James (2000). *Dictionary of Subjects & Symbols in Art. Revised Edition*. London: John Murray, p. 282.

⁸²⁰ DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOREAU, M. (2009), p. 419.

anunciadora do fim apocalíptico do mundo, que lhe havia sido mostrado através de um sonho⁸²¹; ora como a sibila que concedeu a visão da Virgem com o Menino ao Imperador Augusto⁸²²; ou ainda associada à Paixão de Cristo, segurando uma mão decepada⁸²³.

Parece-nos ainda importante referir que estas duas figuras míticas se tornaram bastante populares na Europa medieval devido à sua inclusão nas representações litúrgicas, que eram cantadas aos fiéis⁸²⁴; na Península Ibérica teve especial fortuna um drama litúrgico intitulado “El Canto de la Sibila”, que faz “referencia a las profecías del fin del mundo de la Sibila Eritrea, que el cristianismo asimiló a las profecías de origen cristiano que hablaban de la llegada de Cristo y el Juicio Final”⁸²⁵. Atendendo à durabilidade desta tradição, acreditamos que a temática das sibilas como profetizas da vinda, morte e ressurreição de Cristo, ou anunciadoras do mecanismo de salvação das almas no dia do Juízo Final não era desconhecida da comunidade católica no Minho em meados do século XVI, já que possivelmente, e apesar de algumas alterações e corrupções de texto, estas representações rituais que admoestavam e catequizavam os fiéis ter-se-ão mantido em datas especiais. Como tal, o tema de representação das sibilas Eritreia e Tiburtina não era apenas conhecido dos eruditos que oravam na Capela Sistina mas fizeram também parte do imaginário popular das populações ibéricas durante séculos, pelo que acreditamos que seriam familiares a João Lopes o Moço e à Irmandade do Santíssimo Sacramento ao tempo da execução do programa.

Como referido, as sibilas foram recorrentemente associadas aos Profetas bíblicos, devido ao seu poder divinatório e às preconizações cristológicas que lhes são atribuídas, sendo muitas vezes representadas em justaposição àqueles, existindo outra tradição cristã que as relaciona com os Apóstolos de Cristo por serem, como estes, doze profetizas. Neste sentido, Ana Goy identifica os homens que ficam nas faces lateral interior e frontal da base direita do pórtico, opostos às sibilas, com São Pedro e São Paulo, respectivamente (foto 357). A autora refere que, mesmo sendo bastante mais comum a relação iconográfica entre sibilas e profetas e atendendo a que nenhuma das figuras apresenta atributos, a opção de identificar neste conjunto os apóstolos se prende com a “sorprendente similitud” entre o busto da medalha da face interior e o São Pedro esculpido também por João Lopes o Moço na entrada da Igreja de Santa Cruz de

⁸²¹ “En la interpretación cristiana, la Tiburtina prevé, en un sueño profético (*Explanatio somnii*), la caída y el fin apocalíptico del mundo.” PALACIOS JURADO, Helena (2018). La Sibila en la Edad Media. In *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. X, nº 18, 2018, p. 70. Disponível online: [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2018-06-29-8.%20Sibila%20Helena%20\(digital\).pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2018-06-29-8.%20Sibila%20Helena%20(digital).pdf) [Consult. Abril 2020].

⁸²² DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOREAU, M. (2009), p. 419.

⁸²³ GOY DIZ, Ana (1999d), p. 140.

⁸²⁴ Conforme explica Helena Palacios, “La capacidad de las sibilas y sus profecías de impresionar a los fieles daría como resultado una utilización de las mismas en la liturgia cristiana, como recurso didáctico que alcanzaría a cualquier creyente, fuera cual fuera su nivel cultural. Lo que comenzó siendo una lectura retórica de las profecías sibilinas, pasó a ser una interpretación de esos textos cantada por un coro de clérigos monódicamente para, posteriormente, convertirse en una representación musical diferenciada en personajes. Así, hay una eclosión de la iconografía de la sibila entre los siglos XI y XIII que coincide con la lectura retórica, y luego, el desarrollo teatral musicado, de textos sibilinos en la liturgia cristiana, sobre todo alrededor de la Navidad (“Canto de la Sibila”) y su aparición en la Epifanía (“Auto de los Reyes Magos”), hallándola también en misterios más amplios que incluyen tales episodios en su relato.” PALACIOS JURADO, Helena (2018), pp. 73-74.

⁸²⁵ PALACIOS JURADO, Helena (2018), p. 74.

Viana pelos mesmos anos⁸²⁶. Por extensão, a figura do medalhão frontal é identificada com o outro apóstolo que está também esculpido junto à porta do convento dominicano, São Paulo. A esta proposta acrescentamos uma outra que reforça a identificação destes dois homens como Pedro e Paulo, e que é aferível através da observação do âmbito conceptual destas representações dos apóstolos nas entradas no Sagrado. Na verdade, a relação entre esta pequena representação e a da fachada da igreja vianense indica-nos que João Lopes o Moço delineou uma ligação simbólica entre o local de transposição para o interior de um espaço sagrado e os mais importantes apóstolos de Cristo, transformando-os assim em guardiões do espaço sagrado, os vigilantes supremos e guardadores da passagem para os verdadeiros crentes.

O quinto medalhão, por nós identificado na face lateral do pedestal à direita, representa a figura de Hércules (foto 358). Vencedor dos muitos obstáculos encontrados nos famosos Doze trabalhos, o filho de Júpiter e Alcmena – o correspondente romano ao Héracles do panteão grego – é considerado o mais popular dos heróis mitológicos, tendo sido uma das figuras mais representadas na arte clássica e de inspiração clássica. Para o Cristianismo, Hércules personificou o herói moral, aquele que através de “honestos ejercicios y diligente industria, nunca cansando de obrar bien, se gana después el cielo”, segundo Erasmo⁸²⁷. Ou seja, esta ideia do herói que, numa visão simplificada da sua mitografia, vence os males do mundo pela força e ascende aos céus, foi transformada pelo neoplatonismo na imagem do palatino moral cuja pujança física e astúcia se transformam em força moral e dignidade virtuosa enquanto símbolos de uma alma que vence obstáculos morais e paixões materiais⁸²⁸. Este conceito permitiu a representação de Hércules em programas cristológicos em plena época da Contra-Reforma, já que as suas lutas personificam, em última instância, uma alegoria da vitória do bem sobre o mal, ou da virtude sobre o pecado.

Subindo ao registo do pórtico da capela, encontramos duas figuras nos medalhões do extradorso do arco. À esquerda pode ver-se um homem jovem e robusto, com a cara despida de pêlos mas vincada por expressões fortes, que usa na cabeça um elmo com a mandíbula de um felino (conforme se verifica pela área assinalada a laranja na foto 359). No medalhão que lhe fica oposto apresenta-se outro homem também jovem e de constituição robusta, mas que se demarca pela sua expressão, exibindo uma careta de escárnio. Na cabeça ostenta um elmo, sem qualquer elemento iconográfico, e o tronco é envolvido por panejamentos (foto 360).

No busto da esquerda volta a representar-se um homem com um animal sobre a cabeça, podendo levar-nos a considerar que se trata novamente da representação de Hércules. Porém, ao contrário do que é habitual, esta figura aparece como um jovem imberbe coberto apenas por uma túnica. Assim, importa indagarmos que outras representações de heróis que combateram um leão se conhecem na arte ocidental. Dentro desta tipologia iconográfica encontramos, na

⁸²⁶ GOY DIZ, Ana (1999d), p. 140-141.

⁸²⁷ CHECA CREMADES, Fernando (1988). *Pintura y Escultura del Renacimiento en España*. 2.^a edição. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 276.

⁸²⁸ GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001). *El simbolismo del grutesco renacentista*. Léon: Universidad de Léon, pp. 140-141.

cultura bíblica, as figuras de Sansão e de David. O primeiro apresenta uma mitografia em tudo semelhante a Hércules, simbolizando a força sobrehumana que, da pujança física, se transformou em coragem e firmeza moral. Por seu turno, David, o antepassado de Cristo, colocou-se ainda como jovem pastor imberbe diante do Rei Saúl disposto a matar o gigante Golias, afirmando que quando o leão o perseguia e aos seus rebanhos ele “agarrava-o pela goela e estrangulava-o (1.º Sam, 17: 32-35). David é deste modo apresentado como um herói de força divina – o próprio afirma que foi “O Senhor que me livrou das garras do leão” e que era o mesmo Deus que iria dar-lhe a fortaleza física e moral para derrotar o filisteu inimigo (1.º Sam, 17: 32-35). Assim, e embora não coloquemos totalmente de lado a hipótese de esta ser novamente a representação de Hércules (sem barba e bastante menos másculo que o habitual), cremos que há uma forte probabilidade de este busto representar a figura de David-pastor, o herói corajoso que acreditou em Deus e confiou na sua protecção, ostentando na cabeça a prova disso, o leão derrotado e estrangulado que roubava as suas ovelhas.

Em oposição ao audacioso herói da esquerda que derrotou o rei de todos os felinos, temos no extradorso direito do arco o busto de uma figura grotesca, cujas feições marcadas pelo sorriso desdenhoso parecem representar um homem enlouquecido. Esta figura representará o gigante enlouquecido, cheio de raiva e de soberba – fosse este gigante Anteu, o filho de Gaia derrotado por Hércules, fosse Golias, o filisteu pagão. Em essência, um e outro simbolizam o mesmo, o Mal de tudo o que é contrário a Deus (a ira, a soberba, a idolatria) colocado como antagonista do herói moral que lhe está oposto.

Reforçando a identificação do busto esquerdo com David, o pastor, vemos no centro do friso do entablamento um outro medalhão, também com uma figura masculina. Aqui surge representando um homem de barba longa frisada, envolto num manto e com uma coroa na cabeça, onde se lê a palavra DAVID (foto 361). Nas extremidades deste friso, em cada um dos lados foi colocado um cubo com uma figura esculpida na face visível. No da esquerda reconhece-se um homem de barba curto e calvo, ladeado na face interior do cubo por uma figura fantástica que parece ser um dragão estilizado (ver novamente foto 361). A face oposta a esta está inacessível aos olhos do espectador devido à disposição da capela, muito encostada ao arco que separa a nave principal da lateral. No cubo desta extremidade identifica-se um homem de cara rapada, coberto com o que parece ser um turbante com fita em torno da cabeça e tecido pendente atrás (ver novamente foto 361); na face interior do cubo é acompanhado por uma cabeça de leão que parece emitir um rugido e na exterior por uma figura de um negro.

A figura central do friso, o homem coroadado e apelidado pela legenda de DAVID é facilmente identificado como o Rei David, embora não apresente quaisquer outros atributos associados a esta figura bíblica, como a harpa ou o rolo dos Salmos. Simbolicamente, a opção pela representação do grande monarca de Israel como um homem mais velho, coroadado e de longas barbas, que adopta uma figuração comum na arte europeia (foto 362), pretende

representar o monarca do Antigo Testamento como a prefiguração do Cristo-Rei triunfante depois da Ressurreição, ao mesmo tempo que relembra a linhagem real de Jesus, seu descendente. As figuras que rematam cada uma das extremidades do friso, embora não possuam qualquer atributo, podem identificar-se como dois profetas, mantendo o tema da prefiguração que se inicia na figura de David. Seguindo a mesma linha de pensamento simbólico que as figuras nos têm dado até aqui, e que remetem para o sacrifício de Jesus pela redenção do homem, podemos propor a identificação destes dois homens com Jeremias e Daniel. Jeremias, à esquerda e representado como o homem mais velho e de barba, pregou contra os pecados do mundo e predisse a necessidade do grande sofrimento de Cristo para a salvação da humanidade⁸²⁹, sendo por isso o profeta mais intimamente ligado à Paixão. Daniel, o jovem sem barba à direita, prefigura Cristo triunfante sobre os inimigos, ilustrando também a força da oração para a redenção humana⁸³⁰.

Acompanhando as figuras antropomórficas foi esculpido um conjunto de pequenos elementos zoomórficos e fantásticos (foto 363), desenhados de modo muito semelhante a motivos grutescos, quer pelas representações fantasistas quer pelas composições que apresentam, em festão ou pendurados. Nas bases das colunas surgem máscaras de leões a segurar os medalhões, ao passo que na base do fuste das colunas foram esculpidas crias de serpente, enroladas sobre si mesmas. No registo superior, no remate dos capitéis, foi esculpido em cada uma das faces um macaco, e sobre estes, ao longo de todo o friso do entablamento, foram desenhados dragões estilizados. A estes juntam-se os já referidos dragão e leão dos cubos do entablamento.

Segundo as referências literárias associadas aos grutescos, o tipo de máscaras de leões como as que seguram os medalhões são, por inerência do seu simbolismo mitológico, associadas à figura de Hércules e ao Mal que foi derrotado por este herói; porém, este animal é também identificado como um guardião e vigilante dos espaços sagrados⁸³¹. Já as crias de serpente que se encontram na base das colunas podem ser, tal como sempre o foram desde os primórdios do Cristianismo, um símbolo visual do Mal ou um sinónimo de Satanás. No entanto, se considerarmos que estas pequenas crias, pela posição em que se encontram, seguram a sua própria cauda, podemos ver aqui uma representação da eternidade. Quanto às pequenas figuras de macacos colocadas sobre os capitéis, sabemos que o símio foi recorrentemente utilizado como símbolo do vício, representando a imagem do homem degradado pelos vícios da luxúria e da maldade na iconografia cristã⁸³². Os dragões estilizados que acompanham os pequenos bustos dos profetas, e que se prolongam ao longo do friso principal, onde ladeiam o Rei David, simbolizam o antagonista do herói, ou a besta do Mal, tendo muitas características simbólicas

⁸²⁹ CARR-GOMM, Sarah (1995). *Dictionary of Symbols in Art*. London: Duncan Baird Publishers, p. 124.

⁸³⁰ DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOREAU, M. (2009), p. 153.

⁸³¹ GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001), p. 157. O autor explica ainda que no grutesco a máscara do leão tornou-se também um símbolo de vigilância e força morais, como o Leão de Nemeia que, depois de morto, absorveu as qualidades de Hércules.

⁸³² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, (2010), p. 429.

comuns à serpente. No Renascimento, e em particular nas composições de grutesco, o dragão é desenhado por norma como contraditor de outras personagens, numa atitude ameaçadora e combativa⁸³³. Aqui não será um acaso que estes dragões maléficos e ameaçadores envolvam três personagens bíblicos que profetizaram a vinda do Cristo salvador e triunfante.

A figura que, no topo da portada da capela, coroa o programa representa Cristo na cruz, ladeado por dois anjos que se ajoelham a seus pés segurando uma cartela com o cálice da Paixão encimado pela hóstia da Sagrada Eucaristia (foto 364). Este pequeno conjunto, representando a Crucificação, imediatamente se associa ao Santíssimo Sacramento, o orago da capela, bem como ao viático que a irmandade promotora guardava. Em termos compositivos, este grupo escultórico repete um modelo de Calvário que se tornou comum no final da Idade Média em que um ou mais anjos são colocados aos pés da cruz segurando um cálice que retém o sangue redentor de Cristo⁸³⁴. Neste caso, a representação foi ligeiramente alterada, uma vez que o cálice se incorpora no emblema da irmandade.

É importante também olhar para a gestualidade das imagens e a emoção que a sua expressividade imprime ao fiel que se encontra diante do portal em contemplação ou oração. Todas as figuras associadas ao Bem e à rectidão moral – as sibilas, os apóstolos, os profetas, os heróis – apresentam uma fisionomia serena, por vezes até contida e pungente, ora com um sorriso de bonomia ora em atitude contemplativa. Em nenhuma destas representações se vislumbra um sinal de advertência severa; pelo contrário, exibem um ar piedoso, de compaixão para com o crente que se coloca diante daquele espaço sagrado. O próprio Cristo crucificado apresenta um semblante sereno, não denotando a emoção intensa do sofrimento mas antes a serenidade de quem aceitou o seu destino por um bem maior. De facto, a única imagem que denota uma expressão mais vincada é a do medalhão do extradorso direito do arco, cujo sorriso escarninho lembra a loucura humana.

Interessa também salientar a nota de grande dinamismo que todo o conjunto apresenta, traduzida nos movimentos suaves das figuras, que parecem olhar o crente sem o afastar do espaço (ao incutir-lhe temor, por exemplo) e convidando-o à oração. Este interessante movimento dinâmico, conseguido apenas com a expressividade facial dos bustos, imprime uma dimensão espiritual vincada ao simbolismo do programa de decoração esculpida, uma vez que as esculturas se apresentam a quem se coloca diante desta entrada imbuídas de veracidade e emoção.

4.1.1.2 – O Santíssimo Sacramento de Ponte de Lima

As primeiras representações figurativas da Capela do Santíssimo de Ponte de Lima surgem nas enjuntas do arco. À esquerda encontra-se um homem de idade avançada com longas barbas e cabelo ondulado, vestido com um manto e um turbante a cobrir a cabeça. À direita

⁸³³ GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001), pp. 189-190.

⁸³⁴ HALL, James (2000), p. 85.

vemos outro homem também trajado de manto, que aparenta ser mais jovem que o anterior mas de meia-idade, com barba crespa mais curta e o cabelo escondido sob um turbante com panejamento solto. As duas efígies do arco foram identificadas por Ana Goy Diz como os reis Salomão e David, respectivamente (foto 365)⁸³⁵. Aqui, cada um dos reis veterotestamentários surge representado com uma vestimenta real e a aparência de um profeta. Ao serem esculpidos como videntes divinos, sem coroas ou qualquer outro atributo que lhes possa ser característico, os dois soberanos de Israel são associados ao seu papel de prefigurações de Cristo, os antepassados de Jesus que anunciaram a sua vinda salvífica. Por outro lado, não devemos esquecer que, à semelhança de Jesus, David e Salomão foram também eles profetizados como governantes escolhidos pelo Senhor. Se David é a prefiguração de Cristo-Rei, já Salomão, conhecido pela sua sabedoria proverbial e pela justiça das suas acções, prefigura Cristo como o julgador dos homens no dia do Juízo Final⁸³⁶.

No entablamento do pórtico foram esculpidas três figuras integradas em medalhões. Ao centro reconhece-se um homem de túnica e longos cabelos ondulados, ladeado por duas cabeças aladas. Na extremidade esquerda encontra-se a figura de um homem com barba, o peito meio tapado deixando um ombro nu, e o cabelo coberto pela cabeça e mandíbula superior de um felino, onde se distinguem também as grandes orelhas, segurada por uma tira de pêlo debaixo do queixo que apresenta vestígios de tinta amarela. Do lado oposto, na extremidade direita do entablamento, encontra-se a figura de uma mulher com um toucado volumoso sobre a cabeça, trajando um vestido com gorjeira. Sobre estas figuras, na base da cornija, foram esculpidas quatro flores e uma *ponta de diamante*. As corolas florais representam não só diferentes espécies do mesmo género, mas também a planta em distintos estados de floração.

A figura central oferece algumas dificuldades na determinação do tipo iconográfico, uma vez que não apresenta qualquer atributo distintivo. No entanto, a análise de conjunto com outros programas da *escola* pode ajudar à sua identificação. De facto, este motivo repete-se em todos os portais de fachadas de igrejas que os Lopes desenharam e edificaram quer antes – Santa Cruz de Viana e Colexiata de Cangas de Morrazo – quer depois – São Gonçalo de Amarante e San Martiño Pinario (foto 366). Embora esta tenha sido uma imagem particularmente castigada pelas patologias do granito (denota-se que em quase todos os programas as linhas do rosto foram apagadas por uma erosão acentuada) a figura análoga em San Martiño Pinario foi identificada por Antonio Aguayo como Cristo⁸³⁷. Esta identificação vai ao encontro da prefiguração cristológica anunciada nos reis antepassados de Jesus colocados no registo inferior, como se o portal do Sacramento fosse o esboço incompleto da árvore genealógica chamada de Jessé. Cristo surge aqui em dimensões pequenas mas ladeado por dois querubins, parecendo-nos

⁸³⁵ GOY DIZ, Ana (1995a), p. 20.

⁸³⁶ DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOREAU, M. (2009), p. 403.

⁸³⁷ AGUAYO, Antonio (1983), pp. 137 e 143.

quase um *Pantocrator* sentado à entrada da sua corte celestial convidando o crente a ingressar naquele espaço que lhe está consagrado.

Na extremidade esquerda identificamos a figura de Hércules, o guerreiro que venceu os males do mundo e ascendeu aos céus, representando mais uma vez a alegoria cristológica do triunfo da virtude sobre o pecado, da força incansável do Bem sobre as forças bestiais do Mal (foto 367). Novamente, o herói é representado à entrada de um espaço sagrado como o guardião e vigilante moral que, mesmo sendo um semi-deus, se torna totalmente divino pela superação dos próprios vícios. Também aqui, à semelhança do que sucedeu na capela congénere de Viana da Foz do Lima, o paladino foi desenhado com uma capa enrolada ao ombro, vestimenta que nas representações do século XVI substituiu muitas vezes a pele de leão que originalmente pendia da cabeça do animal cobrindo o tronco do herói. A pequena figura oposta a Hércules, à direita de Cristo, deve ser identificada com uma Sibila (ver novamente foto 367), tal como sucede na Capela do Santíssimo de Viana. Das doze que se conhecem, as mais frequentemente associadas à temática cristológica são as sibilas Eritreia e Tiburtina. Ambas são associadas a dois momentos emblemáticos da vivência cristã. Por um lado, profetizaram a vinda de Cristo ao mundo, através das visões da Anunciação e de Maria como Mãe do Salvador; por outro, segundo os Doutores da Igreja, foi atribuído a ambas o dom de prever o Último Dia em que Cristo, juiz e redentor, escolhe os inscritos no Livro da Vida que entrarão nos céus e condena os pecadores ao castigo eterno.

Quanto ao friso de motivos vegetalistas que se apresenta por baixo da cornija (foto 368) podem distinguir-se flores de cardo comum (*cynara cardunculus*) e flores de alcachofra (*cynara scolymus*). À esquerda exhibe-se o bolbo interior de uma alcachofra antes de florir totalmente, seguindo-se depois da *ponta de diamante* uma flor de cardo comum bastante volumosa. Nas duas molduras mais à direita voltam a figurar uma alcachofra, desta feita plenamente reconhecível pelo seu exterior *escamoso*, e uma flor de cardo. O cardo e a alcachofra são plantas que têm conhecido várias associações simbólicas. Tanto no Antigo como no Novo Testamento a Bíblia retrata os cardos como a erva daninha destruidora dos campos férteis e das colheitas, pelo que a sua proliferação era utilizada pelos Profetas como simbologia da ameaça à virtude do Povo de Deus. Nos vários livros de emblemática cristã, o cardo aparece como símbolo do “espinoso camino de la virtud”, sendo também comparado às escrituras sagradas, já que tal como o cardo comestível que tem um sabor amargo na boca mas é saudável para o estômago, também a Palavra de Deus é “dura em los oídos” mas traz consigo “salvación y vida para las almas”⁸³⁸. Por seu turno, a alcachofra está ancestralmente associada à negação da morte e ao eterno retorno do homem uma vez que, por ser uma flor que depois de queimada volta a florir, simboliza a anástase. Ambas as plantas foram frequentemente utilizadas pela arte ocidental

⁸³⁸ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1990). *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*. València: Universitat de València. (Tesis doctoral). Disponível online: <http://roderic.uv.es/handle/10550/38526> [Consult. Junho 2020], pp. 142-143.

como símbolos cristológicos. A alcachofra, pelo simbolismo óbvio de flor que *ressuscita*, é associada à Ressurreição de Cristo; o cardo comum, com a sua flor roxa pontiaguda rodeada de folhas abrolhosas, foi várias vezes considerado a planta de onde proveio a coroa de espinhos de Cristo.

Uma palavra também para a expressividade das figuras, que neste programa mantêm uma linha emotiva bastante regular. À excepção do rei Salomão, representado à esquerda do extradorso do arco como o ancião cuja face parece transmitir consternação e sofrimento, todas as outras figuras, incluindo os querubins, apresentam a expressão de alguma distância majestosa, que parece querer diferenciar os dois mundos que ali se encontram, lembrando ao fiel que se encontra diante deste arco triunfal o seu estatuto de mortal sempre à beira do pecado. Ainda assim, as figuras enunciam um olhar sereno, sem incutir temor ou suscitar a sensação de condenação.

4.1.2 – O arco triunfal das capelas do Santíssimo Sacramento: interpretação iconográfica

O arco triunfal foi uma composição tectónica aprimorada na época romana, correspondendo à combinação de um arco curvo com um entablamento rectangular inseridos numa estrutura isolada. Simbolicamente, esta *curva* plena que se ergue sozinha sem necessitar de qualquer outro apoio estrutural, coroada por um entablamento que se pode transformar numa superfície de propaganda, representava para os Romanos uma imagem de perfeição estrutural, muito provavelmente por manifestar a evolução técnica que a sua sociedade, enquanto civilização, tinha alcançado. Como tal, esta foi considerada a estrutura ideal para celebrar e honrar o triunfo. Nos primeiros tempos os arcos triunfais eram monumentos privados erguidos para louvar as vitórias dos heróis militares, mas a partir da época de Augusto passaram a reservar-se exclusivamente aos imperadores, sendo então utilizados como monumentos públicos e propagandísticos.

Se na sua proveniência romana, o arco do triunfo era uma estrutura comemorativa isolada que servia de passagem a cortejos, no início da época moderna europeia a composição passou a ser aplicada como entrada em edifícios. No que respeita especificamente aos espaços sagrados, esta utilização do arco triunfal como porta contém um sentido místico profundo. Na verdade, este tipo de estrutura apresenta-se como o “símbolo mais adequado da «porta celeste»”, já que em essência é “uma porta que se abre para o vazio, mas esse vazio é na realidade o próprio mundo e todo o espaço do céu”⁸³⁹. Nos templos cristãos, sobretudo nos espaços católicos contemporâneos à época do renascimento da Antiguidade, o arco triunfal foi utilizado como a porta que marca a passagem entre o terreno e o divino, destinando-se não apenas à separação entre o exterior e o interior da igreja, ou seja à entrada principal do templo,

⁸³⁹ HANI, Jean (1998), p. 82.

mas também a outras demarcações importantes dentro do espaço sagrado, como a entrada da capela-mor ou a entrada de capelas laterais, estes últimos “lugares íntimos de recolhimento e propícios à devoção e invocação privada”⁸⁴⁰. Assim, o Catolicismo da época moderna escolheu o arco do triunfo para delimitar os espaços mais sagrados do templo (o caso da capela-mor) ou aqueles que se destinavam a acolher os símbolos mais importantes da Igreja de Roma, fossem as representações visuais dos seus dogmas, como a Sagrada Eucaristia, fossem os retratos de santos, a quem era devida uma inquestionável devoção.

Deste modo, o arco triunfal passou a servir de *porta celeste*, dando às entradas de espaços sagrados o significado de serem monumentos de transposição para um estado transcendente de fé. Aí se marcava não mais a passagem de desfiles vitoriosos de heróis militares, mas antes o espaço solene entre a terra e o céu que só os paladinos da Fé cristã mereciam transpor. De facto, se o objectivo era salientar a virtuosidade dos heróis católicos, nada melhor do que escolher como estrutura de passagem o arco de triunfo – que não era senão a estrutura mais solene e honrosa dos tempos antigos, considerada a época mais virtuosa e gloriosa da história para os artistas e os mecenas do século XVI.

Erguidas como arcos triunfais, as duas capelas do Santíssimo Sacramento da *escola dos Lopes* apresentam uma matriz simbólica análoga, ligada aos temas cristológicos. Se no Sacramento de Viana, o conteúdo metafórico se relaciona sobretudo com a Paixão de Cristo e a importância do seu sacrifício para a salvação da Humanidade, já a congénere de Ponte de Lima veicula uma teoria das imagens que acentua a sua tónica no simbolismo de Cristo Ressuscitado a divindade suprema que avalia a alma dos homens no dia do Juízo Final e lhes permite alcançar a salvação eterna. Olhemos então para ambos os programas e para a forma como as metáforas neles contidas são apresentadas na leitura iconográfica.

No Sacramento da Foz do Lima encontramos um conjunto de sibilas que remetem para a Paixão e para o Juízo Final, relembrando que mesmo depois do martírio do Redentor, as almas serão julgadas pelos seus próprios actos. Como exemplo de força moral e de virtude, dispõem-se Pedro, Paulo e Hércules, os dois apóstolos mais importantes do Cristianismo e o paladino da Antiguidade adoptado pela Teologia. A seu modo, todos são heróis, homens que se superaram através da força física e através da Fé, ultrapassando as dúvidas éticas, os vícios e as paixões materiais, e que morreram pelo sacrifício para ascenderem aos céus. Assim, estes três personagens são o exemplo do bom cristão, uma vez que mimetizaram o sacrifício de Cristo, ao mesmo tempo que guardam a entrada do Sagrado e vigiam a verdadeira natureza do crente.

No extradorso do arco vemos uma personificação da luta entre a força moral e a fraqueza espiritual, entre a Virtude e o Vício, o Bem e o Mal, a Luz e as Trevas, simbolizada nas figuras de David e Golias (ou Hércules e Anteu). De um lado, temos o herói que, pelo

⁸⁴⁰ HENRIQUES, Francisco Xavier de Almeida Costa (2015), p. 109.

esforço constante do combate contra o pecado, alcançou os céus, e à direita vemos o gigante maldoso, enraivecido e louco pela soberba do poder físico que nada pôde contra o Poder de Deus. Aqui se lê uma advertência ao fiel, a de que a escolha incessante pelo Bem conduz à salvação, ao passo que a entrega da alma ao Mal leva a uma irremediável perdição. Porém, não podemos deixar de observar aqui uma outra parábola, a de que até os homens perdidos e possuídos pelas trevas poderão, junto à entrada do Sagrado, rogar a Cristo pela cura e salvação. A esta metáfora junta-se o grupo de representações animais, reais e fantásticos, que representam um conjunto alegorias para o Mal colocadas entre os homens virtuosos, como constante lembrança da necessidade de combater os vícios inerentes àquele, que destroem as almas dos homens e impedem a sua salvação.

Sobre este conjunto de alegorias morais colocam-se três figuras do Antigo Testamento que profetizaram o Cristo triunfante que pela crucificação e pela força da oração saiu vitorioso sobre o Mal e preconizaram o Cristo-Rei da Casa de David. Mais uma vez a nota assenta sobre o sacrifício e o seu papel principal na redenção – os sacrifícios que os dois profetas sofreram em vida pela defesa da sua fé.

Tudo converge para o grupo escultórico do topo da portada, apesar de este apresentar as figuras mais pequenas de toda a composição. Aqui se apresenta, finalmente, o Cristo crucificado que morreu pelos pecados do homem e que, assim, combateu vitoriosamente o Mal e as trevas, viabilizando a redenção da humanidade.

Em suma, esta entrada no Sagrado apresenta uma teoria de imagens que espelha a ideia cristã de sacrifício e redenção, ou do sacrifício como redenção. O sacrifício vaticinado (e vivenciado) pelas sibilas e pelos profetas; o sacrifício do semideus e dos apóstolos, que assim alcançaram a vida eterna, ao mesmo tempo que se apresentam como contraposto dos símbolos do Mal e dos vícios, lembrando que a presença do pecado (que é preciso combater) é constante mas também que há sempre uma possibilidade de redenção em Cristo. É Ele a figura central do programa, não apenas na imagem do pequeno crucificado do topo mas em todo o simbolismo que transmitem os heróis da fé, quer seja o Rei de Israel seu antepassado quer sejam os sacrificados aqui esculpidos. Cristo é o sacrificado supremo, cuja vida se apresenta como o modelo de oblação para o homem pecador que, às portas do espaço sagrado, quer ser impoluto para que lhe seja concedida a entrada. O sacrificado é, assim, o Salvador, e o sacrifício é a salvação.

Por sua vez, o conjunto emblemático de Ponte de Lima continua a ser de teor cristológico mas, ao introduzir outros personagens, transfere a temática do momento da Paixão para o momento da Ressurreição de Cristo. Lendo o programa de baixo para cima encontramos David e Salomão, os mais importantes reis de Israel que, apresentados como uma dupla na base do programa, anunciam ao crente a linhagem real do Filho de Deus. Ao mesmo tempo estas personagens prenunciam, respectivamente, Cristo como Rei e Cristo como Juiz da humanidade.

O espaço central do arco do triunfo é reservado à figura do próprio Messias, que aparece rodeado de querubins numa pose serena e majestosa. Denote-se a simbólica da própria localização da figura mais importante do programa. Não só Cristo foi esculpido sobre os seus antepassados, formando uma árvore genealógica invisível, como está colocado no local que, na entrada principal de uma igreja, corresponderia ao tímpano da porta. Esta localização lembra as representações de Cristo nos portais românicos, o Todo-Poderoso que se senta em majestade sobre a entrada, colocado ao centro da corte celestial. A cada um dos lados deste Jesus Glorioso, mas aplicados a alguma distância, mostram-se Hércules e a Sibila, o herói que venceu os vícios mundanos e *ressuscitou* e a profetiza que previu a vinda de Cristo ao mundo pagão para julgar os pecadores e redimir a humanidade. Com estas duas figuras, mais uma vez se lembra a Ressurreição e o Juízo Final bem como o papel dúplice de Jesus enquanto a figura que tanto pode condenar como pode redimir; se por um lado, Hércules é uma alegoria para a vida de Jesus e um exemplo a seguir, por outro a Sibila não deixa esquecer que o Messias, como o julgador supremo, deve ser temido. Por fim, coroados o programa, sobre a cabeça da figura central de Cristo, dispõem-se as flores de cardo e as alcachofras, reforçando a simbólica da anástase e do caminho espinhoso que se apresenta ao homem para alcançar a salvação junto do Redentor.

Assim, a nossa interpretação é a de que ambas as capelas apresentam um programa simbolicamente similar, onde a tónica assenta em dogmas da Igreja Católica relacionados com Cristo. No frontispício de Viana reconhece-se a exaltação dos mistérios relacionados com a sua morte, nomeadamente o que defende que Jesus se imolou na cruz e que a sua morte é o derradeiro sacrifício, e o que sustenta que a sua morte nos resgatou do pecado original e nos reconciliou com Deus, ao passo que no frontispício de Ponte de Lima se valida a veracidade da sua Ressurreição gloriosa entre os mortos. Ambos remetem para o maior de todos os mistérios, a santidade dos Sacramentos do pão e do vinho e a importância do seu culto e celebração na salvação dos fiéis. Ou seja, estes programas não são representações inconscientes de histórias bíblicas ou apócrifas, misturadas com lendas mitológicas e hagiológicas, mas sim discursos cuidados, pensados de acordo com os desejos e os ditames de uma Igreja Católica que se reconstruía, e apresentados por irmandades que se viam como soldados combatentes dessa mesma igreja.

Uma aproximação ao significado destes arcos triunfais dedicados à Paixão e à Ressurreição de Cristo carece sempre de um entendimento do seu entorno cultural, ou seja, do ambiente social, económico, religioso e artístico em que estas obras foram idealizadas, tanto pelos seus encomendantes como por João Lopes o Moço. A primeira ligação que ressalta entre as interpretações iconográficas apresentadas para estes dois programas de decoração esculpida e o seu ambiente cultural é a de que, apesar do largo intervalo temporal que apresentam entre si e de terem sido erigidas em localidades distintas, ambas foram mandadas executar para serem o símbolo material do mesmo tipo de irmandade, a Confraria do Santíssimo Sacramento.

Estas confrarias dedicavam-se à piedade e devoção ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia, celebrando o *Corpus Christi*, uma tradição religiosa que tinha raízes na época medieval, mas que no tempo da Contra Reforma se tornou um dos dogmas basilares do Catolicismo. As próprias palavras da Igreja portuguesa na época transmitem bem a importância deste mistério. Vejam-se as Constituições Sinodais pós-Trento, que defendiam convictamente que o “Santissimo Sacramento da Eucharistia foy instituydo por nosso Redemptor na sua despedida”, sendo “o maior e mais excelente dos sacramentos”, já que representa “a sacratissima alma e verdadeiro corpo” de Cristo, sendo assim um símbolo (e uma prova) da sua “divindade”⁸⁴¹.

Relembremos que este era o tempo da defesa acérrima dos dogmas do Catolicismo perante o crescimento de uma Europa Protestante que não acreditava na transubstanciação. Como tal, a partir da segunda metade do século XVI, houve um empenhamento por parte da Igreja de Roma em fomentar uma valorização intensa do culto à Eucaristia. Foi neste contexto que surgiram as irmandades do Santíssimo Sacramento, que se tornaram nos “administradores do símbolo máximo da Igreja Católica”⁸⁴².

Em termos emblemáticos, a necessidade da adoração ao *corpo* e ao *sangue* de Cristo era apresentada aos fiéis com dois significados distintos: por um lado, a Eucaristia seria a forma que o próprio Redentor havia encontrado, na sua última ceia, para consolar os seus seguidores “da tristeza que podião ter pela ausencia da sua visível presença”; por outro, o Sacramento dava-lhes, depois da “limpeza devida” (isto é, depois da confissão) a graça de preservar a alma dos pecados ajudando cada um “pera o caminho da vida eterna”⁸⁴³. Assim, o Santíssimo Sacramento era, para a Igreja da Contra Reforma, o signo visível do “triunfo de la verdad sobre la mentira y la herejía”⁸⁴⁴.

Num tempo conturbado, onde se semeavam dúvidas acerca da veracidade de um dogma que impunha a crença de que um pedaço de farinha com água e um cálice de vinho eram, verdadeiramente, o corpo e o sangue de Cristo, era essencial que o fiel compreendesse que este Sacramento era real, confiável e inquestionável. E neste quesito, as irmandades do Santíssimo Sacramento eram fundamentais no terreno, já que enquanto associações religiosas que estavam integradas nas comunidades, podiam dirigir-se aos fiéis de uma forma mais directa e próxima do que a Igreja em Roma. Coube, pois, às irmandades traduzir em manifestações artísticas o seu empenho no desenvolvimento do culto.

⁸⁴¹ COSTA, Avelino J. (1989), pp. 207-208. Este texto é reproduzido das Constituições Sinodais de Angra de 1560, mas outras constituições coevas, como as de Lamego de 1563, defendem o mesmo dogma, mantendo-se o teor, ainda que com outras palavras, nos textos sinodais do século XVII.

⁸⁴² BORGES, Célia A. R. Maia (2011). Em Honra ao Senhor: a devoção à hóstia consagrada pelos irmãos do Santíssimo Sacramento em Minas Colonial. In Marieta de Moraes Ferreira (Org.), *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH*. São Paulo: ANPUH-SP, 2011, P. 5. Disponível online: [Consul. 2 Ago. 2020]

<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312862077ARQUIVOEmhonraaoSenhorCeliaMaiaBorges-versaodefinitiva.pdf>

⁸⁴³ COSTA, Avelino J. (1989), p. 208.

⁸⁴⁴ CHECA CREMADES, Fernando (1988). *Pintura y Escultura del Renacimiento en España*. 2.ª edição. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 345.

Através da construção de espaços sagrados ornamentados com programas de pintura, escultura e ourivesaria alusivos à devoção ao Santíssimo ou da realização da festa e da procissão do *Corpus Christi*, os confrades promoviam a exaltação dos símbolos máximos do Catolicismo e levavam “os fiéis a partilhar de sentimentos de respeito e de submissão” perante o Sagrado⁸⁴⁵. Sabe-se que a partir da época conciliar, a iconografia associada ao culto da Eucaristia apresentou alguns traços comuns. Observando o caso da Espanha contrarreformista, o Santíssimo Sacramento estava associado a uma “iconografia dogmática” onde eram recorrentes os paralelismos entre o Antigo e o Novo Testamento, havendo também uma preocupação em demonstrar que a sacralidade do corpo de Cristo havia sido predicta muito antes do seu nascimento, quer fosse nas Escrituras quer fosse em oráculos pagãos da Antiguidade⁸⁴⁶.

Em Portugal não seria diferente, e esta iconografia eucarística não comportava apenas aquilo que podemos entender como os símbolos mais específicos do Santíssimo Sacramento – uma hóstia exposta na custódia, ou a representação de uma custódia e de um cálice – mas também um conjunto de figuras que encaixavam nas exigências simbólicas acima descritas. Assim, eram retratados os prenunciadores da santidade do corpo de Cristo como os profetas ou as sibilas, bem como personagens veterotestamentárias que podiam corroborar que Cristo era, de facto, o Messias. Por outro lado, a Igreja romana dos tempos da Contra Reforma determinou que os artistas exaltassem os heróis do Catolicismo, os santos ou os apóstolos, associando-os a representações alegóricas de virtudes ou de traços morais edificantes.

Foi este o entorno cultural da edificação dos programas de decoração esculpida dos *arcos triunfais* que João Lopes o Moço erigiu em Viana da Foz do Lima e em Ponte de Lima. Embora os dois programas de arcos triunfais sejam conceptualmente semelhantes, existem algumas diferenças iconográficas e simbólicas entre ambos. A Capela do Sacramento de Viana é mais rica em termos iconográficos, exibindo um programa mais completo e elaborado não só no que respeita aos elementos visuais mas também em termos da própria teoria das imagens. É um programa que se dedica à exaltação do *Corpus Christi* tal como recomendavam os textos canónicos da época. Podemos verificar que coincide temporalmente com as Constituições Sinodais acima citadas, pelo que estas nos podem dar uma aproximação bastante exacta à mentalidade dos mecenas que pagaram a capela.

É, também, um programa muito actualizado com os preceitos iconográficos que eram privilegiados pela arte contrarreformista, sobretudo pelas composições dedicadas exclusivamente ao sacramento da Eucaristia. As figuras mitológicas apresentam sensivelmente a mesma dimensão e ocupam os mesmos espaços que as figuras bíblicas, colocando-se assim santos e heróis míticos no mesmo patamar. Há uma clara adequação entre a teoria das imagens contida no programa de decoração esculpida e o que se pretendia num espaço dedicado ao

⁸⁴⁵ BORGES, Célia A. R. Maia (2011), p. 9.

⁸⁴⁶ CHECA CREMADES, Fernando (1988), p. 347.

Santíssimo Sacramento. Porém é interessante verificar que a representação do tipo iconográfico do orago da capela é a figura mais pequena do programa, e também a mais afastada do olhar dos fiéis. Parece antes optar-se por uma elaborada retórica imagética que assenta na importância de ser virtuoso, de combater o pecado e do sacrifício como forma de redenção, dando como exemplo os homens e as mulheres esculpidos no frontispício da capela, heróis morais, pecadores redimidos, precursores ou seguidores de Cristo que comprovam a divindade do Filho de Deus – o herói último, o sacrificado, cujo corpo santo se guarda para além daquele arco.

Por seu turno, a Capela do Sacramento de Ponte de Lima é mais modesta em termos de composição iconográfica. Este programa parece mostrar uma vertente mais severa da Contra Reforma, onde a decoração esculpida foi depurada ao essencial, não havendo qualquer alusão visual imediata ao Santíssimo Sacramento, ao mesmo tempo que os grutescos são substituídos por flores e as figuras mitológicas são reduzidas de tamanho e recolocadas em pontos mais distantes do olhar. O *empobrecimento* do programa de decoração esculpida pode relacionar-se com falta de verbas, uma vez que a obra foi executada no difícil período que se seguiu à União Ibérica; pode também ter sido condicionada por um entendimento mais regional do tema, já que a comunidade a que se destinava não era seguramente tão cosmopolita como a de Viana da Foz do Lima na mesma época; ou então resultou somente da vontade unilateral de quem pagou a obra, neste caso um abade que pode não ter concordado com o programa original.

4.2 - Um sepulcro triunfal para um príncipe da Igreja

No *corpus* de programas de decoração esculpida da *escola* existe apenas um túmulo, o do Arcebispo de Santiago de Compostela D. Francisco Blanco, que corresponde ao segundo tipo de *entrada no sagrado* que os Lopes edificaram. Este monumento fúnebre foi esculpido como um arco triunfal que, no exacto local onde deveria permitir a passagem entre chãos distintos, integra uma arca onde está sepultado um homem, representado numa escultura de tamanho real sobre essa mesma urna. Embora o modo como a arca está disposta impeça qualquer passagem, fazendo um tamponamento que bloqueia o outro lado do arco, a intenção é demarcar dois solos com diferentes graus de sacralidade.

Uma vez que o sepulcro do Arcebispo Blanco é um exemplar único neste estudo, não existe um tema de enquadramento de tipologia. Porém, através de uma rápida análise estrutural é possível perceber que esta entrada sacra constitui o programa de ligação morfológica entre o arco triunfal das capelas e as fachadas das igrejas. Embora este encadeamento não tenha acontecido cronologicamente, não decorrendo de uma evolução temporal dos programas, o certo é que se reconhece aqui um desenvolvimento da organização formal e icónica nas *entradas do Sagrado*, já que o túmulo amplia o desenho do primeiro tipo de entrada, apresentando mais colunas laterais, mais imaginária e um frontão ornamentado, ao mesmo tempo que se assemelha a uma *miniatura* das fachadas das igrejas, o terceiro tipo de entrada sagrada executado pela *escola*.

Em termos simbólicos, o *sepulcro triunfal*⁸⁴⁷ representa uma porta de passagem entre o mundo mortal e a imortalidade no reino de Deus. Em termos simbólico-tipológicos esta é possivelmente a alegoria mais imediata, e simplista, que podemos apresentar de um sepulcro em forma de arco de triunfo, na continuidade da leitura que realizámos no subcapítulo anterior. Porém, um túmulo que utiliza a tipologia das passagens usadas nos desfiles dos heróis e guerreiros da Antiguidade num espaço sagrado católico apresenta, indubitavelmente, interpretações que vão muito além deste imediatismo.

4.2.1 - O sepulcro de D. Francisco Blanco: análise iconográfica

O túmulo de D. Francisco Blanco apresenta uma estrutura que podemos considerar um hibridismo entre o arco de triunfo e o retábulo. De facto, a abertura perfeita central do arco é tapada com o pano murário, apresentando-se ladeada de imagens votivas, ao passo que no remate da estrutura, sobre o entablamento *ao antigo*, foi colocado um frontão triangular com fogaréus laterais (foto 369).

⁸⁴⁷ Optamos aqui pelo termo apresentado por ANDRADE, Sara Morais Saraiva de (2015). *O panteão familiar e a adoção do vocabulário clássico-renascentista no panorama da escultura tumular portuguesa: o exemplo da capela dos Ataídes no antigo convento de Santo António da Castanheira*. Lisboa: Universidade Lusíada. (Tese de doutoramento), p. 111, por constituir um vocábulo que confere uma continuidade estrutural e simbólica entre os diferentes tipos de entradas triunfais da *escola dos Lopes*.

O primeiro registo é composto pela arca tumular, correspondente ao bloco rectangular central onde se encontra o epitáfio de D. Francisco Blanco em latim. Em dez linhas, a inscrição identifica o sepultado do seguinte modo: “Dedicado a Francisco Blanco, leonês, [que] devido a uma recomendação baseada na sua virtude [foi] eleito primeiro para a sede de Orense depois para a de Málaga e finalmente para o arcebispado compostelano, varão piedoso, incomparável no que toca à piedade, conselho, doutrina e vigilância, presidente de teologia em ocasiões e amparo de órfãos e pobres dos colégios jesuítas de Málaga e Compostela e fundador nas cidades de Orense e Compostela de hospitalidade gratuita. Dedicaram à sua generosidade os seus amigos e clientes. Viveu 69 anos, 3 meses e 26 dias. Morreu no ano do Senhor de 1581”⁸⁴⁸. Deste modo, o texto descreve as “empresas más relevantes y las virtudes humanas” que tornaram o arcebispo num exemplo para os seus fiéis⁸⁴⁹.

A cada um dos lados desta grande inscrição encontram-se dois plintos salientes da estrutura, correspondentes às bases das colunas duplas do arco superior que em cada uma das três faces exteriores apresenta uma figura esculpida em relevo. No plinto mais à esquerda (foto 370) vemos a imagem de um homem adulto com bigode e cabelo crespo, vestido com uma túnica simples e apresentando um semblante sério, que olha para o lado. Na face lateral do plinto que não está adossada à parede esculpiu-se a cabeça de uma criança enquadrada por uma moldura *rollwerk*. No plinto que lhe fica à direita foi esculpida na face frontal a figura de uma mulher jovem com uma tiara dupla sobre o cabelo, apanhado em secções enroladas, com uma expressão facial serena e sorridente olhando para o lado direito e apresentando o corpo coberto por uma túnica drapeada. Também esta imagem é acompanhada, nas faces laterais, por duas cabeças infantis inseridas numa cercadura *rollwerk*.

Do lado oposto, à direita da arca tumular, exibem-se outros dois plintos (ver novamente foto 370). No plinto mais interior é possível ver, novamente na face frontal, a figura de uma jovem mulher de semblante sereno e com o rosto virado para a sua direita, que veste um vestido de decote quadrado e exhibe a cabeleira solta sobreposta por uma tiara simples. Ao seu lado esquerdo, na face lateral, foi esculpida a figura de um homem jovem de traços fisionómicos robustos e bigode, coberto pela pele de um leão cuja mandíbula está colocada sobre a cabeça e as patas atadas à altura do peito. Do lado oposto, embora não seja possível visualizar pela disposição do túmulo, depreendemos que esteja uma cabeça infantil como vimos nos plintos do lado esquerdo. Na base mais à direita exhibe-se, no frontal, o busto em relevo de um homem adulto jovem de barba e cabelo encrespados, envergando uma túnica atada no ombro direito, que olha para a frente com expressão séria. Ao seu lado, na face interior, mais uma figura infantil emoldurada em *rollwerk*.

⁸⁴⁸ Esta versão portuguesa actualizada do epitáfio baseia-se na tradução publicada por GOY DIZ, Ana (2020), p. 86.

⁸⁴⁹ GOY DIZ, Ana (2020), p. 86.

Neste conjunto de figuras humanas identificamos duas sibilas, dois profetas e Hércules⁸⁵⁰. Assim, vemos que na base do programa Mateus Lopes recriou o mesmo esquema que o seu irmão desenvolveu para o primeiro registo do frontispício da Capela do Santíssimo Sacramento da Foz do Lima: duas profetisas e dois profetas, agrupados em par masculino/feminino, aos quais se junta o herói da Antiguidade (foto 371). Neste caso, Mateus substituiu os apóstolos esculpidos por Lopes o Moço na base das colunas por dois vaticinadores do Antigo Testamento.

No grupo de bustos da esquerda podemos identificar no homem que aparenta ser mais jovem (por não ter a barba completa) a representação de Daniel, o profeta que prefigurou o triunfo de Cristo sobre os inimigos da fé e que simboliza, com o seu exemplo de vida, a força da oração e o poder desta na redenção dos homens⁸⁵¹. A seu lado coloca-se a Sibila Tiburtina, uma das profetisas da Antiguidade que os Doutores da Igreja creditaram como preconizadora da vinda de Cristo (foto 372); Albunea, a sibila de Tibur, terá sonhado com o fim apocalíptico do mundo, profetizando deste modo a segunda vinda de Cristo no Dia do Juízo Final⁸⁵². As cabeças infantis que rodeiam os profetas identificam-se como querubins (sem asas), pequenos mensageiros que trazem à terra as palavras de Deus.

Já nos plintos à direita reconhecemos, na face interior da primeira base, a figura de Hércules vestido com a pele do Leão de Nemeia, que olha em frente, absorto e vigilante (foto 373). Como vimos antes, Hércules foi uma das figuras mitológicas mais bem recebidas pelo Cristianismo moderno já que, tal como Cristo, “se entrega por defender a los hombres del mal y halla en este trabajo su propia exaltación hasta los cielos”⁸⁵³, sendo o modelo de virtude e heroísmo para qualquer homem da época. Segundo a mitografia, depois da sua morte Hércules foi recompensado por Júpiter com a deificação, ascendendo ao Olimpo. Tinha, deste modo, um paralelismo com Jesus já que o mítico herói também se havia tornado divino através da ressurreição e da subida aos céus, depois de uma vida a combater o Mal. Ao seu lado foi colocada outra profetisa, que identificamos com a Sibila Eritreia (foto 374). A pitonisa de Éritra é considerada, também, uma das profetisas do fim dos tempos, tendo sido já mencionada a relação da história desta vidente com a cultura popular da Península Ibérica, onde a obra litúrgica *El Canto de la Sibila* teve especial fortuna a partir da época medieval, versando sobre as profecias do fim do mundo que a Eritreia havia feito e cantando-as como avisos sobre o Juízo Final. No pilar que lhe está ao lado, no extremo direito do túmulo, a figura do homem de barba envolto numa túnica que olha com gravidade em frente pode ser identificada com o profeta Ezequiel, o homem que no Antigo Testamento escreveu uma alegoria poética onde descreveu a visão do vale dos ossos dissecados que, insuflados pelo espírito de Deus, voltam à vida (Ez,

⁸⁵⁰ GOY DIZ, Ana (2020), p. 86 identificou este grupo de figuras como “Hércules, Héctor, Minerva y Lucrecia”.

⁸⁵¹ DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOREAU, M. (2009), p. 153.

⁸⁵² PALACIOS JURADO, Helena (2018) p. 70.

⁸⁵³ ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2013). *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex Ediciones, p. 362.

37:1-14). Mais uma vez é representada uma figura que preconiza o dia do Juízo Final e a Ressurreição rodeada por querubins.

No registo intermédio encontra-se colocada debaixo do arco uma escultura de grandes dimensões que representa um homem ajoelhado em oração, retratado como um adulto de meia idade com barba rasurada e semblante enlevado, envergando vestes de brocado de um alto dignitário da Igreja com mitra sobre a cabeça e anéis nos dedos (foto 375). Diante dele encontra-se um genuflexório coberto por panejamentos, frente ao qual está disposto um crucifixo. Esta composição assenta sobre uma base com friso decorado por três cabeças aladas, interligadas por festões de flores. Sobre a cabeça do homem, no intradorso do arco, vemos caixotões onde se esculpiram molduras *rollwerk* e motivos *ponta de diamante* nas fiadas laterais e duas cabeças aladas, viradas ao contrário do espectador, no eixo central de caixotões (foto 376). Aqui podemos identificar sem equívocos a figura mais importante de todo o programa, D. Francisco Blanco. Retratado em tamanho natural, o arcebispo surge em oração num íntimo recolhimento com Deus, com uma compleição mais jovem do que a que teria à data da morte, envergando as vestes douradas sumptuosas e a mitra de arcebispo. O figurado olha para um crucifixo de madeira que lhe fica fronteiro e que parece guiar a sua atenção. Sobre a sua cabeça e debaixo dos joelhos, que assentam num genuflexório ostentoso, encontra-se um conjunto de querubins simbolizando os mensageiros alados que integram a corte celestial, e que aqui parecem rodeá-lo e acolhê-lo.

No extradorso, o arco apresenta motivos *rollwerk* que se assemelham a composições de metal que selam a estrutura. A cada lado foi insculpido um medalhão redondo de onde saem dois torsos masculinos (foto 377). À esquerda, vê-se um homem já velho com longa barba grisalha e semblante sério que olha para a direita, envergando um manto e usando uma coroa sobre os cabelos. À direita, vemos o retrato de um homem mais jovem, também de barba e manto, com cabeça coroada. Estes bustos correspondem às imagens de dois monarcas com trajes antigos, nenhum deles com atributos reconhecíveis. No entanto, e tal como acontece na Capela do Sacramento de Ponte de Lima, cremos que ambas as figuras podem ser identificadas com reis bíblicos, neste caso os dois governantes veterotestamentários mais poderosos. Assim, à direita e com o semblante mais envelhecido, foi colocado o Rei David, opondo-se-lhe à esquerda o seu filho Salomão (foto 378). Pai e filho são considerados os mais importantes antepassados de Cristo e dois profetas judaicos, sendo frequentemente representados em conjunto. David, o poeta e músico que na sua juventude derrotou um gigante pérfido, é aqui representado como o grande monarca e herói de Israel e a personificação de Cristo no Antigo Testamento. Salomão, o rei pleno de sabedoria e justiça, encarna para a tradição exegética cristã a imagem do Juízo Final de Cristo, onde os justos serão absolvidos e os pecadores condenados.

A cada um dos lados do arco central ergue-se um conjunto de duas colunas com o terço inferior estriado na horizontal e decorado com molduras *rollwerk* que ostentam motivos

distintos: desenhos ovais, cabeças infantis e, na cercadura frontal, um mascarão felino. Entre cada um destes pares de colunas foram colocadas duas peanhas com pequenas imagens de vulto, a de baixo sempre com uma cabeça alada e a de cima com uma vieira, exibindo nichos fundeiros desenhados em *trompe l'oeil* (foto 379). Do lado esquerdo, a base de baixo suporta a figura de um prelado esculpida em vulto de cara despida de pelo, com vestes e tiara papais, segurando na sua mão direita um báculo e na mão esquerda um livro aberto. Esta figura representa São Gregório Magno. Na base de cima foi também colocada uma escultura de vulto de pequenas dimensões figurando um prelado de barba cerrada, com vestes de bispo e cabeça coberta por mitra, que segura na mão direita o que se assemelha a uma bolsa de pano e na mão esquerda um livro aberto e a miniatura de uma estrutura (parecida com um templo greco-romano) colocada sobre um ceptro. Esta imagem identifica-se como Santo Ambrósio.

Do lado oposto, observamos um conjunto semelhante de colunas e de imagens de vulto. Neste, apenas uma coluna parece exibir, no terço inferior, um mascarão humano, parecendo trocar-se a posição das figuras principais dentro da moldura *rollwerk*⁸⁵⁴. Também aqui foram dispostas duas peanhas onde assentam pequenas esculturas de vulto. A de baixo sustenta a figura de um homem de barba longa e já envelhecido, vestido com vestes cardinalícias e um galero, segurando na mão direita o bastão do que parece ter sido um báculo ou uma cruz, e na esquerda um livro aberto. Sem margem para dúvidas, consideramos que esta figura representa São Jerónimo. Na de cima foi colocada outra figura masculina, desta feita de um homem sem barba vestido de bispo com uma mitra sobre a cabeça, que na mão direita segura o que resta de um báculo; esta imagem está partida, faltando-lhe a mão esquerda, e a sua pintura apresenta-se deteriorada. Aqui figura-se o bispo de Hipona, Santo Agostinho.

Este grupo de imagens não deve ser interpretado pela simbólica individual de cada representado, mas sim como uma figuração temática dos Quatro Doutores da Igreja, os mais insígnies teólogos da Igreja Ocidental, que contribuíram para a compreensão da fé e que “ajudaram os cristãos a entender Deus, a sua organização do mundo” e “a razão de ser da espiritualidade dos indivíduos”⁸⁵⁵. Enquanto pensadores e filósofos, estes homens criaram as regras da Igreja de Roma, contribuindo deste modo para solidificar a sua estrutura primitiva.

Sobre este registo central encontra-se um friso ornamentado, que apresenta um conjunto de sete figuras, cinco bustos humanos e duas caveiras intercalados com molduras *rollwerk* (foto 380). Em cada par de cubos do entablamento, que estão salientes sobre o eixo das colunas, encontram-se quatro figuras. À esquerda, um homem de barba e rosto vigoroso com a cabeça coberta pelo que aparenta ser pêlo com o focinho de um animal, e ao seu lado direito uma mulher jovem e sorridente com um capacete alado sobre a cabeça. No extremo direito, podemos

⁸⁵⁴ Colocamos a hipótese de estas colunas terem sido montadas ao contrário da sua disposição inicial durante a remontagem do túmulo no século XVII.

⁸⁵⁵ DIAS, Marcos Horácio Gomes; BORTULUCCE, Vanessa Beatriz (coord.) (2017). *Doutores e doutoras da Igreja: a beleza do testemunho da vida e da palavra*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo. (Catálogo de exposição) Disponível online: https://issuu.com/museudeartesacla/docs/doutores_da_igreja_catalogo_issuu [Consult. Janeiro 2021].

ver, no cubo à esquerda, a figura de uma mulher com semblante algo masculino e um diadema que lhe cobre a cabeça, ladeada à direita por um homem adulto de barba com um elmo sobre a cabeça. No centro do friso encontram-se três molduras, a central com o busto de uma mulher de semblante sisudo e cabelos longos soltos, coberta por vestido com gorjeira sobre o qual se coloca uma túnica, que é ladeada por duas caveiras. Na base da cornija, viradas para baixo, foram dispostas várias plantas, todas com a mesma folhagem, que exibem diferentes estágios de floração, desde a corola à flor, passando por botões com distintos tamanhos de abertura.

A primeira figura leva-nos a pensar que estamos novamente perante a representação de Hércules, até porque a mulher representada a seu lado é Minerva, a deusa que o conduziu ao Olimpo quando da sua anastase; é precisamente esta deusa que identificamos na imagem feminina com capacete alado que lhe fica à direita (foto 381). Além do seu papel como protectora do herói romano, Minerva é também a deusa da sabedoria e, por isso, foi sendo reconhecido ao longo do Renascimento como a divindade pagã protectora dos professores. Porém, vimos já no caso do Sacramento de Viana que a figura de um herói com a pele de um felino pode também corresponder a Sansão ou a David, embora esta representação seja demasiado adulta e máscula para se associar ao pastor. Não podemos, por isso, descartar a hipótese de este busto, ou o que fica na base, poder representar o israelita do Antigo Testamento que derrotou os ímpios e morreu para defender o Templo de Deus.

Ao centro, ladeada por duas caveiras que representam a transigência da vida na terra, aparece a figura feminina de vestido e manto que consideramos tratar-se de Raquel, a Matriarca do Povo Judeu, aqui representada como uma dama de corte do século XVI (foto 382). Símbolo da redenção através do sacrifício, cujo carácter denota piedade e misericórdia com o próximo, Raquel é a personificação da verdadeira compaixão que consegue despertar a misericórdia de Deus⁸⁵⁶, e por isso um exemplo não apenas para os judeus mas também para os cristãos.

Do seu lado direito, outras duas figuras, uma feminina e uma masculina, que aqui identificamos respectivamente como a Sibila de Cumas (foto 383) ladeada pelo príncipe troiano Eneias (foto 384), que tiveram uma interacção numa das muitas histórias míticas da Antiguidade. Segundo a *Eneida*, a epopeia de Virgílio, Eneias rumou a Itália depois das muitas provações e atribulações que passou após a Guerra de Tróia. Na península itálica, o herói aportou em Cumas, onde visitou a profetisa no seu templo, pedindo-lhe para ver uma vez mais o seu pai Anquises, que havia morrido em Drépano. A Sibila cumeana guiou-o então pelo Hades, protegendo-o com um ramo de azevinho, para que ele pudesse percorrer o submundo até encontrar o progenitor.

Junto a este friso encontra-se um conjunto de cinco alcachofras, com folhagens e em diferentes estágios de floração. A alcachofra, uma flor selvagem que depois de queimada volta a

⁸⁵⁶ Instituto Morashá de Cultura (ed.) (2015). Mulheres Bíblicas: Rachel Imeinu. In *Revista Morashá*, n.º 88, Junho de 2015. Disponível online: <http://www.morasha.com.br/mulheres-biblicas/rachel-imeinu.html> [Consult. Janeiro 2021].

florir quando mergulhada em água fria, simboliza a ressurreição ou o eterno retorno, comprovando que mesmo com o fim terreno do corpo existe vida depois da morte. Esta planta simboliza por isso a ressurreição de Cristo (fotos 385 e 386).

No último registo encontra-se uma grande moldura *rollwerk*, ladeada por duas pilastras embebidas na parede, ao centro da qual foi pintado um escudo de armas. Sobre este pórtico fingido foi integrado um frontão triangular com outra moldura *rollwerk* de menores dimensões, com a insígnia IHS assente sobre um coração com três pregos. Nas extremidades, esta composição é ladeada por dois fogaréus que assentam sobre um cubo onde foi esculpida uma pequena figura humana, que não apresenta qualquer atributo. À esquerda podemos reconhecer um homem de cabelo crespo e sem barba, de semblante carregado; à direita, e devido à actual disposição do túmulo, foi-nos impossível ver a figura.

Neste registo cimeiro, que imita a estrutura de um pórtico, foi colocado o brasão de D. Francisco Blanco. Sobre este, no frontão triangular, pintou-se a insígnia da Companhia de Jesus (foto 387), ordem religiosa que tutelava o templo compostelano onde o arcebispo se fez sepultar e de quem era patrono. Quanto à figura humana visível, não conseguimos apurar qualquer indício ou atributo que possa ajudar-nos a identificar este personagem.

4.2.2 - O sepulcro de D. Francisco Blanco: interpretação iconográfica

Na interpretação iconográfica deste sepulcro consideramos que além das imagens da decoração esculpida, é importante analisar também o próprio espaço onde esta *entrada sagrada no céu* se implanta, já que acreditamos que a localização encerra em si parte da mensagem do programa. Em testamento, D. Francisco Blanco deixou escrito que queria que a sua sepultura fosse plana, integrada no solo ou numa das paredes do templo do colégio jesuíta de Santiago de Compostela, destacando sempre que a mesma deveria primar pelo comedimento e ficar disposta de modo a não perturbar os ofícios litúrgicos. Se, por um lado, o desejo de se sepultar junto a uma parede sem interferir com o cerimonial foi cumprido, já a sua vontade de sobriedade não se coaduna com o tipo de túmulo que conhecemos. Esta fuga ao comedimento advém não apenas do facto de o sepulcro ser uma magnífica composição repleta de imagens, de cor e de luz mas também da própria localização do mesmo, uma vez que a estrutura foi colocada no local mais importante do templo⁸⁵⁷.

D. Francisco podia ter optado por se fazer enterrar, tal como a maioria dos arcebispos compostelanos, no interior da Catedral de Santiago mas possivelmente considerou a localização periférica, tendo em conta que o local mais destacado desta igreja é, ainda hoje, reservado ao

⁸⁵⁷ Se é um facto que o enterramento no interior das igrejas não era permitido pelas regras canónicas, também é verdade que desde a época medieval essa era uma prática relativamente comum. Ao longo do século XVI, este tipo de inumação conheceu uma tradição renovada na Península Ibérica, com as sepulturas a tornarem-se verdadeiros monumentos aos sepultados. Os espaços dentro do templo católico onde se erigiram monumentos fúnebres, isolados ou em panteões familiares, variaram. No início restringiram-se ao pavimento, instalando-se depois nas superfícies parietais, nomeadamente as que se encontravam mais perto de locais directamente relacionados com o ofício religioso, em capelas laterais ou em espaços paralitúrgicos. De entre todos os espaços disponíveis, “a localização mais pretendida e dispendiosa” era a capela-mor, por ser “a mais importante liturgicamente”. ANDRADE, Sara Morais Saraiva de (2015), p. 58.

túmulo de São Tiago. Assim, o arcebispo optou por ser sepultado na *sua* igreja da Companhia de Jesús, onde teria todas as honras dadas a um instituidor. Acreditamos que é possível que ainda em vida o projecto tenha sido discutido pelo prelado com os jesuítas e com o arquitecto Mateus Lopes, embora sempre se tenha considerado que foi aos padres, como executores do seu testamento, que couberam todas as decisões relacionadas com o sepulcro, nomeadamente a de albergar eternamente o instituidor do seu colégio na parede lateral da capela-mor da igreja.

De facto, não podemos negar que a localização escolhida acabava por ir ao encontro do desejo de D. Francisco Blanco, uma vez que não impedia a circulação durante as celebrações. Porém, esta locação era secundária e singela apenas em teoria, já que durante o ofício todos os olhos dos fiéis acabariam inevitavelmente por se dirigir até lá. Na verdade, a exibição do túmulo na capela-mor transmitia duplamente a imagem de que a Companhia de Jesús de Compostela era uma congregação abastada e poderosa: por um lado, demonstrava que através do legado do seu benfeitor tinha meios para mandar erigir um túmulo *de ouro*; por outro, validava o estatuto desta ordem no meio religioso da cidade (que havia sido tão resistente à instalação do colégio) denotando que a sua igreja era então a única fora da catedral a albergar o sepulcro de um arcebispo. Este simbolismo do local é, em nosso entender, o primeiro patamar da leitura iconológica do túmulo de D. Francisco Blanco. Analisemos agora o âmbito conceptual deste programa de decoração esculpida, olhando para as relações que se encontram entre a obra e os ambientes artístico, histórico, social, geográfico e religioso que a envolveram.

Sabemos, por tradição cultural, que qualquer túmulo cristão da época moderna espelhava simbolicamente a crença do sepultado na vida para além da morte. Por seu turno, é também reconhecido que a partir dos tempos do Renascimento, os monumentos fúnebres transformaram-se em reflexos da “afirmação e identidade do homem e da sua glorificação enquanto morto”⁸⁵⁸. O túmulo de D. Francisco Blanco não foge a estes parâmetros já que, através da glorificação da sua biografia, nos diz quem foi o homem que ali se encontra sepultado ao mesmo tempo que nos revela que ele acreditava na Vida eterna. Porém, este sepulcro vai mais além, dizendo-nos também que este era um cristão que acreditava que a Ressurreição se alcançava através da oração, da força moral, da piedade e sobretudo através da defesa da doutrina da Igreja Católica renascida depois de Trento. E com isto demonstra a mais importante de todas as mensagens: que aqui jaz um príncipe contrarreformista.

A identificação do sepultado é transmitida não só através do retrato que lhe foi erigido mas também da nota biográfica que se pode ler na face do sarcófago e do escudo de armas do frontão. Esta espécie de conjunto de louvores visuais dizem-nos que aqui jaz Francisco Blanco Salcedo, o arcebispo que em vida foi simultaneamente magnânimo e modesto: alto cargo da Igreja e amparo dos pobres, professor de religiosos e discípulo de Cristo, teólogo que ditou regras e servo que as cumpriu, um príncipe da Igreja de Roma e ao mesmo tempo um crente

⁸⁵⁸ ANDRADE, Sara Morais Saraiva de (2015), p. 110.

humilde. Estes testemunhos da individualidade do prelado estão estrategicamente distribuídos pelos três registos do programa, para que nenhum deles fique desassociado da sua imagem.

Nesta mensagem biográfica destaca-se o grande retrato de D. Francisco, colocado no centro do túmulo sob a forma de uma estátua de vulto em tamanho natural. Nela, o arcebispo é representado de joelhos perante Cristo, numa postura que traduz com evidência o fervor da sua fé e a sua humildade perante o Salvador. A imagem olha para diante, como um fiel piedoso mas atento que contempla as portas de acesso ao Céu, vislumbrando na parede fronteira um crucifixo, o símbolo máximo do sacrifício do Filho do Homem. A rodeá-la está o conjunto de pequenos querubins, anjos que, de acordo com as descrições bíblicas, envolvem o trono de Deus⁸⁵⁹. Como anjos, estes pequenos seres alados eram também transportadores de mensagens divinas tendo, entre outras, a função de levar as orações dos crentes ao Altíssimo. Assim, a colocação destes seres incorpóreos, que habitam o espaço entre o terreno e a substância divina, no entorno da figura do arcebispo pretende que representem um canal de veiculação das orações eternas do sepultado em direcção aos céus e a Deus.

Deste modo, confere-se ao nicho central um aporte de corte celestial, fortalecendo o vínculo directo do tumulado com o Paraíso, onde o seu lugar além da morte terrena parece estar assegurado, segundo os dados biográficos que o próprio túmulo apresenta. No entanto, apesar da imagem representar um fiel humilde que reza eternamente para almejar a entrada no Céu, este retrato não deixa de mostrar o poder e a magnificência de um príncipe da Igreja, já que a figura de D. Francisco Blanco é vestida com os seus trajes de alto dignitário de Roma, relembrando aos compostelanos que durante uma década aquele foi o homem mais importante e poderoso da cidade de Santiago de Compostela.

Em torno do retrato de D. Francisco distribuem-se as figuras dos Doutores da Igreja Ocidental, que aqui reforçam o papel do arcebispo como defensor dos ditames contrarreformistas. Nos tempos posteriores ao Concílio de Trento a representação destas figuras basilares do Cristianismo foi sobejamente incentivada pela Igreja Católica como forma de validar os seus dogmas perante os protestantes, sobretudo no que dizia respeito à representação de santos. Estes quatro homens representavam a Verdade da Fé e o modo como esta devia ser correctamente exposta e incutida aos fiéis, e a reprodução da sua imagem demonstrava que, como “autores de obras inspiradas”, eram dignos de ser figurados juntamente com os Apóstolos e os Evangelistas⁸⁶⁰. No túmulo, as pequenas figuras de Santo Agostinho, São Gregório, Santo Ambrósio e São Jerónimo distribuem-se como se fossem padroeiros do arcebispo, validando a sua acção como teólogo da Igreja e os seus ideais como dignitário da Coroa ao Concílio de Trento. Deste modo, sublimava-se a acção de D. Francisco Blanco como defensor dos mistérios

⁸⁵⁹ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2015). La corporeidad aérea de los ángeles. In Rafael García Mahíques, Sergi Doménech García (Ed.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. Valencia: Universitat de València, p. 19.

⁸⁶⁰ UGALDE GOROSTIZA, Ana Isabel (1993). Repercusiones del Concilio de Trento en la iconografía de los Padres de la Iglesia en algunos monumentos del País Vasco. In *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo VI, n.º 12. Madrid: Fundación Universitaria Española, p. 233.

da Fé católica, contribuindo para a sua divulgação e implementação depois do concílio⁸⁶¹. Deste modo, o arcebispo era – tal como os Doutores da Igreja – um alicerce da Fé católica.

As restantes figuras do túmulo, correspondentes aos bustos espalhados pelos três registos do programa, transmitem-nos uma leitura plena de simbolismo que mostra o tumultado como um verdadeiro crente na Ressurreição. Este conjunto assume o cariz pedagógico que se pretendia de qualquer programa religioso da Igreja pós-Trento; misturando personagens mitológicas com figuras bíblicas, o programa concentra-se na doutrina do Catolicismo, afirmando que para alcançar a Vida Eterna era imperativo viver com a força moral dos heróis que vigiaram as forças do Mal e fugiram ao pecado, persistindo na Fé em Deus e acreditando na Ressurreição de Cristo – ou seja, empregava o exemplo moral associado à história destas figuras utilizando-as como símbolos para exortar os fiéis a viverem de modo a garantir o seu lugar entre os justos no dia do Juízo Final.

No conjunto da base, onde encontramos as sibilas, os profetas e Hércules, podemos ler uma dupla mensagem simbólica que incute ao mesmo tempo temor e fé na possibilidade de redenção para alcançar uma vida eterna. Por um lado, agrupam-se quatro vaticinadores da ressurreição de Cristo e do Dia do Juízo Final, lembrando que a Vida Eterna é possível ao lado de Jesus, mas que inevitavelmente todas as almas caminham para o Julgamento frente ao Filho do Homem antes de alcançar a Eternidade. Ezequiel, com a sua visão do imenso vale de ossos dissecados onde a vida é insuflada por Deus depois dos homens O reconhecerem como único Senhor (Ez, 37: 13) e a Sibila Eritreia, que através do seu *Canto* anuncia todos os males que poderão advir aos pecadores no fim dos tempos, dão um aviso permanente sobre a necessidade de cuidar da alma e vigiar a tentação. Daniel lembra que a oração constante triunfará sempre sobre o Mal, redimindo o homem e permitindo a sua salvação no dia em que se apresentar ao veredicto divino. Na figura de Hércules, o herói combativo e paladino moral que alcançou os céus devido à rectidão da sua conduta, podemos ler um exemplo do comportamento que o bom cristão deve ter face às tentações do pecado. Por fim, se olharmos para Daniel e Ezequiel enquanto heróis da Fé, deixando de lado a sua faceta profetizadora, e juntarmos estes dois tipos iconográficos com a mensagem de Hércules, temos um grupo de três homens que ultrapassaram a sua humanidade e se levantaram contra o Mal opressor e ímpio, vivendo como exemplos do poder que a força moral tem na redenção humana.

Junto ao arco encontramos as imagens dos reis David e Salomão. É a segunda vez que surgem os soberanos veterotestamentários junto ao arco numa entrada sagrada da *escola*, reproduzindo uma dupla que era comum na arte europeia cristã da época. Estes monarcas são os mais ilustres antepassados de Jesus, o Rei dos reis, e foram também aqueles que governaram, durante décadas de glória, o Reino de Israel antes da sua divisão, sendo por isso a imagem do

⁸⁶¹ D. Francisco Blanco é considerado um dos mais vigorosos implementadores das decisões tridentinas em território ibérico. Sobre a sua acção como reformador ver REY CASTELAO, Ofelia (2004).

bom governo. A sua colocação no túmulo do prelado propõe-nos duas leituras simbólicas paralelas: por um lado, podemos ver nas figuras dos dois gloriosos governantes bíblicos a figuração do *bom governo* de D. Francisco Blanco enquanto arcebispo, já que também ele foi um bom pastor como David e um bom regente de almas como Salomão; por outro lado, apresentam-nos aquela que nos parece ser uma mensagem mais generalista e dirigida a todos os cristãos, que é a da inevitabilidade do julgamento final que aguarda todas as almas mortais depois da morte traduzida na figura de Salomão, o símbolo bíblico da Justiça, e o poder da redenção face ao pecado lembrada na figura de David que, no momento em que pecou, se arrependeu, prostrando-se humilde diante do Senhor para alcançar a salvação e assim mostrando que não estava acima de nenhum outro homem, mesmo sendo um rei ungido por Deus.

No entablamento do arco encontramos mais um conjunto de figuras que nos falam da Vida além da morte. Aqui, o espaço é dado a duas figuras lendárias cuja mitografia, e a tradição cultural que se lhe seguiu, identifica como vencedores sobre a morte. Se voltarmos a identificar o segundo homem coberto por um animal com Hércules, então olhamos aqui para o homem que, depois de uma vida laboriosa e heróica, ultrapassou a morte física com o favor dos deuses e ascendeu ao Olimpo para aí viver a eternidade. A seu lado estará Minerva, a deusa que o conduziu do Hades até aos céus divinos, remetendo-nos para esse momento de ascensão. Não podemos também esquecer que, na época moderna, Minerva era conhecida não apenas por ser a deusa da sabedoria mas também a protectora dos professores, lembrando assim a carreira de pedagogo de D. Francisco Blanco. Na lateral oposta encontramos Eneias, outro herói mitológico a quem foi possibilitado que passasse incólume por uma visita ao mundo dos mortos, graças ao seu heroísmo sobre humano. Acreditamos que neste contexto funerário a figura do herói troiano faz uma alusão à passagem da alma humana pelo purgatório antes de entrar nos céus⁸⁶². A ladeá-lo está a imagem da Sibila de Cumas, que o protegeu nessa visita e que era considerada pela Igreja primitiva uma das grandes profetisas da vinda de Cristo⁸⁶³.

No centro deste conjunto de heróis foi colocada uma das mais importantes e reconhecidas heroínas do Antigo Testamento, Raquel. A Matriarca do povo judeu, e esposa favorita de Jacob, lembra-nos através da sua história que a oração e o poder da fé em Deus traz sempre a recompensa de uma vida imortal (recordemos que Raquel é, ainda hoje, uma das mais celebras figuras históricas do Povo de Israel), ao mesmo tempo que demonstra que uma vivência que observa a compaixão e o altruísmo – tal como a de D. Francisco, o generoso benemérito que muito apoiou os fiéis das suas dioceses – é fundamental para alcançar a graça e a misericórdia de Deus. Ladeando esta figura de Raquel encontramos duas caveiras, as únicas do conjunto. Como é comumente conhecido na tradição ocidental, a caveira é um *memento*

⁸⁶² Lembramos que o próprio Virgílio, autor da *Eneida*, foi considerado um profeta pelos cristãos primitivos, já que na sua obra das *Éclogas* profetizou o nascimento de um menino, herdeiro de Júpiter, que traria ao mundo uma *idade de ouro*. Esta previsão foi identificada como uma profecia da vinda de Cristo. Assim, é natural que a época moderna ainda mantivesse, por tradição arreigada, uma correlação dos seus escritos com os temas cristológicos.

⁸⁶³ Segundo as lendas que lhe estão associadas a Sibila de Cumas viveu nove vidas humanas, cada uma durando mais de cem anos. Por associação, esta vida longa e quase indestrutível podia ser associada à vida eterna.

mori, lembrando aos homens a brevidade da vida e a inevitabilidade da morte. Assim, o crânio foi bastante utilizado na escultura de túmulos desde a época medieval, já que era o símbolo mais imediato da Morte. Este túmulo compostelano não foi excepção, fazendo uso deste ícone associado à finitude humana.

Sobre o friso dispõe-se um conjunto de alcachofras em vários estados de floração representando as flores do eterno retorno, uma vez que voltam a florir – *ressuscitam* – depois de serem queimadas. Devido a esta característica, a alcachofra passou a ser identificada pelos cristãos com a ressurreição de Cristo. De facto, desde o início da época moderna não foram somente os programas cristológicos dos templos (em portais ou retábulos) que passaram a integrar flores de alcachofra na decoração esculpida. Uma vez que esta flor simboliza também a regeneração individual do homem e a negação da morte, ela foi adoptada como símbolo pela escultura tumular. Assim, Mateus Lopes utilizou um símbolo cultural e cristológico que teve grande fortuna na decoração esculpida do século XVI e que a *escola dos Lopes*, nomeadamente o seu irmão João Lopes o Moço, nunca deixou de empregar.

No remate do programa vemos os dois símbolos que se ligam ao mecenato da obra, ou em rigor, ao mecenas e aos seus beneficiários. Em destaque está o escudo de D. Francisco Blanco, o arcebispo sepultado que deixou uma renda considerável destinada a garantir que a sua memória seria perpetuada em pedra e a asseverar que os fiéis de Compostela, que durante uma década haviam sido guiados à verdadeira Fé por este homem, se lembrassem de rezar diariamente *com ele* e por ele, para garantir que o seu lugar no Céu estava reservado. Sobre a insígnia do prelado colocou-se o escudo da Companhia de Jesús que, depois de tantos percalços, mostrava à cidade do Apóstolo que o seu templo estava equiparável à catedral, albergando o túmulo de um arcebispo; agora os Jesuítas compostelanos podiam, enfim, exhibir uma legitimação pública de que eram os verdadeiros soldados da nova Igreja de Roma e os protegidos de um dos seus mais importantes (re)construtores.

Por tudo isto, o túmulo de D. Francisco Blanco pode considerar-se a última morada ideal para um príncipe da Igreja de Roma – um *sepulcro triunfal* repleto de símbolos de piedade e heroísmo moral, que demonstra que a devoção do arcebispo compostelano não se traduzia apenas na sua imagem orante mas estava também presente nos símbolos que personificavam o modelo virtuoso de um bom católico, crente e defensor de Cristo e do Papa.

4.3 - Contemplar os dogmas da Fé: as fachadas-retábulo da *escola dos Lopes*

Como ponto de entrada no espaço sagrado de um templo, as fachadas sempre concentraram muito do seu simbolismo na estrutura do portal. Se num sentido alegórico mais imediatista, qualquer porta marca a separação entre o exterior e o interior, no caso das igrejas existe um outro sentido místico que identifica o portal principal não só com a Porta do Céu, mas também com o próprio Cristo. Em diferentes passagens dos Evangelhos, Jesus é identificado simbolicamente como a “porta estreita”, a entrada do Céu que se abre “ao que bate” (Mt, 7:7), a passagem que permite aceder ao “caminho que conduz à Vida” (Mt, 7:14) ou a porta do Reino de Deus onde muitos “tentarão entrar sem o conseguir” (Lc, 13:24). Na parábola do Bom Pastor, é o próprio Cristo que se afirma como a única passagem entre o homem e a redenção dizendo “Eu sou a porta: se alguém entrar por Mim, salvar-se-á” (Jo, 10:9). Como tal, o portal carrega todo um simbolismo anagógico que o torna correspondente à imagem bíblica de Cristo e, por isso, não é apenas uma estrutura de transposição mas é em si mesmo um lugar santo. Assim, “ao transpor a porta da igreja, o crente deve ter a consciência de estar a realizar um gesto sagrado”⁸⁶⁴.

Este conceito de considerar a entrada da igreja como um espaço sagrado em si mesmo acabou por se alargar a todo o frontispício. A partir do tardo-gótico não foi apenas a estrutura da porta, o seu arco ou o seu tímpano que mereceram a atenção de representarem o ponto de fronteira entre o divino e o humano, já que a fachada alcançou também o lugar principal na separação entre estes dois mundos. Enquanto elemento principal da divisão entre o exterior e o interior, a frontaria era uma espécie de grande divisor entre o sagrado e o profano, ao passo que enquanto *face* do edifício, era a apresentação da Casa de Deus. Por outro lado, devido à sua disposição urbana, tornava-se um espaço privilegiado de contemplação que podia ser visto inúmeras vezes (ao longo do dia, e ao longo da vida) pelo fiel. Neste sentido, as fachadas sagradas constituem o conjunto de programas da *escola dos Lopes* mais sumptuosos e extensos em termos de iconografia. Estes são os grandes programas simbólicos, aqueles que foram desenhados e edificados com o intuito deliberado de transmitir uma lição catequética. Como tal, foram colocados no ponto estrutural da igreja que é, ao mesmo tempo, um momento de separação e de convite, o local que constitui uma barreira mas também um acesso, e a única porção do sagrado que se pode ver sem efectivamente entrar em solo sacro.

4.3.1 - As fachadas-retábulo: análise iconográfica

Neste subcapítulo vamos proceder à análise iconográfica das quatro fachadas sagradas da *escola dos Lopes*. Apesar de cada uma delas ser analisada em separado, acreditamos que importa olhar para estes quatro programas de decoração esculpida como um conjunto, observando as figuras que, depois do protótipo erigido por João Lopes o Moço em Viana da Foz

⁸⁶⁴ HANI, Jean (1998). *O Simbolismo do Templo Cristão*. Lisboa: Edições 70, p. 85.

do Lima, subsistiram (ou não) nas composições, quais as figuras que foram acrescentadas, e também se o modo de representação das que perduram ao longo dos programas se mantém.

4.3.1.1 - A fachada da Igreja de Santa Cruz de Viana

O programa da fachada da igreja de Santa Cruz de Viana da Foz do Lima encontra-se dividido em três grandes secções, correspondentes aos registos do frontispício: a primeira é marcada pelo arco triunfal na entrada no templo, ladeado por duas figuras de vulto de grandes dimensões; a segunda é inteiramente ocupada por nichos enormes com estatuária e janelas; a terceira corresponde a um pórtico fingido com frontão onde se enquadra um óculo para entrada de luz. Numa observação geral, esta fachada é relativamente sóbria em termos iconográficos. Apesar de utilizar figuras esculpidas em pontos estruturais onde habitualmente não se colocam imagens, como o *micro-entablamento* sobre as colunas, o programa apresenta-se mais *classicista* no decorativismo quando comparado com, por exemplo, o de San Martiño Pinario.

No primeiro registo observa-se um arco triunfal ao centro do pano murário, que marca o ponto de entrada na igreja (foto 388). A cada um dos lados dispõe-se um par de colunas que emoldura uma grande estátua de vulto assente sobre peanha e com cabeça encimada por uma vieira (foto 389). À esquerda, a figura representa um homem de meia idade calvo, com mechas de cabelo e longas barbas onduladas, que olha em frente com uma expressão grave. Sobre o corpo enverga uma túnica com cinta, gola, botões e uma capa, calçando botins. Nas mãos agarra o cabo de uma espada, cuja lâmina (originalmente em ferro?) não subsiste. À direita podemos observar outro homem de meia idade, também calvo, com cabelos crespos sobre a nuca e barba encrespada. Contemplando para a frente, a sua expressão é marcada pelo olhar carregado, enfatizado pelas sobrancelhas franzidas. Enverga uma túnica com gola, sobreposta por capa e cingida na cintura, ao passo que apresenta os pés nus. Carrega um livro na mão esquerda e uma grande chave na direita. Os membros superiores e inferiores de ambas as figuras têm a particularidade de apresentar as veias marcadas.

Estas duas figuras não nos apresentam quaisquer equívocos de identificação, já que os seus atributos rapidamente permitem reconhecer São Paulo, à esquerda (foto 390), e São Pedro, à direita (foto 391), os dois apóstolos mais importantes do Cristianismo. Nestas representações, Paulo segura nas mãos um dos símbolos que o identifica, a grande espada com que foi decapitado em Roma, sendo representado com uma longa barba que lhe cobre parte do peito, tal como é comum nas reproduções pós-tridentinas. Originalmente chamado Saulo de Tarso e conhecido por ser um perseguidor implacável dos primeiros cristãos, este judeu converteu-se ao Cristianismo na estrada de Damasco, onde Jesus lhe apareceu sob a forma de uma forte luz que o levou à cegueira (Act, 22: 3-17). Depois de curado, converteu-se e baptizou-se como Paulo, transformando-se num pregador da Boa Nova e fundando várias igrejas cristãs pelos territórios do Império Romano, tornando-se *a posteriori* num dos Apóstolos de Cristo. Paulo é comumente representado com um livro, simbolizando as suas inúmeras epístolas, porém Lopes o Moço

optou por representar o homem robusto que segura apenas o instrumento do seu martírio. Já Pedro surge com a chave do Reino dos Céus (Mt, 16: 19) e o livro do Novo Testamento. Simão, o pescador, baptizado como Pedro por Cristo, é considerado o *príncipe dos Apóstolos*, o líder dos Doze e aquele que, de entre os primeiros seguidores de Jesus, era o mais próximo deste. É aqui representado como o velho mas vigoroso discípulo, o pescador humilde e de pés descalços que guarda a entrada do Reino de Deus.

Junto ao portal, no extradorso do arco, surgem dois medalhões com bustos em relevo (foto 392). À esquerda vemos um homem velho de longas barbas onduladas, com uma espécie de turbante sobre a cabeça e uma túnica cobrindo o torso, que olha em frente com semblante grave; a seu lado, existe uma cartela identificativa cujas letras estão já apagadas. À direita encontramos outro homem, também de semblante carregado, barbas e o cabelo encaracolado, cuja cartela exhibe as letras ZAÍAS. Identificamos estas figuras como dois profetas veterotestamentários. O homem à direita rapidamente se reconhece como sendo Isaías, não obstante a falta da letra capital na cartela. Isaías é um dos quatro grandes profetas do Antigo Testamento, representado frequentemente na arte cristã devido a duas das suas mais importantes profecias, ambas ligadas ao nascimento de Cristo: a da Virgem que daria à luz uma criança e a da legitimação da genealogia de Jesus como descendente do Rei David. No caso da figura da esquerda, embora não se consiga ler o seu nome na cartela, consideramos que representa Jeremias⁸⁶⁵. Embora este profeta e as suas visões sejam frequentemente relacionadas com a Paixão de Cristo, Jeremias é sempre representado em conjunto com Isaías na base da Árvore de Jessé (foto 393). De acordo com esta simbologia, vemos na dupla do arco triunfal de Santa Cruz de Viana a prefiguração de Cristo, uma alusão ao “rebento da raiz de Jessé” que nasceria entre os descendentes do pai de David, e cuja profecia aparece no Livro de Isaías (Is, 11: 1-16).

No topo de cada uma das colunas laterais foi colocado um cubo que assume a função de *micro-entablamento*, onde se esculpiram pequenos bustos antropomórficos que actualmente apresentam um elevado grau de erosão, dificultando as identificações. No cubo mais à esquerda podemos ver nitidamente a figura de um frade (foto 394), pelo que assumimos que a figura que lhe fica adjacente corresponde também a um religioso. No *micro-entablamento* seguinte distinguimos um homem vestido com gorra, gorjeira e um casaco de gosto cortesão (a avaliar pelo modelo dos ombros) e uma mulher com vestido rematado por gorjeira (foto 395). Cremos que este conjunto de quatro bustos pretende retratar os mecenas e benfeitores do Convento de São Domingos de Viana da Foz do Lima. Assim, os religiosos colocados mais à esquerda representam Dom Frei Bartolomeu dos Mártires, o fundador, e Frei Jerónimo Borges, o primeiro prior do convento que decidiu a mudança do edifício primitivo para o lugar onde se viria a edificar definitivamente. À sua direita foram esculpidos os retratos de D. Sebastião, o

⁸⁶⁵ Os mesmos foram identificados por VILA JATO, Maria Dolores (1979), p. 297 como Aarão e Moisés, e por GOY DIZ, Ana (1995a), p. 19 como Elias e Jeremias.

monarca reinante durante o período de construção do complexo, e de D. Catarina de Áustria, a sua avó que, como regente, concedeu o alvará de fundação do cenóbio em 1561.

Do lado direito da fachada encontramos outros dois cubos. O que se situa sobre a coluna mais à esquerda apresenta duas figuras bastante danificadas: na primeira identificamos o que nos parece ser um outro religioso, e na segunda vemos um homem de barbas (foto 396). Mais à direita encontramos novamente duas figuras masculinas, um homem jovem sem barba com a cabeça coberta e uma veste com um colar raiado, e um homem mais velho de longas barbas com um diadema sobre a testa (foto 397). Se as duas primeiras figuras não nos apresentam qualquer atributo que as possa identificar individualmente, além de podermos afirmar que representam (pelo menos) um religioso dominicano, os dois homens à direita parecem-nos figurar dois reis da Antiguidade, possivelmente David e Salomão, os reis bíblicos antepassados de Cristo. Esta identificação estaria em concordância quer com os profetas do arco da entrada quer com a imagem que se exhibe no eixo do portal, e que abordaremos de seguida.

Atrás destes *micro-entablamentos* dispõe-se o entablamento que divide o primeiro do segundo registo. Além das cartelas *rollwerk* que se dispõem ao longo de todo o friso, foi esculpida em relevo, no centro deste conjunto, uma figura antropomórfica, colocada precisamente sobre o eixo do arco triunfal. Mau grado o seu estado avançado de erosão, que impossibilita já que possamos ler o desenho da sua fisionomia, podemos ainda perceber que a figura representa um humano com longos cabelos ondulados. Esta figura central aparece também nos portais de São Gonçalo de Amarante e de San Martiño Pinario, tendo sido já identificada como Jesus Cristo⁸⁶⁶ (foto 398). Esta identificação parece-nos bastante plausível, correspondendo simbolicamente ao emblema do Salvador que, sobre a porta de entrada do templo, abençoa os fiéis que penetram no espaço sagrado.

Avancemos agora para o segundo registo, onde foram colocadas novas imagens de vulto, aqui separadas por grandes janelas (foto 399). À esquerda, vemos um frade com hábito e cabeça tonsurada que numa mão segura um crucifixo e na outra enverga um livro; aos seus pés encontra-se um cão que leva na boca uma tocha ou um círio. Ao centro, encontramos uma jovem mulher envergando um vestido comprido com túnica e a cabeça coberta por véu, sob o qual se vislumbram os longos cabelos ondulados, que carrega nas mãos um menino nú que, por sua vez, segura um crucifixo; ambos apresentam um semblante sereno, olhando em frente. Por fim, à direita, observamos um frade também de hábito e com a cabeça coberta por um gorro eclesiástico, que olha em frente de forma confiante, segurando nas mãos um livro sobreposto pela maquete de uma igreja e o que parece ser a parte inferior de um instrumento de escrita (já partido). Olhando para a figura central facilmente identificamos a Virgem com o Menino (foto 400), que aqui está ladeada à esquerda por São Domingos de Gusmão, fundador da Ordem dos Pregadores (foto 401), e à direita por São Tomás de Aquino, o conhecido teólogo dominicano

⁸⁶⁶ AGUAYO, Antonio (1983), p. 142.

(foto 402). Esta forma de colocar Nossa Senhora ladeada por santos é uma composição pictural frequente em representações marianas de retábulos tardo-medievais e renascentistas⁸⁶⁷ (foto 403). Lopes o Moço transpôs esta trilogia iconográfica para a fachada, esculpindo a Virgem como a Mãe carinhosa que aconchega no colo o Menino Jesus (que segura a cruz da sua própria Paixão), e rodeando-a por dois dos mais importantes santos da Ordem Dominicana. Nos seus nichos, as três figuras são ladeadas por pequenos querubins que parecem formar uma corte celeste. Por cima dos santos dominicanos foram colocadas as efígies de dois papas (foto 404). Poderão estes bustos representar Pio IV e de Gregório XIII, os papas vigentes, respectivamente, na fundação e na conclusão da obra do convento dominicano? Parece-nos uma hipótese viável já que, apesar de durante um período da obra ter vigorado o papado de Pio V, não deixaria de ser simbólico retratar os dois sumos pontífices que marcaram as datas mais importantes da vida do cenóbio.

No topo do programa encontramos um pórtico fingido, no centro do qual foi rasgado um grande óculo envidraçado (foto 405). Em torno deste distribuem-se quatro bustos em relevo que representam quatro homens. A partir da esquerda, em baixo, e no sentido dos ponteiros do relógio, podemos ver: um homem de barbas longas e cabelo comprido, vestido de túnica, que segura um livro aberto e tem a cabeça de um touro junto à cintura; um homem também de barba e túnica, que escreve num grande livro acompanhado por uma cabeça alada que se distingue na base; um homem de cabelo longo ondulante e cara nua, vestido com uma túnica volumosa, que escreve num livro e cujo animal com duas asas que o acompanha está partido; um homem de barba e cabelo curto que segura uma tábua, também vestido com túnica, acompanhado por um leão junto à cintura (foto 406). Estes quatro personagens representam inequivocamente os Quatro Evangelistas, respectivamente Lucas, Mateus, João e Marcos.

Os quatro autores dos Evangelhos canónicos do Novo Testamento aparecem aqui representados como era habitual na arte cristã da época, quase como se fossem filósofos ou teólogos, postos numa atitude pensativa e estudiosa. São acompanhados pelos seus símbolos, o Tetramorfo, que corresponde a quatro seres vivos: um touro alado; um homem, muitas vezes representado com asas; uma águia, que aqui já perdeu a sua cabeça devido à erosão da pedra; e um leão alado. A tradição cultural identifica a representação deste tipo iconográfico com duas passagens bíblicas que associam profecias aos evangelistas: a mais antiga consta do Livro de Ezequiel, onde o profeta descreve a aparição de uma carruagem divina rodeada por estes “quatro seres vivos” com faces e asas (Ez. 1: 4-14), e a segunda foi retirada do texto do Apocalipse, onde João narra a sua visão dos “quatro viventes” com asas e olhos que se dispunham em redor do trono de Deus (Ap. 4: 6-8). Os Doutores da Igreja fizeram a correspondência entre os animais apocalípticos e os quatro evangelistas⁸⁶⁸, e a partir de então

⁸⁶⁷ HALL, James (2000), p. 331.

⁸⁶⁸ DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M. (2009), p. 430.

estes passaram a ser retratados ou com os chamados *seres viventes* como os seus respectivos atributos (voando junto às suas cabeças ou junto aos pés ou à cintura, quando se apresentam sentados), ou representados apenas pelos próprios animais.

Lopes o Moço escolheu o modo mais consensual de retratar os quatro autores dos Evangelhos que, embora apareçam apenas do tronco para cima, imaginamos que se representam sentados, escrevendo os textos sagrados acompanhados pelos seus emblemas apocalípticos. No frontão da estrutura retabular aparece ainda um brasão de armas que, apesar do desgaste pétreo que tornou ilegíveis alguns elementos escultóricos, identificamos como o brasão do Arcebispo Primaz de Braga, Dom Frei Bartolomeu dos Mártires, o fundador do Convento de São Domingos de Viana e grande mecenas do programa de decoração esculpida da fachada-retábulo da Igreja de Santa Cruz (foto 407).

4.3.1.2 - A fachada da Ex-Colegiata de Cangas do Morrazo

O programa de decoração esculpida de Cangas do Morrazo aparece-nos mais modesto que os restantes, diminuindo o tamanho das imagens e retirando um registo à composição retabular da fachada (foto 408). No centro do primeiro registo destaca-se o arco triunfal, do qual Mateus Lopes não abdicou para demarcar a entrada no espaço sagrado da igreja (foto 409). Ao lado deste dispõem-se dois pares de colunas assentes sobre grandes plintos. Se nas restantes fachadas sagradas esta parelha circunscreve uma grande escultura, aqui emoldura duas pequenas figuras de vulto a cada lado, copiando o modelo que encontrámos já no túmulo de D. Francisco Blanco. No extradorso do arco surgem também dois bustos, que devido ao estado de erosão são completamente impossíveis de identificar (ver novamente foto 409). No entanto, denotamos que a figura da esquerda parece representar uma mulher, por causa das formas dadas ao busto, o que seria inédito nos arcos triunfais dos Lopes, sempre ladeados por profetas ou reis do Antigo Testamento.

As quatro imagens laterais encontram-se actualmente bastante deterioradas, faltando-lhes elementos determinantes para a sua identificação como a cabeça ou atributos que estariam originalmente colocados nas mãos (foto 410)⁸⁶⁹. Do lado esquerdo da porta encontramos, em baixo, uma figura vestida com túnica e manto segurando na mão direita uma espada e na esquerda um livro. A figura não tem cabeça, embora apresente na zona do pescoço vestígios de uma longa barba encaracolada que, suportado pelas formas físicas, permite pressupor que se trata de um homem. Sobre este, no baldaquino superior, está colocado um homem sem barba vestido de túnica com capa e a cabeça coberta por mitra, segurando um livro com as duas mãos. Do lado direito, em baixo, vemos a imagem muito deteriorada de um homem descalço coberto por veste e túnica, que nas mãos seguraria dois objectos. Sobre ele, no baldaquino superior, encontra-se uma jovem mulher coroada que enverga um vestido ornado com uma cruz na zona do peito e tem os ombros cobertos por manto, segurando uma criança ao colo.

⁸⁶⁹ GOY DIZ, Ana (1994), pp. 866-870, identificou já algumas das imagens da fachada.

Mau grado o avançado estado de desgaste das figuras, podemos avançar com uma proposta de identificação das mesmas: à esquerda, em baixo, cremos que a imagem representa São Paulo, encimado por um Padre da Igreja, que Ana Goy identificou como São Gregório Magno⁸⁷⁰, já que o seu chapéu parece apresentar ornamentos que correspondem a uma tiara papal; à direita, acreditamos que se trata de São Pedro, sobre o qual se encontra a Virgem com o Menino. Apesar da extrema dificuldade de reconhecimento, a identificação das imagens de baixo com São Paulo e São Pedro parecem-nos as propostas mais plausíveis uma vez que, tal como acontece nas outras fachadas sagradas da *escola*, também aqui os dois apóstolos se complementam e se apresentam quer como as *fundações* quer como os *guardiães* do templo. Sobre eles, São Gregório Magno, um dos Quatro Doutores da Igreja, lembra as bases teológicas do Catolicismo, evidenciadas pelo livro que segura nas mãos que simboliza uma das suas muitas obras doutrinárias. Por fim, a Virgem surge com uma dupla identificação simbólica: por um lado, representa a Mãe carinhosa que, segurando o Jesus Menino nos braços, ampara toda a Humanidade, por outro, representa a Virgem gloriosa e majestática que se apresenta coroada como Rainha do Céu.

Sobre este registo dispõe-se um entablamento, no friso do qual se esculpíram três bustos (foto 411). Também estes, devido ao seu estado de conservação, apresentam uma identificação inexequível, percebendo-se apenas que a figura mais à direita representa uma mulher com vestido e gorjeira. Se atendermos ao que é habitual nas entradas da *escola*, a figura central deveria representar Cristo; porém, nada já nos permite vislumbrar qualquer vestígio da sua iconografia. No interior da cornija foram esculpidos cinco motivos vegetais. À esquerda, uma alcachofra e um cardo florido, ao centro uma romã, e à direita novamente uma alcachofra e um cardo florido (foto 412). Todas estas espécies botânicas encerram uma simbologia associada a Cristo, nomeadamente aos sofrimentos da Paixão e à morte e Ressurreição, sendo por isso igualmente uma alusão aos dogmas defendidos pela Igreja de Roma. Como vimos anteriormente, o cardo (*cynara cardunculus*) é considerado a planta que forneceu os espinhos para a coroa do martírio, sendo por isso um emblema da Paixão de Jesus, ao passo que a alcachofra (*cynara scolymus*) simboliza o renascimento depois da morte ou o eterno retorno do homem, estando desse modo associada à anástase cristã. A estas junta-se a romã (*punica granatum*), com uma fenda na casca que distintivamente mostra as suas sementes, aludindo novamente à Ressurreição e lembrando que a cor vermelho-sangue (que aqui não se representa) simboliza o sangue de Cristo, que derrotou a morte com a Vida eterna.

No registo de remate encontramos um pórtico fingido com nove figuras esculpidas (foto 413). A cada extremo lateral encontramos uma estátua de vulto. Do lado esquerdo, encontramos um homem com veste e capa e um chapéu de peregrino com vieira na aba frontal, enquanto no lado que lhe fica oposto podemos observar uma figura masculina já sem cabeça, vestida ao

⁸⁷⁰ GOY DIZ, Ana (1994), p. 866.

modo dos Apóstolos, que segura na mão um objecto (foto 414). Se a primeira imagem nos permite reconhecer São Tiago Maior, o padroeiro desta igreja, a segunda figura não nos apresenta qualquer possibilidade de identificação iconográfica. Acreditamos que se trate de um santo da devoção popular de Cangas; atendendo a que esta povoação sempre foi marinheira e piscatória, poderá representar um santo relacionado com os homens do mar como Santo André ou São Pedro González Telmo⁸⁷¹, este último muito venerado pelas populações costeiras da Galicia.

No centro da composição rasga-se uma janela oval, ladeada por quatro bustos (foto 415). À esquerda, em baixo, identificamos um homem com barba e cabeça coberta, vestido com uma túnica, que manuseia um livro e está acompanhado por um touro alado. Sobre este dispõe-se outro homem, com cabelos ondulados, vestido de túnica e capa presa sobre o ombro, que segura um livro e está escoltado por uma ave. Do lado direito, em baixo, vemos um homem calvo com cabelo crespo e barba longa, ladeado por um leão alado que enverga uma túnica e escreve num grande livro. Sobre esta figura, observamos outra figura masculina vestida com túnica e manto, de barba curta e cabelo encrespado, que lê um livro acompanhado por um anjo. Mais uma vez podemos identificar, sem equívocos, os quatro Evangelistas acompanhados pelo Tetramorfo e dispostos em torno da principal entrada de luz na igreja.

Por fim, sobre este conjunto, e no centro do frontão, dispõe-se a imagem de um homem de longas barbas ondulantes com uma túnica esvoaçante, que pouca a mão esquerda sobre um globo e levanta a mão direita abençoando o mundo (foto 416); esta figura representa Deus-Pai, desenhado ao gosto da época renascentista como um homem maduro e dinâmico que olha o mundo ladeado pelos seus querubins, representados nos dois bustos que se destacam nos vértices do triângulo.

4.3.1.3 - A fachada da Igreja de São Gonçalo de Amarante

Como mencionado, o programa de decoração esculpida da igreja do Convento de São Gonçalo de Amarante não foi terminado, correspondendo ao projecto original apenas o arco triunfal do primeiro registo (foto 417). Como tal, cabe-nos analisar apenas as figuras executadas pela oficina de Gonçalo Lopes, não sendo realizada a leitura das restantes imagens que vemos na portada, executadas no século XVII.

No extradorso do arco de passagem para o interior encontram-se duas figuras masculinas (foto 418). À esquerda vemos um homem com barba longa que aparenta ter idade avançada, vestido com um manto e ostentando sobre a cabeça uma coroa com panejamento na zona da nuca. À direita identificamos outro homem que, embora tenha também barba, apresenta um semblante mais jovem, envergando um manto e uma coroa semelhantes aos da primeira imagem. Embora não sejam acompanhados por cartela identificativa como sucede em Santa Cruz de Viana ou em San Martiño Pinario, a coroa que ambos ostentam permite-nos avançar a

⁸⁷¹ PLAZA ESCUDERO, Lorenzo (2018), p. 358.

sua identificação como reis do Antigo Testamento. Por outro lado, em termos de desenho escultórico, estas personagens apresentam muitas analogias com os dois bustos que encontrámos dispostos na mesma localização do arco triunfal da Capela do Sacramento de Ponte de Lima (foto 419). Como tal, estas duas premissas levam-nos a considerar que estes bustos retratam os reis David, representado como o homem mais velho à esquerda, e o seu filho Salomão. Ambos simbolizam a genealogia ancestral de Jesus, identificando-o como a criança de linhagem real que foi anunciada como o Messias no Antigo Testamento. A dupla dos monarcas de Israel lembra não só que Cristo é o Ungido mas também o herdeiro do Reino de Deus, o Rei de todos os povos da terra que acolherá os justos e julgará os pecadores (Mt. 25: 31-46).

Sobre estes ergue-se o entablamento cujo friso se transforma em cubos salientes sobre os pares de colunas laterais, à semelhança do que vimos em Santa Cruz de Viana (foto 420). Nestes cubos, e também no centro do friso, dispõem-se cinco figuras (foto 421). Nos dois cubos da esquerda vemos um homem, actualmente sem face, com a cabeça coberta pela mandíbula de um felino cuja pele, atada junto ao peito, se estende sobre o tronco; ao seu lado, encontramos uma mulher com vestido e gorjeira, cujos longos cabelos ondulados estão presos numa tiara, segurando o que parece ser uma flor na mão direita. Ao centro do friso, sobre o eixo do arco de entrada, vemos a figura de um homem com cabelos compridos e ondulados, coberto por uma túnica atada no ombro direito. Do lado direito da fachada, nos dois cubos restantes, vemos a figura de uma outra mulher de vestido com gorjeira e cabelo comprido apanhado sobre a fronte, e um homem de rosto anguloso e bigode, vestido com uma armadura e a cabeça coberta por elmo.

Acreditamos que este conjunto incorpora, à esquerda, as figuras de Hércules, mais uma vez representado com a pele de leão sobre o corpo, e da Sibila Eritreia, que muitas vezes é caracterizada com uma flor na mão, numa alusão à Anunciação. Ao centro, encontramos novamente a imagem de Cristo sobre a porta de entrada do templo (foto 422). À direita encontramos as restantes imagens; se a primeira consideramos que retrata outra Sibila, possivelmente a Sibila Tiburtina, pelas suas visões e profecias relacionadas com a Natividade, já o guerreiro de elmo consideramos que se trata de uma figuração de Eneias, o herói da Antiguidade retratado também por Mateus Lopes no túmulo de D. Francisco Blanco. No entanto, parece-nos correcto assinalar que esta figura denota semelhanças com os retratos do rei D. Filipe I, que foi o monarca que contribuiu para o avanço das obras da Igreja de São Gonçalo, nomeadamente a edificação do portal. Embora não nos pareça que seja essa aqui a intenção, não deixamos de lembrar que o retrato dos mecenas reais da obra foi uma opção dos Lopes tanto na fachada de Viana como na de San Martiño Pinario, como veremos.

Ou seja, vemos neste conjunto a representação de Cristo, figurado em majestade no eixo da entrada do templo, ladeado por quatro figuras da Antiguidade que profetizaram a sua vinda ao mundo como o Filho de Deus ou prefiguraram a sua Ressurreição como o Salvador dos

homens. Por um lado, temos as figuras femininas que representam duas profetisas do Nascimento de Jesus, por outro vemos nos míticos heróis masculinos uma interpretação de alusões à Vida eterna de Cristo, já que encontramos de um lado o Hércules ressuscitado que ascendeu aos céus e do lado oposto o Eneias paladino que passou incólume pelo mundo dos mortos.

Na base da cornija os escultores da *escola* colocaram um conjunto de cinco ornamentos vegetalistas, que se assemelham a representações estilizadas da flor de cardo (*cynara cardunculus*) com um bolbo campaniforme (ver novamente foto 422), simbolizando a Paixão de Cristo e reforçando deste modo a temática cristológica dos bustos circundantes.

4.3.1.4 - A fachada da Igreja de San Martiño Pinario

Vamos agora abordar a fachada-retábulo de San Martiño Pinario, o maior programa de decoração esculpida da *escola dos Lopes* em dimensão e número de figuras. Sobre este frontispício foram já apresentadas as leituras iconográficas e iconológicas de Antonio Aguayo⁸⁷², Maria Dolores Vila Jato⁸⁷³ e Ana Goy Diz⁸⁷⁴, estudos fundamentais para a presente leitura. Importa ressaltar que, ao longo do trabalho de campo da nossa investigação, encontrámos sempre um elevado grau de dificuldade nos levantamentos fotográficos desta portada, já que apesar de a escultura estar consideravelmente mais bem conservada que a das restantes fachadas sagradas, a profusão de figuras aliada à acentuada verticalidade do edifício tornam bastante difícil uma visualização correcta dos bustos pequenos dos registos mais elevados, nomeadamente no que respeita a eventuais atributos que possam exhibir. Assim, a nossa análise irá ter em conta os estudos citados, designadamente o esquema iconográfico detalhado feito por Antonio Aguayo⁸⁷⁵, como ponto de partida visual nos casos em que não nos foi possível recolher uma imagem satisfatória.

No piso térreo encontramos, como habitual, a composição centrada pelo arco triunfal (foto 423) com dois bustos no extradorso e três imagens no friso do entablamento superior, flanqueado em cada lado por um trio de colunas com a terça parte inferior ornamentada por festões de espigas de trigo, alguns deles com cabeças de querubins (foto 424). Estas, que se dispõem formando uma saliência triangular, albergam entre si duas grandes imagens de vulto assentes sobre uma peanha e encimadas por um baldaquino (foto 425), também este com figuras esculpidas – três em cada suporte e seis em cada remate (ver também foto 425). Sobre cada uma das seis colunas foi colocado o já tradicional *micro-entablamento* em forma de um cubo, cada um deles com três bustos (foto 426).

Começamos então pelo arco da entrada, onde se colocaram no extradorso dois bustos identificados por cartela inscrita (foto 427). Do lado esquerdo podemos observar um homem já

⁸⁷² AGUAYO, Antonio (1983), pp. 135-164.

⁸⁷³ VILA JATO, Maria Dolores (1983), pp. 122-125.

⁸⁷⁴ GOY DIZ, Ana (1994a), pp. 746-755.

⁸⁷⁵ AGUAYO, Antonio (1983), pp. 135-164.

idoso com uma longa barba ondulada que olha sereno em frente, envergando túnica e um solidéu, ou *kippah*, sobre a cabeça. A mão direita ergue-se em bênção. Ao seu lado, a cartela exhibe as letras ARON. Do lado oposto encontra-se outro homem que manifesta alguma idade, com cabelo crespo e barba longa, cuja veste está coberta por capa, apontando com a mão esquerda uma tábua inscrita que segura na mão direita; a sua cartela ostenta as letras MOISEN. Devido a estas inscrições, as duas imagens facilmente se identificam como as representações dos irmãos Aarão e Moisés. Aarão, porta-voz e interlocutor dos hebreus junto do Faraó, conseguiu libertar o seu povo da escravatura no Egipto, tendo por isso sido escolhido como o primeiro Sumo Sacerdote israelita (foto 428). Moisés é o grande profeta do Antigo Testamento, o líder e o legislador escolhido por Deus para operar os Seus milagres junto do Povo de Israel (foto 429). Os dois são os mais relevantes representantes do Povo de Israel no *Livro do Êxodo*, e durante todas as tribulações dos Israelitas em busca da Terra Prometida, Aarão e Moisés foram os escolhidos por Deus para serem os emissários da Sua Palavra. Aqui são retratados como os representantes da Lei Antiga, a lei dos judeus decorrente da Antiga Aliança que Deus celebrou com o Povo Eleito. Foi precisamente a Lei de Moisés e o lugar de Aarão como Sumo Sacerdote que Cristo veio substituir como o “Mediador de uma Nova Aliança” entre Deus e o seu povo (Heb, 9:15). Conforme São Paulo havia afirmado, a antiga Lei e os antigos ritos tornaram-se insuficientes para adorar a Deus. Assim, Cristo veio tornar-se o novo Sumo Sacerdote escolhido pelo Pai (Heb, 5:5), substituindo a Lei Antiga pela Nova Lei, exposta no Sermão da Montanha (Mt, 5 a 7).

Sobre estas duas figuras, no eixo do portal e ao centro do entablamento, surgem três pequenos bustos (foto 430): à esquerda uma mulher com um manto sobre a cabeça e uma espécie de um colar formado por um quarto lunar deitado; ao centro, um homem vestido com um manto que, mau grado a deterioração das expressões faciais, exhibe barba e cabelo comprido; à direita, um homem jovem, de face desnudada, com cabelo crespo e um halo raiado atrás da cabeça. Se o personagem central repete, à semelhança das restantes fachadas de igrejas desenhadas pela *escola*, a figura de Cristo, as figuras laterais parecem caracterizar, à esquerda e à direita respectivamente, a Lua e o Sol (foto 431). Este conjunto será, portanto, uma representação de Cristo e da sua Igreja, já que segundo Santo Ambrósio, a Igreja equipara-se à lua e Cristo ao sol, sendo que uma não pode brilhar sem o outro.

Do lado esquerdo encontramos duas grandes estátuas (foto 432). Mais à esquerda, vemos a figura de um homem de barbas longas, envergando uma túnica até os pés atada com corda na cintura e um turbante com flores que cai sobre a nuca, segurando na mão um rolo estilizado. À direita, mais próximo do portal, contemplamos um homem calvo e de barba, também vestido com túnica, que nas mãos segura um livro e um molho de chaves⁸⁷⁶. Se esta última personagem se identifica imediatamente com São Pedro, que segura na mão as chaves do

⁸⁷⁶ Esta estátua é uma cópia exacta da original, que se partiu na década de 80 do século XX.

Reino de Deus, acreditamos que a primeira representa um profeta. Devido às flores que exhibe em torno da testa (foto 433), Antonio Aguayo considerou que retratava o Profeta Isaías, já que numa profecia este vaticinador se referiu a Jesus como o “rebento” que brotaria das raízes do tronco de Jessé (Is, 11:1)⁸⁷⁷. Estando totalmente de acordo com esta atribuição, consideramos também que existem outros simbolismos que reforçam a identificação desta imagem com Isaías. Por um lado, cremos que as flores no seu turbante são uma referência à virgindade de Maria e à Anunciação, e por outro acreditamos que não é casuístico o seu *emparelhamento* com Pedro, colocando-se lado a lado um dos principais profetas do nascimento de Cristo e o chefe dos Doze Apóstolos, considerado o fundador da Igreja de Cristo. Deste modo, interpretamos estas duas figuras lado a lado como uma dupla referência ao nascimento da Igreja Apostólica de Roma – primeiro com o vaticinador da encarnação de Jesus e depois com o homem considerado o fundador do Catolicismo.

Do lado direito da entrada encontramos outras duas estátuas masculinas (foto 434). Mais junto da porta, vemos a representação de um homem de meia idade coberto por túnica e capa, com cabelos e barba longos, que nas mãos segura uma espada e um livro. Ao seu lado, uma figura muito semelhante à que lhe fica oposta no lado esquerdo do arco, representando um homem de alguma idade, com barba e cabeça coberta por um turbante cujas abas caem sobre a nuca, segurando nas mãos um livro e um rolo estilizado. A primeira imagem corresponde a São Paulo, apóstolo, evangelizador e um dos mais importantes difusores do Cristianismo primitivo. A segunda figura representa Jeremias, o profeta veterotestamentário perseguido cujos vaticínios são relacionados com a Paixão de Cristo. Mais uma vez observamos uma interessante conjunção de figuras que, desta feita, remetem para o sacrifício de Cristo. Paulo e Jeremias sofreram ambos mortes terríveis – o primeiro degolado pela espada, o segundo apedrejado – e por isso simbolizam o sacrifício pela Fé e a salvação pelo sofrimento, apresentando inúmeras semelhanças com Jesus; por isso, são considerados dois modelos para qualquer bom cristão.

No topo de cada uma das quatro esculturas principais colocou-se um baldaquino, cada um com três pequenos bustos masculinos, perfazendo um total de doze figuras (foto 435). Embora na sua maioria este grupo não apresente atributos distintivos – apenas num conseguimos identificar a figura de São Tiago Maior – acreditamos que o conjunto representa os Doze Apóstolos, que guardam a porta do templo sagrado olhando de frente os fiéis que se propõem entrar na Casa do Senhor.

Nos cubos do *micro-entablamento* das colunas que separam as quatro estátuas de vulto encontra-se um grupo de catorze pequenos bustos (foto 436). A identificação destas imagens nem sempre se torna imediata, trazendo algumas interrogações a propostas anteriores. Se alguns dos bustos são imediatamente reconhecíveis, como é o caso de Hércules com a mandíbula de leão sobre a cabeça (foto 437) ou o rei D. Felipe II, envergando a característica gorra e o colar

⁸⁷⁷ AGUAYO, Antonio (1983), p. 136.

do Tosão de Ouro (foto 438), as restantes figuras podem conduzir-nos a mais do que uma identificação. Antonio Aguayo viu neste conjunto uma representação de figuras ilustres ligadas aos Áustrias e à história dos seus reinados⁸⁷⁸. De facto podemos reconhecer nalguns destes bustos retratos de membros da Casa Habsburgo, atendendo à indumentária e ao facto de estarem representados com o velo de ouro (foto 439). No entanto, consideramos que a maioria dos bustos repete tipos iconográficos que encontramos já em todos os outros programas de entradas sagradas da *escola* como as Sibilas (foto 440), os mais importantes reis de Israel, David e Salomão (foto 441), Eneias ou a representação de profetas, possivelmente alguns dos profetas maiores que, tal como os vaticinadores Isaías e Jeremias figurados nas grandes estátuas da entrada, predisseram a vinda do Messias (foto 442). Ou seja, serão na sua maioria personificações de personagens bíblicas que fizeram profecias sobre Cristo, não só acerca do seu nascimento mas também da sua morte dolorosa e sequente Ressureição em glória, e de personagens mitológicas que, devido ao seu exemplo de vida, foram consideradas pela doutrina cristã prefigurações do martírio e da anástase de Cristo.

Portanto, encontramos mais uma vez, e numa escala ampliada em relação a Santa Cruz de Viana, por exemplo, uma simbiose iconográfica entre figuras com simbolismos muito distintos. Assim, podemos ver um conjunto de pequenos bustos que, em complemento às figuras de vulto que representam homens santos, pretendem ser retratos políticos, isto é, representações do rei e de membros da corte que os Beneditinos considerariam importantes, ao mesmo tempo que a seu lado se encontram efígies de figuras cuja mitografia repetia de algum modo a história de Cristo e imagens de personalidades bíblicas, profetas menos conhecidos que preconizaram a vinda do Messias ou o reconheceram depois do seu nascimento.

Avancemos para o segundo registo (foto 443). Aqui encontramos sete grandes imagens de vulto que representam seis figuras masculinas e uma figura feminina. Na estátua central observamos uma mulher jovem vestida com túnica e a cabeça coberta por véu, segurando um menino despido na mão direita e uma flor na mão esquerda. Sob os seus pés vê-se uma lua antropomorfizada crescente rodeada de quatro estrelas, e por cima da sua cabeça dois seres alados seguram uma pequena coroa. A imagem representa a Virgem com o Menino, de pé sobre o crescente lunar e coroada por anjos (foto 444). Nossa Senhora é aqui representada com um duplo simbolismo; por um lado apresenta-se como a Mãe que aconchega o filho bebé nos braços, por outro vemos nela a Rainha dos céus coroada por anjos e pairando majestosa sobre o crescente lunar. Este tipo de representação é relativamente comum na época, sendo o protótipo que daria origem às imagens da Imaculada Conceição (onde o Menino desaparece para dar lugar à Senhora sozinha em oração).

As seis figuras que a ladeiam representam homens religiosos podendo distinguir-se à esquerda (foto 445) um bispo com batina, manto eclesiástico e mitra sobre a cabeça, segurando

⁸⁷⁸ AGUAYO, Antonio (1983), p. 137.

um báculo na mão direita e um livro na mão esquerda; um monge tonsurado com hábito, segurando um báculo e um livro; um outro monge, com o mesmo hábito e os mesmos atributos nas mãos. Nos nichos do lado oposto, vemos do centro para a direita (foto 446) um bispo com mitra e báculo segurando também um livro; um monge com báculo e o que aparenta ser um livro (mais pequeno que os que se encontram nas restantes imagens); um bispo com báculo e livro. Estas figuras foram já identificadas como santos ligados à Ordem Beneditina⁸⁷⁹, prosseguindo na mesma intenção iconográfica que encontrámos em Santa Cruz de Viana, onde os santos mais populares da ordem religiosa a que pertence o templo são representados no registo intermédio rodeando a Virgem Maria. Podemos observar, à esquerda (ver novamente foto 445), o bispo São Rosendo de Celanova, São Bernardo de Claraval e São Bento de Núrsia, e à direita (ver novamente foto 446) Santo Anselmo, São Mauro (discípulo de São Bento) e São Pedro de Mezonzo. Se nas duas extremidades temos dois santos galegos de devoção regional, já os restantes oferecem-nos alguma dificuldade na identificação devido às semelhanças entre si, sem que apresentem sem atributos que os distingam. Por exemplo, São Bernardo de Claraval é identificado como um dos monges laterais que seguram um báculo, mas em rigor tanto pode ser associado a essa figura como à imagem que lhe fica à direita. A identificação de São Mauro (o outro monge com báculo) deriva do facto de este ser discípulo directo de São Bento, no entanto consideramos que esta imagem pode também representar São Bento de Aniane, reformador do monaquismo e que aqui poderá simbolizar a grande reforma beneditina ocorrida na Galiza no século XVI, ou São Guilherme de Volpiano, um dos reformadores da ordem e obreiro de importantes mosteiros beneditinos, como Sain-Germain-des-Prés ou o Mont Saint-Michel, que assim aludiria à importância da própria obra da igreja do Pinario, para dar dois exemplos.

Sobre os dois nichos centrais encontramos quatro medalhões com bustos, representando quatro homens de barba com turbantes sobre a cabeça (foto 447). Não tendo nenhum atributo distintivo ou cartela com inscrição, a sua identificação torna-se menos imediata. Em nosso entender, estas figuras representam profetas bíblicos menores, como Miqueias, Sofonias ou Zacarias, profetizadores veterotestamentários que fizeram vaticínios relacionadas com a Filha de Sião (Zac, 2: 14) e de Jerusalém (Sof, 3: 14), uma jovem que daria à luz um rei, o chefe de Israel (Mq, 5:2) e que foi identificada com a Virgem Maria ao longo dos séculos.

Nos *micro-entablamentos* das colunas deste segundo registo voltamos a encontrar um conjunto de bustos, desta feita doze retratos femininos e masculinos que se distinguem sobretudo pelas vestimentas (foto 448). Algumas das imagens parecem repetir com bastante fidelidade os retratos colocados no registo inferior, os mesmo que consideramos representarem elementos da linhagem real dos Habsburgo, o que nos coloca perante a eventualidade de Mateus Lopes ter recorrido aos mesmos modelos iconográficos face à necessidade de esculpir um tão grande número de imagens. No entanto, e embora esta seja uma possibilidade concreta, certo é

⁸⁷⁹ AGUAYO, Antonio (1983), p. 137; GOY DIZ, Ana (1994a), p. 750.

que os criadores da *escola* sempre primaram pela individualização dos seus tipos iconográficos. Assim, e apesar das semelhanças de desenho entre estas figuras e os bustos dos cubos do piso térreo, consideramos que este segundo conjunto retrata um grupo de santos e mártires, homens e mulheres cujo exemplo de vida era apresentado como o expoente máximo do amor por Cristo e que representavam outro tipo de personagens da história da Igreja sublimadas no período pós-Trento. Esta possibilidade introduz nos programas de decoração esculpida da *escola* uma nova temática iconográfica, a do vasto hagiológico católico que se tornou habitual nas ornamentações dos tempos edificados ou renovados depois do concílio quinhentista, mas que até aqui nunca havíamos visto representado nos programas sacros dos Lopes. Aqui, o crédito de escolha das figuras representadas terá cabido aos promotores da obra.

Chegamos ao registo que remata o programa (foto 449) encontrando a já tradicional janela no formato de um grande óculo com moldura *rollwerk*, desta feita ladeada pela composição triangular de colunas com imagens de vulto que encontramos nos registos anteriores. Em cada um dos vértices do óculo central foi colocada a figura de um homem (foto 450): à esquerda, em baixo, vemos um homem maduro com barba que parece escrever num livro e está acompanhado por um leão; acima deste, um jovem de cabelos compridos que também agarra um livro, tendo abaixo de si uma ave; do lado direito, em cima, encontramos um homem com barbas e cabelos crespos acompanhado por um querubim, que aponta as páginas de um livro; abaixo deste, outro homem de barba que também faz o gesto que indica que está a redigir, tendo junto a si um touro. Mais uma vez se identificam os Quatro Evangelistas, respectivamente Marcos, João, Lucas e Mateus.

Nas laterais do óculo foram colocadas quatro estátuas de vulto, representando figuras masculinas (foto 451). Da esquerda para a direita observamos um bispo, um papa, um monge acompanhado por um animal, e novamente um bispo. Estas figuras representam, respectivamente, Santo Ambrósio, São Gregório Magno, São Jerónimo e Santo Agostinho, os Quatro Padres da Igreja Ocidental, também denominados os Quatro Doutores ou os Doutores Latinos, um tema já utilizado por Mateus Lopes no túmulo de D. Francisco Blanco.

No topo encontra-se o frontão triangular, com a figura em relevo de um homem de longas barbas, vestido com túnica volumosa e chapéu sobre a cabeça, que com a mão direita faz um gesto de bênção e na mão esquerda segura um globo com uma cruz (foto 452). Tal como em Cangas de Morrazo, Esta imagem representa Deus Pai, que do seu trono preside a toda a corte de santos, profetas e apóstolos, sobre a qual a Virgem reina em majestade, abençoando toda a Humanidade. A ladeá-lo encontram-se dois zimbórios, cada um com dois bustos de homens com longas barbas, que exibem a cabeça coberta por turbante e parecem vestidos como profetas ou reis bíblicos. No entanto, a sua disposição, que dificulta uma correcta recolha de imagens, não permite uma identificação adequada.

Devemos ainda uma nota às representações vegetalistas que se encontram no conjunto, florões que se assemelham a rosas (*rosa*) e as espigas de trigo (*triticum*). As rosas são um dos emblemas mais reconhecidos da Virgem Maria. A rosa, flor-símbolo das virgens (quando branca) e dos mártires cristãos (quando roxa), é um dos atributos mais comuns da Virgem Maria. Ao longo da tradição cristã, Maria foi apelidada como “rosa mística”, “rosa sem espinhos” ou “rosa da caridade”, entre outros epítetos, porque tal como uma rosa nasceu de uma raiz espinhosa e pecadora mas foi preservada⁸⁸⁰. Já as espigas de trigo, que personificam simultaneamente o alimento primordial e o Corpo de Cristo representado na Sagrada Eucaristia, traduzem as próprias palavras de Jesus, que se apresentou aos seus discípulos como o “pão da vida” que mataria a fome a quem o seguisse (Jo, 6: 32-35).

Por fim reservamos um parágrafo ao grande conjunto de anjos que se espalha por todo o conjunto, alguns de grande qualidade plástica e acentuada expressividade (fotos 453 e 454). Na fachada os seres celestiais são representados essencialmente como *cabeças aladas*, aludindo à iconografia dos serafins, querubins e tronos, os anjos que, segundo Dionísio Areopagita, compunham o Primeiro Coro ou Tríade celeste e que por isso estavam mais perto de Deus. Na fachada, a forma como estes seres alados se dispõem nos baldaquinos, bases de colunas, peanhas e frisos, posicionados estrategicamente por baixo de apóstolos, profetas e teólogos ou sobre a cabeça de Maria, fazem-nos ter a ideia de que estão a planar por entre uma corte celestial de homens e mulheres santos que, em conjunto com a Virgem Rainha, transmitem aos homens a mensagem de Deus e sustentam a estrutura da Igreja.

4.3.2 - As fachadas sagradas: interpretação iconográfica

As fachadas sagradas da *escola dos Lopes* apresentam uma interessante leitura como conjunto, já que a sua interpretação iconográfica possibilita duas linhas orientadoras distintas. Ao contrário das capelas do Santíssimo Sacramento, que são basicamente decalcadas uma da outra, estes frontispícios apresentam diferenças que se verificam ao nível da escala dos programas bem como da disposição e número dos tipos iconográficos, o que nos leva a considerar que a sua leitura como agregado poderia ficar comprometida por estas divergências programáticas. Neste sentido, podíamos assumir que cada uma destas fachadas deveria ser interpretada em separado, prosseguindo depois para uma análise final de semelhanças e diferenças.

No entanto, acreditamos que o pressuposto simbólico não se alterou na concepção dos quatro programas, e que as fachadas das igrejas dos Lopes são programas que pretendem transmitir o mesmo discurso iconográfico, estejam erigidos na Foz do Lima ou em Compostela. Como tal, consideramos que as quatro fachadas-retábulo da *escola dos Lopes* devem ser interpretadas como um único conjunto simbólico. Além deste pressuposto, e depois da análise

⁸⁸⁰ GARCIA MAHIQUES, Rafael (1990), pp. 728-730.

iconográfica realizada, consideramos que a leitura mais adequada para estes quatro programas é uma descodificação dos mesmos por registos, já que cada um dos pisos nos apresenta uma temática diferente que se repete de fachada para fachada. Ou seja, não são apenas as fachadas como a *face* da igreja que apresentam uma ligação simbólica, mas são também os próprios registos que se conectam entre si de um edifício para outro, originando uma leitura coerente e contínua.

Sabemos que esta será uma proposta de interpretação mais desafiante para os quatro programas que aqui se apresentam, já que o de Amarante ficou incompleto e no seu caso apenas podemos supor a mensagem final, ao passo que a fachada de Cangas se apresenta numa escala iconográfica mais reduzida e, embora aparente manter os mesmos pressupostos metafóricos que as restantes, deixa entender que os tipos iconográficos foram colocados de outra forma no discurso simbólico, o que nos obriga a ter em conta que esta mudança pode ter alterado a mensagem final. No entanto, acreditamos que este será um modo mais enriquecedor de aproximação ao significado destes programas de decoração esculpida, uma vez que partimos do princípio que acreditamos que esteve subjacente à sua concepção – o de que são um conjunto com uma única visão simbólica e catequética, não obstante quem desenhou cada um dos seus componentes ou onde e quando foram erigidos.

4.3.2.1 - No primeiro registo, *Os alicerces da Igreja Católica*

O elemento mais marcante do primeiro registo, tanto em termos estruturais como simbólicos, é a porta, que se apresenta como uma fronteira entre o sagrado e o profano, o limiar entre a terra e o Céu, o local da passagem para o divino que se abre apenas aos eleitos. As portas da *escola dos Lopes*, marcando o local onde se inicia a “peregrinação sagrada até ao altar principal”⁸⁸¹, apresentam-nos duas leituras, uma cristológica e outra mariana. Apesar de aparentarem ser distintas, estas leituras são na verdade convergentes, já que se referem aos dois alicerces da Igreja Católica, Cristo e a Virgem. Assim, iremos interpretar as entradas das igrejas segundo estas duas directrizes simbólicas.

Se enveredarmos por seguir uma interpretação cristológica, encontramos nas entradas dos templos de Viana, Amarante e San Martiño *os alicerces da Igreja de Cristo* representados nos bustos de Isaías e Jeremias, David e Salomão, Aarão e Moisés, figuras que de algum modo estão ligadas à confirmação de Cristo – que está colocado soberanamente sobre a porta – como o Messias, ou porque profetizaram o seu nascimento, ou porque são seus antepassados ou ainda porque exerceram junto do Povo de Israel as funções sagradas que depois seriam atribuídas a Jesus. Numa leitura feita transversalmente ao longo dos quatro programas, estas seis figuras parecem formar, através da representação dos prefiguradores de Cristo, uma representação de momentos marcantes da narrativa cronológica da sua vida.

⁸⁸¹ ALVES, Herculano (2001), p. 342.

Na entrada da Foz do Lima configura-se o anúncio do seu nascimento pelos profetas Isaías e Jeremias, que no Antigo Testamento confirmaram Cristo como o Messias descendente de David. De facto, a tradição cristã identifica Jesus como a criança de nome Emanuel anunciada nas profecias como um enviado por Deus (Is., 7: 14), o menino que “nasceu para nós” denominado “Conselheiro-Admirável, Deus-Poderoso, Pai-Eterno, Príncipe-da-Paz” (Is., 9: 5), do mesmo modo que considera que Cristo é o “rebento justo” de David que se tornaria rei e seria chamado “Javé-Nossa-Justiça” (Jer., 23, 5-6). No portal de Amarante confirma-se a sua ascendência real, retratada nos seus ilustres antepassados David e Salomão⁸⁸², que não só prefiguram o Cristo-Rei mas também confirmam o carácter messiânico de Jesus, provando que Ele era o Messias, não apenas por ser o Filho de Deus mas igualmente por descender dos reis de Israel, os governantes *ungidos pelo Senhor*⁸⁸³. Na porta do Pinario são retratados Moisés e Aarão, que podem considerar-se antepassados espirituais de Jesus e que, sendo as figuras mais importantes da Antiga Aliança entre Deus e os Hebreus, prefiguram Cristo como o “Mediador duma nova Aliança” (Heb, 9: 15). Ou seja, Jesus acabaria por desempenhar no Novo Testamento as funções que os dois irmãos cumpriram junto do Povo de Israel: por um lado, podemos ver nele o Pastor que, tal como Moisés, libertou o Povo de Deus da escravidão – desta feita, da escravidão do pecado – e podemos também reconhecer nele o Sumo Sacerdote herdeiro de Aarão, que veio estabelecer uma nova Aliança entre Deus e os homens.

Olhemos agora para estas seis figuras interpretando-as segundo uma leitura simbólica mariana. Neste sentido, podemos considerar Isaías e Jeremias, David e Salomão, Aarão e Moisés como um conjunto de prefiguradores de Maria que, simultaneamente, profetizaram e legitimaram a sua escolha como Mãe de Deus, a sua designação de Rainha do Céu e a veracidade da sua Virgindade santa. Deste modo, as portas das igrejas da *escola* apresentam também Maria como *o alicerce da Igreja*.

Isaías e Jeremias, colocados na porta de Viana, são considerados dois dos mais importantes profetas do Cristianismo, já que, além dos seus prenúncios messiânicos, terão profetizado a escolha de Maria para ser a Mãe do Messias, havendo a tradição de identificá-la com a “jovem” anunciada por Isaías que, rejeitando o Mal e escolhendo o Bem, daria à luz o Emanuel (Is, 7:16), bem como com a “Filha de Sião” aclamada por Jeremias (Jer, 4:31). Deste modo, e atendendo à sua colocação junto à porta do templo, os dois vaticinadores podem representar a proclamação mística da Mãe de Deus e o seu reconhecimento nas profecias do Antigo Testamento que falaram da *virgem* que daria à luz o herdeiro real que libertaria o Povo de Israel. Sequentemente encontramos na entrada do templo de Amarante as figuras de David e Salomão que nos surgem como os legitimadores da linhagem davídica de Maria. Ao ser

⁸⁸² Na reconstituição da genealogia de Cristo, delineada na Árvore de Jessé, David (precisamente o filho de Jessé) aparece como o seu mais ilustre antepassado, ladeado pelo seu filho Salomão.

⁸⁸³ *Mashiah Ywhw* traduz-se literalmente como *o ungido de Deus*, sendo o nome que se dava aos governantes israelitas, já que estes eram supostamente escolhidos por Deus para O representarem perante todos os homens do Povo de Israel.

reconhecida como descendente dos reis mais importantes do Antigo Testamento⁸⁸⁴ Maria era não só uma mulher de sangue real; era também a Mãe do novo Rei dos Judeus, e por isso devia ser reconhecida e adorada como a verdadeira Rainha dos Céus. O último portal mostra Aarão e Moisés, que nesta linha de leitura simbólica podem ser interpretados como a reverência da Antiga Lei à Mãe de Deus, ao mesmo tempo que podemos considerá-los uma alusão à Virgindade de Maria. Efectivamente, uma das tradições do Catolicismo herdada dos Padres da Igreja era a de identificar Maria como a *Sarça ardente*⁸⁸⁵, numa menção simbólica ao mistério da Virgindade santa da progenitora de Cristo. Tal como a sarça do Monte Horeb que ardeu perante Moisés, também Maria havia sido tocada pelo fogo do Espírito Santo sem se consumir, já que havia dado à luz o Filho de Deus e permaneceu intocada⁸⁸⁶. Assim, este portal dá-nos o simbolismo da *sarça* intocada pelo fogo teofânico, estabelecendo uma analogia entre Moisés e o verdadeiro crente; tal como o profeta hebreu se aproximou descalço e ajoelhado diante do arbusto queimante, também os fiéis deveriam aproximar-se da Igreja de Maria *descalços* e de joelhos, isto é humildes e despojados, com a consciência de que se abeiravam de um território santo no seio do qual foi gerado o Deus revelado aos homens.

Ou seja, as *entradas sagradas* destes programas de decoração esculpida apresentam a quem se propõe transpô-las um duplo simbolismo, encerrado nas personagens que desde o Antigo Testamento legitimaram Cristo e a Virgem como os verdadeiros *escolhidos* por Deus para salvarem a Humanidade. Se por um lado, estas seis personalidades veterotestamentárias validaram Cristo como o Filho de Deus, o Messias-Rei e o novo Pastor-Sacerdote, por outro justificaram os dogmas da Igreja Católica sobre Maria: primeiro reconheciam que era ela a jovem que deu à luz o Emanuel, atestando assim a sua Maternidade Divina; depois, confirmava que era ela a Rainha do Céu, não apenas porque ser mãe do Cristo-Rei mas também por ser descendente directa dos Reis de Israel; por fim validavam o dogma da Virgindade Perpétua através da sua identificação como a *Sarça ardente*, a Virgem eterna e intocada pelo pecado humano da concepção.

⁸⁸⁴ Se os evangelhos de Mateus (Mt, 1: 1-7) e de Lucas (Lc, 3: 23-38) fizeram descender São José, o “esposo de Maria”, dos Reis de Judá, São Jerónimo considerou que a profecia de Isaías que descreve o ramo que irrompe da árvore do pai de David e a flor que brota desse ramo real deveria ser interpretada como uma predição de Maria. A partir de então a genealogia de Cristo tornou-se também numa “indocumentada genealogia da Virgem”. GONÇALVES, Flávio (1986). A “Árvore de Jessé” na Arte portuguesa. In *Revista da Faculdade de Letras: História*, n.º 3, pp. 213-215.

⁸⁸⁵ Esta era uma analogia muito utilizada na Idade Média, reproduzida não só em sermões e escritos teológicos, mas também na arte sacra; veja-se, por exemplo, a pintura de Nicholas Froment no tríptico *Buisson ardent*, de 1476, onde Moisés olha uma sarça flamejante sobre a qual está sentada a Virgem com o Menino. Ver reprodução: <https://useum.org/artwork/Le-Buisson-ardent-Nicolas-Froment-1476>.

⁸⁸⁶ A tradição de ver em Maria a *Sarça ardente* do Cristianismo é longa e manteve-se desde os tempos medievais até à época moderna. Veja-se o exemplo de um dos Sermões do Padre António Vieira onde a mesma simbologia é utilizada: “Vê Moisés no deserto uma sarça, que ardia em fogo e não se queimava. Pasma da visão, parte a vê-la de mais perto; e quanto mais caminha, e vê, tanto mais pasma. Ser fogo, o que estou vendo, não há dúvida: aquela luz intensa, aquelas chamas vivas, aquelas lavaredas ardentes, de fogo são; mas a sarça não se consome; a sarça está inteira; a sarça está verde. Que maravilha é esta? Grande maravilha para quem não conhecia o fogo, nem a sarça; mas para quem sabe que o fogo era Deus, e a sarça Maria, ainda era maravilha maior, ou não era maravilha. O fogo era Deus, que vinha libertar o povo. Assim o diz o Texto. A sarça era Maria, em quem Deus tomou forma visível, quando veio libertar o género humano.” VIEIRA, Padre António (2011). *Sermões*. Braga: Edições Vercial, pp. 352-353.

Não devemos olhar para estas linhas de interpretação como divergentes, mas antes como duas mensagens simbólicas concordantes, na medida em que se complementam e vão ao encontro dos ensejos da Igreja Católica pós-Trento, que considerou a figura da Virgem Maria um dos alicerces do Catolicismo e defendeu acerrimamente a devoção mariana como um dos sustentáculos que distinguiram a Fé de um verdadeiro crente em Cristo. Como tal, cremos que este conjunto de portas encerram uma leitura simbólica que se desdobra em dois simbolismos análogos e interligados, já que o simbolismo que legitima o Filho está intimamente associado ao simbolismo que legitima a Mãe. De facto, esta leitura indica-nos que se considerava que a divindade de Cristo, reconhecida por aqueles homens que no Antigo Testamento validaram o Filho Único de Deus através de palavras, actos ou da linhagem, estendia-se também a Maria, uma vez que eram essas mesmas palavras, actos e sangue real que permitiam reconhecê-la como a Mãe Virgem do Filho do Homem e a Rainha do Reino de Deus.

Depois das portas, encontramos o conjunto de imagens que formam a *guarda da entrada*, uma espécie de exército de pedra formado pelas imagens de vulto laterais colocadas como se representassem guardiões que vigiam o ponto liminar do sagrado. No grupo destas imagens encontramos, invariavelmente colocados ao lado da porta, as estátuas de São Paulo e de São Pedro, os mais importantes apóstolos do Cristianismo. Em Santa Cruz de Viana estas figuras aparecem isoladas e com um inegável destaque, que acreditamos ser propositado, num paradigma que o terá repetido em Amarante; já em San Martiño estão acompanhados por outras duas figuras bíblicas, num aproveitamento da extensão do programa que acaba por diluir a sua função de guardadores. Em Cangas do Morrazo o papel dos dois apóstolos parece ficar reduzido, com a diminuição do tamanho das suas estátuas.

Por um lado, as imagens de Paulo e Pedro lembram dois guerreiros que, fiéis ao seu Senhor, guardam o espaço dedicado a Cristo⁸⁸⁷, defendendo-o de todos os homens impuros e infiéis que quisessem arremeter o espaço sacro, ao mesmo tempo que o seu olhar grave e perscrutante parece querer desvendar se os que se apresentam diante da porta são de facto merecedores de ali entrar. Por outro lado, acreditamos que a escolha destes dois santos para a *base* de um templo erigido nos anos que se seguiram ao Concílio de Trento não foi de todo casual. Entre os seguidores de Cristo, estes dois homens são o exemplo maior de fidelidade à sua missão de apóstolos; são símbolos de perseverança moral, representando dois homens que, apesar das provações e dos ataques, mantiveram uma fé inabalável e difundiram a Palavra do Novo Testamento; são indigitados como os fundadores da Igreja; e são também considerados os herdeiros legítimos de Cristo, por Ele designados, sendo assim o símbolo – e a prova – de que a Igreja Católica Apostólica detinha o legado ininterrupto e fiel de Jesus, que passou dele para os Apóstolos e destes para o Papa.

⁸⁸⁷ Desde a Antiguidade existe uma tradição de colocar nas portas dos templos figuras semi divinas, ou divinas, para guardarem o espaço sagrado e “recordar a quem se dispunha a entrar [nos templos] o carácter temível do acto que se preparava para executar ao penetrar no domínio sagrado”. HANI, Jean (1998), p. 77.

Ou seja, São Paulo e São Pedro erguem-se na porta destes templos católicos como guardiões de pedra e como *guardiões espirituais* da missão de Cristo. As suas imagens simbolizam a preservação do sagrado perante quem se dispunha a transpor a porta – a guarda a quem o fiel tinha que se apresentar puro e verdadeiro sob pena de lhe ser vedada a entrada – ao mesmo tempo que representam a tradição apostólica defendida pelo Catolicismo, que sustentava o Papa como legítimo representante dos herdeiros de Cristo, e permitiam reconhecer aqueles templos como locais onde residia a verdadeira Igreja de Cristo. Em San Martiño Pinario, esta *guarda espiritual* estende-se às figuras dos profetas Isaías e Jeremias, que recuperam o simbolismo que encontrámos nos arcos triunfais da porta reforçando a importância do Antigo Testamento na construção das bases do Catolicismo, sobretudo no seu papel como legitimadores da consagração de Maria como a perpétua Virgem, a Mãe de Deus Filho e, por isso, a Rainha do Céu merecedora de total devoção.

No remate do piso térreo, demarcado pelo entablamento, podemos encontrar pequenos bustos e espécies vegetais dispostos como se fossem uma espécie de coadjuvantes da narrativa simbólica apresentada. Aqui, sobre os *alicerces da Igreja*, encontramos diferentes mensagens alegóricas que mais uma vez se relacionam com ideia da verdadeira Igreja de Cristo que combatia os infiéis. Em San Martiño, por exemplo, vemos a representação da Lua e do Sol, uma metáfora sobre a Igreja e Cristo; nas palavras de Santo Ambrósio, a Igreja equipara-se à lua, já que não consegue ter luz própria e apenas brilha com a luz de Cristo⁸⁸⁸, o Sol de Justiça. Ou seja, a Igreja só consegue iluminar a vida dos crentes na medida em que se deixa iluminar por Jesus Cristo. Alude-se assim ao papel da Igreja Católica definido pelo Concílio de Trento, que deveria lembrar-se de quem era a Verdadeira Luz e voltar à rectidão dos Evangelhos e da missão apostólica definida por Jesus.

Também no grupo dos pequenos bustos colocados entre registos observamos outros elementos cristológicos que em nosso entender não remetem apenas para a figura de Cristo mas que simbolizam igualmente o papel que um bom católico deveria ter na luta contra o Protestantismo e a heresia. Hércules surge-nos em Amarante e San Martiño como um símbolo da força moral sobrenatural que era instada aos fiéis da Igreja de Roma para combaterem os males do mundo pecador (e protestante) se quisessem alcançar a Vida depois da morte. Os profetas e profetisas que vemos em Viana, Amarante e no Pinario representam a *boca de Deus*, a verdadeira Palavra divina de onde germinou a Boa Nova de Cristo, incluindo um dos dogmas refutados pelos opositores do Papado, sustentado pela mensagem profética de que o Messias e o seu Reino de Salvação nasceriam de uma Virgem descendente de David e Salomão, também aqui representados. Importa ainda salientar que as sibilas do entablamento de Amarante remetem não só para os vaticínios cristológicos mas também para as profecias que os Padres da

⁸⁸⁸ “(...) a Igreja brilha não por sua própria luz, mas pela luz de Cristo, e tira seu esplendor do sol da justiça (...)”. AMBRÓSIO, Santo (2009). *Exameron. Os seis dias da criação*. Trad. Célia Mariana Franchi Fernandes da Silva. São Paulo: Paulus, p. 92.

Igreja consideraram estar relacionadas com a Virgem Maria; aqui representam-se a Sibila Eritreia, que terá profetizado a Anunciação, e a Sibila Tiburtina que, depois de uma visão com a Virgem e o Menino, vaticinou o nascimento de Jesus ao Imperador Augusto. Já nos baldaquinos de San Martiño encontramos os Doze Apóstolos, que reforçam a mensagem de que, segundo os Evangelhos, os *alicerces da Igreja* de Cristo assentam sobre a missão apostólica da qual o Papa é o fiel sucessor.

Por fim, mas não menos importante, identificamos discretamente colocadas sobre a cabeça dos fiéis que entram no espaço sagrado representações de flora que aludem a Cristo e à Virgem. *Pinhas* com flores de cardo e alcachofras, acantos e romãs, como as que vemos em Cangas, Viana e Amarante, são emblemas da Paixão e da Ressurreição de Cristo, lembrando o sacrifício redentor que era pedido a todos os católicos, sobretudo num período de combate pela Fé. Já em San Martiño não encontramos as espinhosas flores de cardo, mas antes florões que se assemelham muito a rosas, símbolos marianos da virtude e da virgindade, representando a flor intocada que consegue florescer em beleza por entre espinhos, revelando assim estar preservada de todo o Mal do mundo. São pois emblemas da Mãe pura que, no meio do pecado, se mantém virtuosa exortando-nos à salvação e lembrando-nos que, por entre a maldade espinhosa podemos sempre alcançar a beleza da redenção através da pureza do corpo e da alma.

Merece ainda menção o grupo de retratos dos mecenas. Em Viana, Amarante e San Martiño colocaram-se as figuras que tiveram o papel de fundar ou de permitir administrativamente a fundação dos templos, quer os mecenas régios como D. Felipe II/I, D. Sebastião e a rainha-regente D. Catarina, quer o fundador D. Frei Bartolomeu dos Mártires. A intenção terá sido gravar de forma perene os maiores tributários das obras que então se erigiam, e daqueles programas de decoração esculpida em particular. Por outro lado, além do seu papel de mecenas, estas quatro importantes figuras dos poderes temporal e espiritual eram, a seu modo, heróis da Fé, já que haviam defendido a Europa Católica contra os Protestantes e os Mouros, ou contribuído para a reforma do Catolicismo em Trento, pugnando pela vitória da *nova Igreja Católica* que então se reerguia e reafirmava. Eram, por isso, dignos de figurar numa fachada sacra junto de todos os santos, profetas e apóstolos que construíram o Cristianismo.

4.3.2.2 - No segundo registo, *A Virgem em Majestade*

O segundo registo das fachadas dos templos da *escola* é indiscutivelmente dominado pela imagem de Nossa Senhora carregando o Menino nos braços, retratada como a Mãe que oferece o Filho à Humanidade para a remissão de todos os pecados dos homens. Nesse sentido, e porque esta figuração da *Virgem com o Menino* foi primeiramente formulada em Santa Cruz de Viana, parece-nos interessante recuperar os ensinamentos do *Catecismo* de D. Frei Bartolomeu dos Mártires. Na obra escrita em 1564, o Arcebispo de Braga dedicou várias páginas à Virgem, escrevendo algumas palavras que reflectem o modo como a Mãe de Cristo foi representada pelos Lopes nestes programas: “Senhora, vinde e trazei vosso Filho ao Templo e

oferecei-o a Deus por todos nós-outros, porque nós não temos cousa digna que Lhe ofereçamos. (...) Por isso, Senhora, oferecei por nós essa oferta de infinita limpeza e valor, a qual, só per si, é infinitamente agradável ao Pai celestial (...).”⁸⁸⁹.

De facto, se olharmos as imagens de Santa Cruz, de Cangas e de San Martiño e as compararmos com a lição catequética do primeiro mecenas dos Lopes, percebemos que a Virgem é representada nestes conjuntos simbólicos como esta Senhora que traz “o Filho ao Templo”, a jovem mãe *portadora de Deus*⁸⁹⁰ que serenamente oferece o filho bebé que carrega no colo. Esta imagem intimista da Mãe do Salvador da humanidade que – de forma abnegada aceita o destino de sacrifício do Filho, simbolizado na cruz que o Menino segura nas mãos – pretende avivar a crença de que a Virgem era, efectivamente, a mais especial mediadora entre os homens e Cristo, apelando à devoção dos crentes católicos na Mãe de Deus e combatendo a ideia protestante de que tal veneração era uma forma de idolatria. Ao mesmo tempo, a figura da jovem humilde e de vestes simples que nos surge no eixo do registo está colocada de modo a ser interpretada como a personagem principal do conjunto. Ela é *o centro*, o âmago de toda a leitura, a Rainha da grande corte que se dispõe em seu redor e que segura o maior tesouro dado à humanidade, o Menino que é o Messias e o Salvador dos homens. Na fachada de Cangas do Morrazo, apesar de não estar no centro do programa, a Virgem é realmente coroada, como que com a intenção de reforçar aos fiéis que a sua localização lateral no frontispício não apaga a majestade da sua condição de Rainha do Céu.

Assim, a figura da Virgem e o destaque que lhe é dado neste registo intermédio reforçam a nossa interpretação anterior de que os portais das fachadas encerram também uma interpretação mariológica, relacionada com as profecias sobre Maria, a sua linhagem real e a defesa da sua Virgindade Santa. Ou seja, todos os simbolismos evocados pelas figuras veterotestamentárias dos portais de Santa Cruz, Amarante e San Martiño materializam-se no modo como a Virgem Maria é representada e disposta no segundo registo do programa: como a jovem Mãe de Deus (profetizada por Isaías e Jeremias), a Rainha do Céu (descendente de David e Salomão), e a Virgem Santíssima (a *sarça ardente* de Moisés).

Na Foz do Lima e no Pinario a imagem de Nossa Senhora é ladeada por santos das ordens religiosas que patrocinaram os programas. Em Viana encontramos São Domingos, reconhecido devoto de Maria que era denominado o *Domini canis*⁸⁹¹, o homem que estava predestinado a ser *o cão guardador* da Igreja contra a heresia; a sua imagem na fachada do templo lembrava aos fiéis que a humildade, a fé inabalável, a devoção à Virgem e sobretudo o combate contra a blasfémia protestante deviam ser tidos como um exemplo de vida do

⁸⁸⁹ Retirado das páginas 285-286 do *Catecismo* de Bartolomeu dos Mártires publicado por MARGERIE, Bertrand de (1991). Les grands auteurs religieux dans la littérature classique du Portugal. In *Didaskalia. Revista da Faculdade de Teologia de Lisboa*, vol. 21, n.º 2. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, p. 233. Disponível online: <https://doi.org/10.34632/didaskalia.1991.1045> [Consult. Dezembro 2020].

⁸⁹⁰ Transliteração do termo grego *Theotokos*.

⁸⁹¹ Depois da sua morte, a vida do santo foi reformulada com várias lendas, entre as quais os sonhos premonitórios da sua mãe, onde terá visto um cão segurando uma tocha, que deu origem à expressão *Domini canis*, o cão do Senhor.

verdadeiro cristão. Do outro lado, vemos São Tomás de Aquino, o *Doctor Angelicus*, reconhecido teólogo dominicano que poucos anos antes da construção da fachada havia sido declarado Doutor da Igreja, sendo um dos símbolos maiores da ortodoxia católica e do combate da heresia. Em San Martiño a Virgem é flanqueada por quatro santos da Ordem Beneditina, como se representassem uma *Sacra Conversazione*. Neste tipo de composição, comum na arte cristã, representa-se Nossa Senhora com o Menino rodeada por um grupo variado de santos, de diferentes idades e que viveram em diferentes épocas; os santos são geralmente escolhidos ou por serem patronos das igrejas ou da cidade onde se localiza o templo, ou por integrarem o hagiológico da ordem religiosa que comissiona a obra. No caso de San Martiño escolheram-se santos importantes para os Beneditinos de Compostela como São Bento, o criador da Regra da ordem, ou santos galegos dos primórdios do Cristianismo peninsular que foram objecto de profunda devoção regional, como São Rosendo e São Pedro de Mezonzo. Também é de destacar a presença do cisterciense São Bernardo, cuja escolha para integrar este programa dedicado a Maria não será coincidência, já que é considerado um dos mais importantes teólogos marianos da Cristandade, destacando-se pelo fervor da sua devoção à Virgem e sendo, por isso, um exemplo da dedicação religiosa que a Igreja contrarreformista queria implementar.

Ainda na fachada de San Martiño esta exaltação de Maria como a Virgem Santa Mãe de Deus e Rainha do Céu rodeada pela sua corte de santos teólogos é reforçada pelos pequenos bustos dos nichos que representam novamente profetas. Desta feita, acreditamos que estes bustos retratam profetas menores do Antigo Testamento que fizeram vaticínios sobre a Virgem Maria: Miqueias, que predisse que “Deus abandonará o seu Povo até ao tempo em que der à luz aquela que há-de dar à luz” (Miq., 5:2); Sofonias, que mencionou a “filha de Sião” e a “filha de Jerusalém” (Sof, 3: 14); e Zacarias, que confirmou a Virgem como a escolhida por Deus, escrevendo “Rejubila e alegra-te, filha de Sião, porque eis que eu venho para morar no meio de ti, diz o Senhor” (Zac, 3: 14). Estas escolhas iconográficas em torno da Virgem parecem-nos uma firme directriz catequética para realçar a sua divindade, defendida pelo dogma católico, demonstrando que desde os tempos veterotestamentários estava escrito que Maria era a mais santa das mulheres, que o seu lugar especial deveria ser salvaguardado e que foi nela que Deus encontrou um dos veículos para renovar a Aliança com o seu Povo.

4.3.2.3 - No terceiro registo, A Verdade do Evangelho

O último registo dos programas é reiteradamente ornamentado pelo conjunto dos Quatro Evangelistas com o Tetramorfo. Esta composição apresenta evidentes reminiscências da arquitectura românica, onde o Tetramorfo era esculpido nas entradas dos templos acompanhando Cristo em Majestade⁸⁹². Aqui, em vez de rodearem o *Maiestas Domini*, os Evangelistas dispõem-se em torno de uma grande janela que, tal como interpretou Ana Goy Diz,

⁸⁹² GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2011). El Tetramorfo. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, n.º 55, p. 65. Conforme explicita a autora, o tema do Tetramorfo conhece “una gran expansión en el Románico (s. XI-XII) al convertirse en el tema predilecto para representar la corte celeste que acompaña la divinidad”.

é uma metáfora visual para a Luz que se converte no símbolo da presença de Deus, penetrando na Igreja (no edifício em si e na instituição eclesiástica) através dos quatro escribas; estes tornam-se assim a ligação entre o homem e a Divindade⁸⁹³. Em Cangas e no Pinario vemos sobre os Evangelistas a imagem de Deus que abençoa os fiéis à entrada do templo, com dois querubins aos pés evocando a corte celestial. Aqui, o Novo Testamento é legitimado pela figura de Deus-Pai, o patriarca misericordioso que, por amor aos homens, Lhes enviou o seu Filho, revelado nos Evangelhos.

Esta composição dos Evangelistas que se fazem acompanhar dos quatro seres viventes da profecia de Ezequiel (Ez, 1:5-10), ou quatro animais apocalípticos (Ap, 4: 6-8), traduz a interpretação que os autores cristãos dos primeiros séculos fizeram dos textos bíblicos⁸⁹⁴. Se São Jerónimo associou os animais aos evangelistas pela forma como estes iniciavam os seus livros⁸⁹⁵, já Santo Ambrósio ou São Gregório consideraram que a animália apocalíptica fazia uma referência simbólica à encarnação, morte, ressurreição e ascensão de Cristo⁸⁹⁶.

Creemos que a representação do Tetramorfo nas fachadas da *escola dos Lopes* pode ser interpretada como uma alusão estrita ao Novo Testamento e ao anúncio de Cristo ao mundo através dos quatro Evangelhos, retomando a proposta simbólica do primeiro registo – sobre os *alicerces da Igreja de Cristo* assenta a *Verdade do Evangelho*. Porém, se tivermos em conta a interpretação teológica que Santo Ambrósio e São Gregório fizeram da representação iconográfica dos quatro animais, podemos entendê-la como uma alegoria para os mistérios da vida de Jesus e uma simbologia da sua divindade. Deste modo, o Tetramorfo alude ao Cristo feito homem, que se entregou ao sacrifício para morrer, ressuscitando e ascendendo à glória eterna.

Por outro lado, e atendendo a toda a simbólica mariana que temos encontrado nos primeiro e segundo registos das fachadas sagradas da *escola*, esta composição com os quatro Evangelistas pode também aludir à defesa de Maria como a Virgem Mãe de Deus⁸⁹⁷. Em rigor, os Evangelhos foram uma das bases bíblicas onde a Igreja fundamentou os dogmas da Maternidade Divina⁸⁹⁸ e da Virgindade Perpétua⁸⁹⁹ de Maria, não apenas pelas referências

⁸⁹³ GOY DIZ, Ana (1995a), pp. 18-19.

⁸⁹⁴ A interpretação mais recuada pertence a São Ireneu, que sua obra *Contra os hereges*, associava a águia a Marcos e o Leão a João.

⁸⁹⁵ No seu *Comentário a Ezequiel*, São Jerónimo sustentou que o homem alado simbolizava Mateus porque este havia tratado da genealogia humana de Jesus; o leão era uma analogia a João Baptista, que inicia o Evangelho de Marcos; o touro, animal sacrificial, associa-se a Lucas porque este concentrou o seu texto no carácter sacrificial da vida de Cristo; a águia, o mais espiritual dos animais, associa-se a João porque este escreveu o mais abstracto dos textos, que “se eleva” sobre os demais. GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2011), p. 63.

⁸⁹⁶ Santo Ambrósio afirmou que “Jesus foi *homem* porque nasceu de Maria, *touro* porque foi vítima, *leão* porque foi forte e *águia* porque ressuscitou”. GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2011), p. 64.

⁸⁹⁷ Todos os Evangelistas se referem a Maria de Nazaré como a mãe de Jesus. São Lucas é o que mais destaca a Virgem, relatando especificamente episódios da sua vida como mãe: a Mãe escolhida (na Anunciação), a Mãe que leva Cristo ao encontro do Baptista (Visitação), a Mãe que dá à luz e apresenta o Filho de Deus ao mundo (Natividade), a Mãe que desde cedo leva Jesus até ao templo, onde o seu futuro é vaticinado (Apresentação no Templo e profecia de Simeão). SOUZA, Maria Izabel Escano Duarte de (2017). A Virgem Maria nos Evangelhos canónicos, nos escritos apócrifos e nas orações: interpretações sobre seu culto na Baixa Idade Média. In *Revista Ars Historica*, ISSN 2178-244X, nº15, Jul/Dez 2017, pp. 1-21.

⁸⁹⁸ A fundamentação bíblica da Maternidade Divina de Maria está presente em todos os Evangelhos: Mateus declara que Maria gerou Jesus por obra do Espírito Santo e que Ele era o Emanuel prometido por Deus (Mt, 1: 18-25); Marcos refere especificamente

directas que os evangelistas fazem à *Mãe do Filho de Deus* e à *Virgem que conceberia pela acção do Espírito Santo* mas também pela concordância dos textos do Novo Testamento com as profecias veterotestamentárias que se associavam a Maria⁹⁰⁰. Assim, esta representação de Lucas, Mateus, João e Marcos com o Tetramorfos pode considerar-se a consagração das doutrinas marianas pela *Verdade do Evangelho*. Nesta linha interpretativa, podemos olhar o remate dos programas como uma espécie de topo místico da Igreja onde Jesus é a Luz, a Virgem reina suprema como a Mãe de Deus e os Evangelistas são representados como os *relatores* das verdades da Fé, nomeadamente aquelas que se relacionava com a Mãe de Cristo.

Por fim, apresentamos uma última linha interpretativa paralela às propostas anteriores, já que podemos ver na escolha da representação de Lucas, Mateus, João e Marcos mais uma tentativa catequética de legitimar a herança apostólica da Igreja de Roma. De facto, desde os tempos primitivos do Cristianismo que os Evangelhos escritos por estes homens foram reconhecidos como a única Palavra emanada directamente de Jesus; eram o que Santo Irineu designava o *evangelho quadriforme*, o Evangelho único de Cristo apresentado sob uma forma quádrupla. Este Verdadeiro Evangelho em quatro partes havia sido transmitido apenas aos apóstolos, ou a seus discípulos directos⁹⁰¹, o que dava também ao Novo Testamento um cunho legitimador da missão Apostólica da Igreja. Ora, o herdeiro desta missão dos Apóstolos era ninguém menos que o Papa, o Bispo de Roma tão contestado e combatido pelos hereges Protestantes – mas legitimado, assim, pelo próprio Evangelho.

Jesus como o “filho de Maria” (Mc, 6: 3); Lucas menciona que Maria fora a escolhida por Deus para conceber, pela acção do Espírito Santo, o “Filho de Deus” (Lc, 1: 30-35); João descreve repetidamente Maria como “Mãe de Jesus” ou “sua mãe” (Jo, 2: 1-5; Jo, 19: 25-27)

⁸⁹⁹ Mateus refere-se especificamente a Maria como a “virgem” que “dará à luz” o Salvador (Mt, 1: 23-25), e Lucas denomina-a por mais de uma vez como a *virgem* que, não conhecendo “homem algum” fora escolhida por Deus para conceber o Seu Filho (Lc, 1: 26-35).

⁹⁰⁰ Esta verifica-se no Evangelho de Mateus, que cita especificamente “o que foi dito da parte do Senhor, pelo profeta”, referindo-se a Isaías e à profecia do Emanuel.

⁹⁰¹ Recorde-se que Mateus e João eram dois dos doze apóstolos de Cristo, e Lucas e Marcos eram, respectivamente, discípulos de São Paulo e de São Pedro.

4.4 - Junto à igreja, uma memória da Paixão: o cruzeiro da Misericórdia de Caminha

O cruzeiro erigido para o adro da Igreja da Misericórdia de Caminha constitui um programa simples, de apenas uma imagem. A sua inovação reside na conjugação estrutural que apresenta, já que o pilar simples que tradicionalmente suporta a cruz é aqui substituído por uma erudita coluna coríntia.

4.4.1 - O cruzeiro da Misericórdia de Caminha: análise iconográfica

O cruzeiro de Caminha é composto por uma coluna com capitel coríntio e fuste estriado (foto 455), sobre a qual foi colocada a imagem de um homem seminu de longos cabelos e barba, coberto com um panejamento em torno da cintura e pregado a uma cruz, tendo a cabeça, que tomba para a direita, envolta numa coroa e os joelhos flectidos. Sob a base da cruz, que corresponde a um quadrado com os lados côncavos, identificam-se quatro pequenas cabeças humanas com expressão infantil. Sem qualquer margem para dúvidas, a figura representa Jesus Cristo pregado na cruz, com os anjos representados aos seus pés, retratando assim a Crucificação (foto 456).

Nesta composição, Cristo surge com uma postura corporal e fisionómica que indicia o sofrimento que lhe foi infligido, marcada pela cabeça inclinada para o lado indicando a sua prostração depois de ter sido seviciado, o corpo magro onde se visualizam as costelas e as pernas flectidas, que anunciam o seu desalento quase derrotado perante a mortificação. Ou seja, a pequena escultura retrata o episódio relatado pelos Evangelhos em que, breves momentos depois de dizer “Pai, nas Tuas mãos entrego o Meu espírito” (Lc, 23:46), Cristo aceitou a morte física.

4.4.2 - O cruzeiro da Misericórdia de Caminha: interpretação iconográfica

Neste cruzeiro, João Lopes o Moço optou por representar aquele que é um dos momentos mais importantes do Cristianismo, a morte de Jesus Cristo. Na realidade, obedecendo à sua génese tipológica, este programa não precisava de comportar uma representação iconográfica, bastando que suportasse apenas uma cruz no topo para cumprir a sua função. Porém, houve aqui a intenção de retratar um momento específico e pleno de simbolismo que, sobretudo nos tempos da Contra Reforma, se tornou um estímulo visual para a devoção dos fiéis.

Para os cristãos, a cruz representa o local onde Jesus morreu para salvar os homens do pecado original. É portanto o símbolo do sacrifício de Cristo, lembrando constantemente aos fiéis a humildade do seu Salvador que, enquanto Filho de Deus, aceitou todo um processo de injustiça e humilhação por parte de homens gentios, deixando-se prender, despir, açoitar, e por fim crucificar, com o único intuito amoroso de salvar a Humanidade de si mesma e dos seus

pecados. Era por isso uma manifestação da devoção à Santa Cruz e o símbolo da vitória da Vida sobre a Morte, do Bem sobre o Mal, de Cristo sobre o pecado.

Quando implantado numa rota viária, este símbolo religioso tinha não só a intenção de relembrar os fiéis deste sacrifício, mas também carregava consigo um cunho popular, já que se acreditava que a sua construção em determinado ponto de um caminho gerava uma protecção especial a quem transitava. A partir da época medieval, estas cruzeiros no caminho tornaram-se manifestações da religiosidade cristã, tendo encontrado grande aceitação entre as camadas populares, pelo que enquanto signo sagrado conheceu progressivamente uma devoção de amplo espectro social.

Na época em que o cruzeiro da Misericórdia de Caminha foi esculpido, este tipo de representações – ainda que remissivas da sua origem popular – iam ao encontro do estabelecido nas sessões conciliares de Trento, nomeadamente a determinação de que às imagens “de Cristo, da Virgem Mãe de Deus e de todos os outros santos” se devia “honra e veneração”, não porque contivessem nelas “alguma divindade ou virtude” que merecesse culto mas porque “a honra que se lhes dá” era uma honra dada “aos originais representados nelas”⁹⁰². Assim, foi incentivada a proliferação de imagens que retratavam os momentos mais importantes das Sagradas Escrituras, não apenas porque educavam o crente mas também porque apelavam ao crescimento permanente da sua devoção. Ou seja, de acordo com o pensamento vigente da Igreja Católica, era apropriado venerar uma imagem de Jesus no seu maior gesto de abnegação, mesmo que tal implicasse mostrá-Lo aparentemente derrotado e sem forças, uma vez que essa mesma figuração lembrava à Humanidade o dom que o Filho de Deus tinha concedido aos homens, o de ficarem livres do pecado através do Seu sacrifício.

Deste modo, um cruzeiro com a representação de Cristo era não apenas o símbolo máximo do Cristianismo mas também a representação dos dogmas que a Igreja de Roma pós-Trento defendia apaixonadamente: ao mesmo tempo que prometia protecção especial aos fiéis, exortava-os a acreditar num dos maiores mistérios da Igreja, que sustentava que, ao aceitar ser humilhado, suportando a dor física extrema e a morte numa cruz, como um qualquer ladrão às mãos de homens indignos, Jesus havia alcançado a Vida eterna e, com isso, tinha conseguido a salvação da Humanidade (ou, pelo menos, dos seus seguidores). Com esta leitura, concluímos que o mais modesto programa sagrado de decoração esculpida desenhado pela *escola dos Lopes* está pleno de simbolismo, sendo a tradução em pedra de um dos dogmas mais importantes do Catolicismo.

Falta-nos, porém, referir ainda um outro nível de simbolismo deste programa, que se prende com o local para onde foi feito originalmente. Lembremos que este cruzeiro foi encomendado para ser erguido frente à Igreja da Misericórdia de Caminha, junto a uma das principais vias desta vila fronteiriça. Porém, esta não era uma via qualquer, já que se integrava

⁹⁰² Sessão XXV do Concílio de Trento [<http://agnusdei.50webs.com/trento.htm>]

no Caminho Português para Santiago de Compostela, sendo um ponto de passagem de inúmeros peregrinos e viajantes. Este é, aliás, outro ponto em comum que o cruzeiro tinha com o congénere de Viana da Foz do Lima que lhe serviu de inspiração, já que ambos estavam colocados junto a vias urbanas que eram também vias de peregrinação. Assim, esta figuração do momento glorioso da morte de Cristo foi erigida como a representação de um dogma, um apelo à fé, um símbolo de protecção divina e uma mensagem catequética, foi também – enquanto se manteve na sua localização original – um marco religioso numa das rotas cristãs de peregrinação mais antigas e importantes da Europa.

4.5 - Entre a celebração e o recolhimento: a antiga sacristia de San Martiño Pinario

A única sacristia desenhada pela *escola dos Lopes* que chegou até aos dias de hoje é a da Igreja de San Martiño Pinario. Neste espaço, Mateus Lopes aproveitou as zonas de descarga da abóbada para integrar oito bustos antropomórficos (foto 457), dando a uma estrutura que apresenta um carácter vincadamente sóbrio e imponente, coadunado com um programa classicista decalcado da tratadística arquitectónica italiana, um cunho de originalidade, mas sobretudo um programa de decoração esculpida erudito.

4.5.1 - A antiga sacristia de San Martiño Pinario: análise iconográfica

Da entrada para o topo da sala, lendo da esquerda para a direita, encontramos a representação de quatro figuras masculinas (foto 458). A primeira retrata um homem de barba longa, vestido com um manto e ostentando uma coroa sobre a cabeça; junto a si mantém uma harpa, fazendo o gesto de dedilhar. Atendendo ao instrumento musical que segura nas mãos, este busto é facilmente reconhecido como David na sua representação de rei músico (foto 459), que por norma retrata um monarca idoso⁹⁰³. Ao seu lado, vemos outro homem que pretende aparentar uma idade avançada, atendendo às longas barbas crespas divididas ao meio. Com o torso coberto por uma túnica, exhibe os dedos indicador e mindinho da mão direita levantados para cima, ao mesmo tempo que na sua cabeça se denotam três pequenos raios pontiagudos. Esta figura pode identificar-se como Moisés que, em vez de apresentar os habituais cornos na cabeça, os reproduz com as mãos, ao mesmo tempo que sobre a sua nuca exhibe a representação de feixes de luz (foto 460)⁹⁰⁴. De seguida vemos a figura de um homem de barba vestido com uma túnica traçada por fitas nos braços, exibindo na cabeça uma coroa com panejamentos que comporta duas flores sobre as têmporas. Por fim, encontramos outra representação de um homem com longas barbas separadas ao meio, vestido com túnica e com a cabeça coberta por um turbante com coroa.

No lado oposto da sala vemos novamente quatro figuras humanas (foto 461). Da esquerda para a direita, vemos em primeiro lugar um homem de barba curta (que lhe confere uma aparência mais jovem), traje cortesão e um elaborado chapéu sobre a cabeça. A seu lado, encontra-se a figura de um homem que aparenta ser mais velho, envergando um manto e uma coroa sobre a cabeça ao mesmo tempo que segura um ceptro na mão direita; identificamos esta figura com Salomão (foto 462), o glorioso monarca veterotestamentário, filho de David, aqui desenhado com um ceptro na mão que o identifica como o rei-juiz justo e sábio, prefigurador de

⁹⁰³ DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOREAUX, M. (2009), p. 157.

⁹⁰⁴ É interessante verificar esta dupla representação de Moisés: por um lado reconhece-se a figura como o profeta *resplandecente* que desce do Monte Sinai com as Tábuas da Lei, e por outro alude-se à tradução que São Jerónimo fez do Livro do Êxodo na *Vulgata*, onde escreveu “Videbam faciem Moysi esse cornutam” e que levou a que, a partir do século XII, Moisés fosse representado com cornos sobre a cabeça. DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOREAUX, M. (2009), p. 331.

Cristo julgador do Juízo Final⁹⁰⁵. Em terceiro, encontramos o busto de um homem de barba vestido com uma túnica atravessada ao longo do peito, presa pela sua própria mão; sobre os cabelos crespos exibe uma coroa com turbante e diadema sobre a testa. Por fim, distinguimos uma mulher jovem com vestido de gorjeira, que sobre a cabeça enverga um elaborado toucado.

Se algumas das figuras como David, Salomão e Moisés têm uma leitura quase imediata, as restantes apresentam poucos atributos que permitam apurar a sua identidade iconográfica. Ana Goy Diz identificou as personagens coroadas da antiga sacristia de San Martiño Pinario com os Reis de Israel, ou Reis de Judá, salientando que este era um tema recorrente noutras sacristias espanholas edificadas no período renascentista⁹⁰⁶. Atendendo ao único atributo que as distingue – a coroa sobre a cabeça – esta parece-nos ser a análise iconográfica mais correcta deste conjunto de personagens. De facto, a nossa total concordância com esta proposta leva-nos a procurar entre os restantes bustos masculinos as representações de alguns dos monarcas da Casa de David que simbolicamente se associam a Cristo – como seus antepassados de sangue, e como seus ancestrais místicos.

Assim, consideramos que os outros homens que aqui se apresentam retratados corresponderão aos monarcas Josafat (foto 463), Ezequias (foto 464), Josias (foto 465) e Manassés (foto 466), quatro dos descendentes de David e Salomão que ficaram conhecidos por promoverem o verdadeiro culto a Deus, combatendo a idolatria e procedendo a reformas no Templo de Jerusalém. A representação destes seis governantes judaicos em conjunto não é um tema inexplorado na arte espanhola quinhentista. Além do conjunto dos monarcas davídicos mencionados por Ana Goy⁹⁰⁷, é bem conhecida a composição iconográfica semelhante que integra o Patio de los Reyes do Monasterio de El Escorial, onde se esculpiram seis estátuas de vulto com a representação destes soberanos⁹⁰⁸.

Conforme indentificou também Ana Goy, o único busto feminino do conjunto retrata a Rainha de Sabá, frequentemente representada em conjunto com Salomão. O encontro entre os dois monarcas é relatado no Antigo Testamento (I.º Rs, 10: 1-13 e 2.º, 9: 1-12), durante o qual a soberana reconhece a imensa sabedoria do Rei de Israel. Curiosamente, a mítica governante aparece aqui vestida com trajes de finais do século XVI e não com as vestimentas bíblicas que os restantes bustos envergam, correspondendo a um tipo de representação comum na época (foto 467).

As figuras apresentam na generalidade uma postura serena, para certamente aludir à sua posição soberana. Afinal representam-se aqui monarcas e heróis bíblicos, os *ungidos* divinos que, segundo as suas histórias, guiaram os seus povos no caminho da rectidão, da sabedoria e da prosperidade, inspirando as gerações que se lhes seguiram.

⁹⁰⁵ DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOREAUX, M. (2009), p. 403.

⁹⁰⁶ GOY DIZ, Ana (1999b), p. 219. A autora menciona as sacristias de Diego de Siloé e de Alonso de Covarrubias, edificadas na Catedral de Sevilla e na Catedral de Sigüenza, respectivamente.

⁹⁰⁷ GOY DIZ, Ana (1999b), p. 219.

⁹⁰⁸ CHECA CREMADES, Fernando (1988), p. 360.

4.5.2 - A antiga sacristia de San Martiño Pinario: interpretação iconográfica

Dentro do recinto de um templo católico, a sacristia é um espaço pleno de sacralidade, já que equivale ao local onde o ministro da Eucaristia se prepara para a celebração dos ofícios. Construída junto à cabeceira do santuário, e portanto ao lado do altar-mor e do sacrário que são os pontos mais sagrados do interior das igrejas, esta área reservada e intimista é o recinto onde o celebrante coloca as vestes rituais sagradas mandatórias para a cerimónia, onde se guardam os instrumentos necessários à liturgia e onde todo o ritual litúrgico é preparado.

Depois do Concílio de Trento, numa tentativa de reabilitar a liturgia do mundo católico depois de séculos de incúria e de uniformizar os seus ritos e preceitos canónicos, o Papado publicou um missal reformado que instruía cada celebrante a "preparar-se convenientemente para a celebração dos ofícios na sacristia"⁹⁰⁹, preceituando-se a observância do silêncio e da sacralidade deste espaço. De facto, com a definição de instruções rígidas para o ritual de vestir a paramentaria, reconhecia-se este acto como um momento sagrado, “como se constituísse, por si, o investimento dos poderes divinos no ministro que fosse celebrar”⁹¹⁰. Assim, e porque o ritual de envergar as vestes sagradas era o mais importante da vivência do Cristianismo – por investir os ministros de especial sacralidade e por os mostrar como venerandos aos olhos dos fiéis – o local onde este rito acontecia deveria corresponder a este intuito intangível e sacrossanto.

Assim, percebemos que a sacristia era considerada como mais um recinto consagrado dentro da igreja, uma vez que era uma espécie de *bastidores* do espaço litúrgico onde o sacerdote se preparava para o acto de representar Jesus. Deste modo, esta área configurava-se como um território sagrado reservado apenas aos eleitos do Senhor e, como tal, deveria ser vivenciada como um espaço de silêncio e de reflexão que ajudasse os ministros de Cristo a prepararem-se espiritualmente para a solenidade de falarem em Seu nome. Era, em suma, um lugar de rituais e de simbolismo. Por isso, nada mais adequado do que dotá-la de um programa de decoração simbólica onde se salientava o papel de figuras cujas vidas tinham sido um exemplo secular de fé e de observância a Deus.

Observando certamente este preceito de sacralidade espacial e salvaguardando a importância da sacristia de San Martiño como o lugar de preparação e de reflexão daqueles *escolhidos* que, de entre os Beneditinos do Pinario, celebravam os ofícios litúrgicos na grande igreja compostelana, Mateus Lopes desenhou para este espaço um grupo de retratos onde se integram sete grandes reis bíblicos e um dos mais importantes profetas do Cristianismo, todos eles podendo ser considerados como prefigurações e símbolos do triunfo de Cristo como o verdadeiro Messias e da Igreja Católica como a verdadeira Fé.

Em primeiro lugar, podemos ver este conjunto de figuras como uma representação da história da Aliança entre Deus e o seu povo e do triunfo da verdadeira Fé sobre os cultos

⁹⁰⁹ MARQUES, Cátia Teles e (2007). *Nos bastidores da liturgia tridentina. O mobiliário monumental e as sacristias em Portugal do século XVI ao XVIII*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, pp. 13-15.

⁹¹⁰ MARQUES, Cátia Teles e (2007), p. 15.

pagãos. Moisés, a quem o Senhor entregou a Antiga Lei, mandou erigir a Arca da Aliança para que os mandamentos do Povo de Deus ficassem guardados num local sagrado; foi este *sacrário* que David levou solenemente para Jerusalém e que mais tarde originou a construção do sumptuoso Templo, levada a cabo por Salomão; Josafat, Ezequias, Josias e Manassés, descendentes destes últimos, foram monarcas reconhecidos pela sua observância à Lei, já que extinguíram a idolatria e contribuíram para a renovação do Templo de Jerusalém, expurgando-o de tudo o que não fosse digno de Deus; por fim, a Rainha do Sabá simboliza os gentios do mundo que reconheceram a verdade da Fé monoteísta. Deste modo representa-se um grupo de figuras bíblicas reconhecidas por terem alcançado uma fé inabalável e que, em consequência dessa crença, mereciam a graça de Deus e a honra de serem escolhidos por Ele.

Porém, se observarmos atentamente, as suas histórias relatam também momentos de dúvida, chegando mesmo a ter atitudes que ofenderam a Deus (como o adultério de David, as dúvidas de Moisés sobre o poder divino ou a idolatria de Manassés). No entanto, as narrativas ensinam que esses períodos de desvio apenas serviram para alcançar o verdadeiro arrependimento e correcção moral. Assim, num primeiro nível de leitura, podemos considerar que aqui, no lugar reservado à preparação de um dos rituais mais divinos da vivência da fé, os abades da comunidade do Pinario e Mateus Lopes quiseram representar um grupo de *heróis bíblicos* considerados modelos exemplares do que deveria ser um monge verdadeiramente dedicado ao serviço religioso – aquele que, mesmo que se desviasse do caminho da rectidão em momentos de dúvida sobre o poder divino, como Moisés, ou de desobediência às leis divinas, como David, podia sempre voltar a adorar a Deus e a servi-lo, depois de se arrepender e corrigir, como também estes homens o fizeram. No entanto, acreditamos que este programa nos traz uma leitura cristológica mais profunda, mais uma vez relacionada com a vitória do Cristianismo que a Igreja de Roma de então reivindicava para si no combate contra os infiéis dentro e fora da Europa. De facto, podemos entender estas representações como a tradução de duas ideias simbólicas caras ao Cristianismo, a do Rei de Israel e a do construtor do Templo de Deus.

Em relação à primeira, importa entender o carácter messiânico dos monarcas davídicos no Antigo Testamento. A partir de David, os reis de Israel foram designados com o título de *mashia*, que se traduzia como o *ungido do Senhor*, ou *Messias*⁹¹¹. Simbolicamente, esta denominação exprime “a autoridade divina do rei, que é escolhido e ungido como representante de Deus no meio do povo”⁹¹². No entanto a realidade da má governação dos descendentes de David e Salomão acabaria por colidir com o desígnio divino da sua missão, sendo sobretudo nos círculos proféticos que se afirmou “uma esperança de salvação concretizada num líder ideal do futuro, repleto de sabedoria e da força de Deus, que libertará Israel e exercerá a justiça e o

⁹¹¹ CARVALHO, José Ornelas (2000). Origem e evolução do messianismo em Israel. In *Didaskalia. Revista da Faculdade de Teologia*, vol. XXX, fasc. 1. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, p. 30.

⁹¹² CARVALHO, José Ornelas (2000), p. 30.

direito”⁹¹³. Ou seja, estes reis israelitas, além de se constituírem genealogicamente como a linhagem ancestral de Jesus, representam simbolicamente os *ungidos do Senhor* veterotestamentários, sendo também por isso uma preconização de Cristo, o Messias.

Por seu turno, representando os reis que estiveram envolvidos na construção da fé monoteísta e no combate pela pureza do seu símbolo mais sagrado, o Templo de Jerusalém, estes Reis de Judá são também uma prefiguração de Cristo, o novo Templo de Deus. Sabemos do enorme simbolismo e impacto que o Templo de Jerusalém, ou Templo de Salomão, teve na história do Cristianismo, já que a sua matriz arquitectónica foi o protótipo de templo por excelência, sendo o “símbolo de toda a arquitectura sagrada”⁹¹⁴. Porém, deixemos de lado a questão estrutural e olhemos para esse templo no sentido alegórico, nomeadamente para as relações que o Novo Testamento estabelece entre o mítico santuário da Cidade Santa e Jesus. Como sabemos, o Templo de Jerusalém, cuja construção seria revelada a David e iniciada por Salomão, foi o mais importante templo bíblico e também o local mais sagrado para os Israelitas, simbolizando a presença de Deus entre o seu Povo. No Novo Testamento, Cristo é apresentado como aquele que é “maior que o Templo” (Mt, 12: 6) ou o verdadeiro Templo de Deus. Deste modo, os Evangelhos estabeleceram uma ligação entre Cristo e o Templo de Jerusalém afirmando que “Jesus veio cumprir o que representava o templo no Antigo Testamento”⁹¹⁵, ao mesmo tempo que identificam a autoridade messiânica de Cristo sobre o Templo. De facto, segundo a biografia narrada pelos Evangelistas, Jesus, o descendente dos *ungidos do Senhor*, iniciou a sua vida pública em bebé com a apresentação no templo, e chegou ao fim da sua vida terrena entrando solenemente no Templo de Jerusalém antes da crucificação. Como tal, cumpria as profecias veterotestamentárias, segundo as quais o Templo seria o local da chegada do Messias (Mal, 3: 1-3), sendo assim reconhecido como o Rei de Israel que, chegando ao templo, reclama o seu trono⁹¹⁶. Ou seja, do mesmo modo que estes seis reis edificaram e restauraram o grande Templo de Jerusalém, também Cristo, o *ungido* seu descendente, destruiu o antigo templo (a antiga religião) e o edificou em três dias (Jo, 2: 19-22), sendo ele próprio o novo e definitivo Templo de Deus entre os homens.

Por fim, a figura feminina que representa a Rainha de Sabá, a *Rainha do Sul* que na visita a Salomão ficou impressionada pela sua sabedoria e riqueza, simboliza os gentios convertidos ao Cristianismo. O relato do encontro entre os dois monarcas é interpretado como uma alegoria da união entre a Igreja dos Gentios, personificada pela Rainha, e Cristo, representado pelo seu antepassado Salomão, ou da submissão dos gentios ao Messias. Tal como a Rainha do Sabá, também a Igreja Católica dos tempos pós-Trento se deveria submeter à verdade de Cristo, renegando as falsas crenças.

⁹¹³ CARVALHO, José Ornelas (2000), p. 32.

⁹¹⁴ PEREIRA, Paulo (2009a), p. 229.

⁹¹⁵ ALVES, Herculano (2001), p. 388.

⁹¹⁶ ALVES, Herculano (2001), pp. 387-388.

Já no que se refere à figura de Moisés, acreditamos que a sua inserção neste programa pode simbolizar as qualidades que os monges deveriam observar como guias espirituais. Moisés aceitou, tal como Cristo, a missão que Deus lhe havia confiado; foi, tal como Cristo, um bom pastor (no sentido literal e enquanto líder do Povo de Israel); e libertou os hebreus do cativeiro, tal como Jesus libertou a humanidade do pecado. Assim, também os monges do Pinario deveriam ser fiéis à sua missão de religiosos, empenhando-se em serem bons pastores do seu rebanho compostelano e vigiando para que os fiéis se libertassem da escravidão do pecado e da inobservância da Fé.

Num tempo posterior às convulsões da Reforma e à reestruturação do Catolicismo, estas oito figuras, que então estavam apenas acessíveis aos olhos dos monges de San Martiño, relacionam-se com a importância da missão dos Beneditinos numa Igreja Católica em plena renovação. Os Reis de Israel lembravam aos religiosos o seu papel enquanto escolhidos por Deus como (re)construtores do novo Templo, a Rainha de Sabá recordava-os da importância da evangelização entre os *gentios* e da superioridade da verdadeira Igreja de Cristo, e Moisés evocava todos os predicados que um bom religioso devia observar na sua missão divina.

O programa da antiga sacristia de San Martiño Pinario foi realizado para usufruto interno, isto é, para ser visto por um pequeno grupo de crentes que, sendo ministros da Igreja Católica, teriam uma cultura religiosa acima da média dos restantes fiéis. Assim, o programa pôde integrar elementos que consideramos terem um cariz mais erudito, como os reis de Israel e a sua simbologia. A decoração esculpida aqui integrada foi certamente executada em consonância com as directrizes dos abades de San Martiño, nomeadamente Frei Antonio de Comontes, tendo um carácter marcadamente catequético que não tinha pretensões de alcançar a generalidade dos fiéis, mas apenas os seus pastores, também eles alvo das recomendações e admoestações de Trento e da necessidade de rigor na renovação da Igreja Católica.

Desta forma, a *escola* esculpiu um programa pleno de referências cristológicas de grande beleza simbólica, cujo objectivo seria levar os monges do Pinario a uma reflexão diária sobre a dupla missão que detinham, já que eram em simultâneo reconstrutores internos dos alicerces da Igreja e defensores externos da mesma, evangelizando todo o tipo de *gentios* e eliminando as falsas crenças. Ao mesmo tempo lembrava-os sobre o seu papel dual de crentes e de pastores, que deveriam aceitar o compromisso proposto por Deus com abnegação e fé.

4.6 - Espaços de recolhimento: três jardins do Éden

Os três claustros da *escola dos Lopes* correspondem a programas executados para espaços sagrados vedados à maioria dos fiéis e, por isso, realizados para um grupo restrito de pessoas. Os devotos a quem se destinava o usufruto destes recintos eram os religiosos das comunidades que habitavam os cenóbios que, por serem crentes que se dedicavam aos serviços religiosos, pressupomos que possuísem conhecimentos de teologia mais avançados do que os comuns fiéis. Terá este factor determinado a execução de um conjunto de decoração esculpida mais erudito, ou doutrinariamente mais hermético que os dos restantes programas sacros? Ou estes conjuntos limitaram-se a reproduzir as directrizes que a *escola* observou nos restantes programas, repetindo os tipos iconográficos e as teorias das imagens já utilizados?

Antes de avançarmos para as leituras e tentarmos responder a estas questões, devemos ressaltar que a análise iconográfica destes espaços oferece-nos algumas dificuldades no que concerne à identificação dos personagens representados, já que muitas vezes estes não apresentam atributos próprios. Sabemos, por exemplo, que ali está representado um grupo de religiosos ou de apóstolos, mas não *quem é quem* individualmente. Assim, resta-nos questionar também se este obstáculo na leitura iconográfica se colocava aos monges que usufruíam do espaço diariamente, ou se o significado geral do conjunto seria legível de qualquer modo, sem que fosse desvirtuado pela falta de identificações.

Tal como optámos no caso das fachadas, e atendendo à matriz tipológica comum destes espaços, faremos primeiro a análise iconográfica de cada um dos espaços, e depois avançaremos para uma leitura iconográfica que abarcará todos os claustros em simultâneo, observando semelhanças e diferenças, na tentativa de estabelecermos uma leitura simbólica de conjunto que acreditamos que esteve subjacente à criação destes programas de decoração esculpida integrados nos *jardins do Éden* realizada por Mateus Lopes.

4.6.1 - Três jardins do Éden: análise iconográfica

Como referido na análise formal, os claustros de Celanova e de Poio têm elementos iconográficos que não foram realizados pela oficina de Mateus Lopes. Como tal, a análise que aqui se apresenta só irá incidir sobre os elementos de decoração esculpida feitos pela *escola*. No caso de Amarante, a crasta exhibe apenas mascarões e quatro imagens de santos, deixando de fora os bustos tão característicos das obras sacras dos Lopes. Nos casos de Celanova e de Poio vamos também incluir na análise os chafarizes originais dos pátios claustrais, não numa leitura separada como a que foi feita no capítulo dedicado à descrição formal dos espaços, mas antes como mais um elemento iconográfico dos programas de decoração esculpida, perfeitamente integrado no percurso alegórico destes espaços, uma vez que os fontanários foram desenhados dentro da concepção simbólica criada para estes jardins.

4.6.1.1 - O claustro de San Salvador de Celanova

Observando o claustro de San Salvador, vamos primeiramente analisar os grandes medalhões com máscaras e bustos executados pela oficina de Mateus Lopes que foram apostos ao longo de três tramos do claustro (foto 468). Estas imagens são facilmente reconhecíveis em relação aos que foram esculpidos antes do seu tempo como responsável pela obra, já que as esculturas da sua oficina se destacam por serem grandes e salientes, estando enquadrados por uma moldura circular com *rollwerk*.

A partir da entrada, que se faz pela portaria, encontramos o tramo sudoeste-sudeste. Do lado esquerdo, nos pilares que sustentam a arcada que abre para o jardim, a primeira figura que vemos frente ao portal de acesso é um grande mascarão grotesco com uma cara humana, à qual se dá uma aparência animal reforçada pelo grande sobrolho, os dentes felinos, as asas nas laterais da face e as ramificações vegetais terminadas em *rollwerk* que ocupam o lugar da barba e dos cabelos (foto 469). Esta máscara compõe um ser híbrido que configura uma metamorfose entre o animal e o *homem silvestre*. No pilar seguinte, encontramos a figura de um homem barbado e de cabelos crespos com o ombro esquerdo coberto por uma túnica, sem outro atributo, que parece representar um Profeta (foto 470). A seguir a este busto dispõem-se três figuras de religiosos: um frade com a cabeça coberta por capuz; um clérigo cuja mitra sobre a cabeça sugere tratar-se de um bispo ou papa; e por fim um outro frade, de cabeça tonsurada (foto 471). De seguida podemos identificar a representação de um homem de barbas com um barrete na cabeça, apertado sob o queixo, cuja figura parece reproduzir imagens coevas de camponeses, utilizadas em gravuras que ilustravam parábolas morais (foto 472). No entanto, numa investigação iconográfica mais aprofundada, conseguimos encontrar numa representação de dois Apóstolos a mesma iconografia, em que os seguidores de Cristo foram desenhados com as vestes utilizadas pelos trabalhadores do campo quinhentistas, pelo que consideramos que é mais provável que este busto retrate um Apóstolo (ver novamente foto 472). Do lado oposto, na parede interior e junto à porta de entrada, encontra-se a figura de um homem desnudo, de barba e com a cabeça coberta por uma mandíbula de leão, semelhante a todas as imagens de Hércules que temos encontrado nos programas sagrados anteriores (foto 473). A seu lado, vemos uma figura masculina com longas barbas onduladas e um capacete com asas sobre a cabeça, uma nova representação iconográfica que remete para as imagens do mais reconhecido deus alado da mitologia, o romano Mercúrio, reconhecido também como o Hermes grego (foto 474). As restantes figuras desta parede, tal como as imagens do tramo sul-norte, não foram executadas pelos imaginários de Mateus Lopes, pelo que não serão aqui analisadas⁹¹⁷.

Podemos dividir este grupo em duas temáticas, a religiosa e a mitológica. Na primeira temática integramos o Profeta, os três prelados que certamente representam figuras

⁹¹⁷ Entre estas encontram-se, entre figuras do hagiológico não identificadas, São Bento, São Tiago, São Pedro e São Paulo, os evangelistas e as figurações de vários prelados.

proeminentes da Ordem Beneditina, nomeadamente santos bentos que se destacaram na história da Igreja Católica, e por fim o Apóstolo de gorra. De seguida encontramos duas figuras míticas, Hércules e Mercúrio/Hermes. Hércules apresenta mais uma vez o atributo da pele de leão sobre a cabeça, tendo aqui uma expressão carregada e marcada pelo esforço dos seus *trabalhos*. Já Hermes, ou Mercúrio, surge-nos não como o jovem deus irrequieto que engana os seus pares, mas antes como uma divindade amadurecida de feições graves que personifica o mensageiro entre o Céu e a Terra, um eleito entre os restantes seres celestes, que não por acaso a partir da época medieval foi muitas vezes comparado com os arcanjos que medeiam os mundos divino e humano⁹¹⁸.

No segundo tramo, localizado a nordeste-noroeste, encontramos nas arcadas cinco retratos, três masculinos e dois femininos (fotos 475 e 476). À esquerda, nos pilares, vemos a figura de um homem de barba com cabeça descoberta, vestido com armadura e gorjeira, ostentando um colar que carrega um pendente na forma de um carneiro. A seu lado, foi colocada uma mulher com toucado e coroa que enverga vestido com gorjeira e um colar com diadema. A ela segue-se o retrato de um homem de meia idade, de barba e olhar atento, vestido com manto de brocado, gorjeira e uma característica gorra sobre a cabeça, envergando também um colar com pendente em forma de ovino. De seguida, vemos a figura de uma mulher com vestido de gorjeira e toucado com coroa, ostentando um colar com pendente animal (indistinto). Por fim, encontramos um homem já com alguma idade, de barba cerrada e manto régio, envergando uma coroa.

Este agregado de cinco bustos corresponde a um conjunto de retratos de corte, mais concretamente aos retratos dos Habsburgo. Acreditamos que a figura central, de gorra e envergando o Tosão de Ouro, representa D. Felipe II, o monarca reinante durante todo o período de construção deste claustro (foto 477). Por seu turno, as outras duas figuras masculinas, colocadas em cada uma das extremidades, retratam à esquerda o príncipe Felipe, futuro Felipe III (foto 478), e à direita o Imperador Carlos V, o homem já de idade avançada que se apresenta como o único coroado do conjunto (foto 479).

No caso das figuras femininas que ladeiam Felipe II, as hipóteses de identificação que se nos apresentam ao comparar com retratos de corte coevos levam a que estes dois bustos tanto se possam identificar como duas das mulheres do monarca, Isabel de Valois e Ana de Áustria, como se possam considerar efígies das suas filhas, as infantas Isabel Clara Eugénia e Catalina Micaela. No entanto, e embora se constate que a iconografia de Isabel de Valois e das suas filhas é muito semelhante (foto 480), em nossa opinião é mais provável que os bustos femininos reais de Celanova sejam retratos das filhas dilectas de D. Felipe II. De facto, se aqui identificarmos Isabel Clara e Catalina Micaela ladeando o seu pai, em conjunto com o irmão e o avô, vemos no conjunto dos cinco bustos a árvore genealógica do soberano reinante na época.

⁹¹⁸CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2010), p. 365..

No topo deste tramo de pilares encontra-se outro mascarão composto por um misto de formas humanas e vegetalistas, uma figura disforme com lábios demasiado grossos e um sobrolho quase felino, cuja terminação da face é feita por enrolados vegetalistas que se fundem no trabalhado do *rollwerk* que a emoldura (foto 481). Na parede fronteira, ainda no mesmo tramo segundo, vemos outro conjunto de cinco figuras, todas masculinas: um homem com barba, túnica sobre o ombro e cabeça coroada; um homem de longas barbas com manto e coroa com turbante; um homem de barba com turbante e túnica; um homem de barba longa com coroa e manto brocado; e por fim um homem de túnica sobre o ombro, com barba. Consideramos que os primeiros quatro bustos representam Reis de Israel, um tema que temos vindo a identificar nos anteriores programas sagrados (foto 482). Embora nenhum apresente atributos específicos, acreditamos que a segunda e a quarta figuras, por apresentarem as figuras com trajes mais ricos, correspondem a David e Salomão, os monarcas bíblicos mais relevantes e os principais antepassados que Cristo, que comprovam a sua linhagem real e messiânica. A quinta figura, que apresenta grandes semelhanças com o primeiro busto que identificámos junto à entrada como sendo um profeta, deve seguir a mesma temática, representando mais um vaticinador veterotestamentário (foto 483). Com este grupo figurativo parece-nos que uma vez mais a *escola dos Lopes* recorre ao tema dos homens que no Antigo Testamento anunciaram a vinda de Jesus, sejam os monarcas da tradição davídica que prefiguraram Cristo como Rei e Messias, sejam os profetas que predisseram a sua vinda como Salvador da Humanidade.

No troço seguinte, de oeste para sul, podemos ver nos pilares à esquerda outros cinco bustos masculinos. As primeiras quatro figuras não parecem apresentar uma temática comum (foto 484): neste conjunto identificamos em primeiro lugar a figura de um homem com rugas e sem barba que enverga túnica e turbante enrolado em volta da testa, apresentando feições bastante expressivas marcadas por um sorriso; ao seu lado, vemos um homem de semblante sério que enverga um hábito monacal, exibindo o capuz sobre a cabeça; de seguida encontramos uma figura masculina com longas barbas onduladas que olha em frente com expressão carregada, trajando manto e uma coroa sobre os cabelos crespos; depois deste, identificamos outro busto masculino coroadado, que exhibe também barbas longas. Aqui parece constituir-se um núcleo iconográfico eclético com profetas, reis da Antiguidade e um religioso, cujas figuras continuam a simbologia que temos vindo a encontrar nas representações bíblicas e hagiológicas desde o primeiro tramo do claustro. Por fim, destaca-se a imagem de um homem de barba e cabelo encaracolado com feições marcadas e rudes, cuja túnica cobre apenas um dos ombros; muito semelhante aos profetas que mencionámos no parágrafo anterior, este busto representará também um dos mensageiros divinos identificados no Antigo Testamento, possivelmente um dos Profetas maiores (foto 485).

Do lado oposto, ao longo da parede, encontramos sete figuras masculinas. A primeira corresponde ao retrato de um homem de barbas longas que enverga um manto, ou túnica

fechada, e uma coroa estilizada (em *rollwerk*) sobre a cabeça (foto 486). Junto a este vemos a representação de um homem de bigode e feições robustas, com uma armadura decorada e elmo sobre a cabeça (ver também foto 486). De seguida, encontramos a figura de um jovem de cabelo encaracolado e barba, vestido com uma túnica de brocado, ao lado da qual se encontra a imagem de um homem de mais idade com barba crespa e longa, envergando um manto (foto 487). A figura seguinte corresponde a um homem coberto por uma mandíbula de felino, que se ata sob o seu queixo, cujas feições (já um pouco alteradas por alguma erosão da pedra) parecem também retratar algo de felino na sua expressão; a este segue-se o busto que representa um homem de barba curta e cabelo encaracolado, com um ombro coberto por uma túnica; por fim, distinguimos o retrato de um homem de barba comprida, com uma túnica de brocado e a cabeça coberta por uma coroa sobre turbante (foto 488).

Este grande conjunto de figuras apresenta várias dificuldades na sua identificação, já que não lhes foram agregados atributos específicos que possibilitem a mesma, à excepção da imagem com uma mandíbula de leão sobre a cabeça, que à partida nos levaria a considerar tratar-se de Hércules. Porém, vimos que o herói mitológico foi representado no primeiro tramo do claustro. Poderá aqui ter-se verificado a repetição de um tipo iconográfico, originada pelo facto de a oficina de Mateus ter realizado campanhas de obras espaçadas no tempo? Não cremos; parece-nos mais provável que esta figura seja antes a representação de Sansão, o herói hebreu cuja força mítica em tudo se assemelha à de Hércules, incluindo na luta corpo a corpo com um leão que resultou na morte deste (foto 489), e que por isso aparece também com a pele de um felino sobre a cabeça. Sansão é uma personagem veterotestamentária igualmente louvada pelos cristãos pela força da sua fé (Hb, 11: 32-34), e cujo percurso de vida serviu para que os teólogos medievais vissem nele uma prefiguração de Cristo⁹¹⁹: o seu nascimento foi anunciado por um anjo, esteve devotado ao serviço de Deus desde o nascimento, foi abençoado pelo Espírito Santo diversas vezes para realizar obras divinas, foi traído por alguém próximo em troca de moedas de prata, e por fim deu a vida para destruir o paganismo. Deste modo, a sua representação num programa de cariz cristológico estaria de acordo com a simbólica dos restantes personagens que o incluem.

Por seu turno, as outras imagens que descrevemos neste conjunto – além do frade que representa sem dúvida um beneditino ilustre, possivelmente um santo pertencente aos primórdios da Ordem (ver novamente foto 484, figura em cima à direita) – parecem incluir um misto de temas iconográficos que aqui são aparentemente dispostos sem uma coerência de leitura simbólica. No entanto, podemos relacionar estas figuras não só com outros bustos dos tramos precedentes mas também com outras imagens que identificámos em programas anteriores: as que exibem coroas sobre a cabeça podem representar os Reis de Israel mais piedoso e observantes da fé, completando um conjunto semelhante ao que Mateus Lopes havia

⁹¹⁹ HALL, James (2000), p. 271.

esculpido na sacristia de San Martiño Pinario (foto 490); os homens de túnica e manto assemelham-se iconograficamente aos bustos dos profetas que encontrámos nas fachadas da *escola* (foto 491); e a figura de elmo é bastante similar às figurações de Eneias, o guerreiro mitológico, que Mateus desenhou para o túmulo de D. Francisco Blanco e para a fachada de São Gonçalo de Amarante (foto 492).

Integrando também o claustro encontramos um amplo conjunto de decoração esculpida que ornamenta as abóbadas, correspondendo sobretudo a representações de flora e de seres fantásticos. Ao contrário do que temos visto nos restantes programas sacros, aqui as representações vegetalistas abrangem um número variado de espécies florais (foto 493), identificando-se não só os já habituais cardos (*carduus crispus*) e alcachofras (*cynara cardunculus*), estas em pinhas e flor, mas também romãs (*punica granatum*), carvalhos com bolota (*quercus*), tagetes (*tagetes patula*, uma espécie de cravos), malmequeres (*leucanthemum vulgare*) e flores de acanto (*acanthus mollis*). À semelhança do que acontece também nas fachadas, aqui são esculpidas flores relacionadas com a morte física, como o malmequer (chamada “a flor dos mortos”), ou espécies que lembram a superação dos *espinhos* e das vicissitudes da vida e da morte, como o acanto. Mas há sobretudo uma insistência evidente na representação de espécies vegetais associadas à Paixão e à Ressurreição de Cristo como a romã, cujo sumo vermelho relembra o sangue de Jesus, ou o cardo e a alcachofra, que por serem espinhosos simbolizam o martírio do Salvador, todas consideradas um signo do renascimento e da vida eterna. Já o carvalho com as suas bolotas parece representar a força moral, lembrando aos religiosos o rigor ético que se exigia a quem devotava a sua vida a Deus.

As flores são acompanhadas por monstros marinhos como a sereia (foto 494) e o tritão (foto 495) da abóbada junto à entrada, e por mascarões grutescos que retratam *homens verdes* e monstros híbridos semi-humanos aprisionados em composições de *ferroneries*, recriando esquemas decalcados das gravuras de grutesco (foto 496). Este conjunto de figuras informes junta-se aos dois grandes mascarões dos vértices (foto 497), formando um repertório de máscaras aterradoras, quase diabólicas, que surgem por entre homens santos e ilustres como que para simbolizar os pecados e os perigos escondidos em todos os cantos da terra, até mesmo num lugar paradisíaco e consagrado. Ao mesmo tempo, podem também acarretar o simbolismo a que foram associados pelas composições grotescas, o de serem uma metáfora para a necessidade de morte da matéria humana essencialmente imperfeita, já que é apenas através deste passamento que o homem pode aceder a um estado superior de ligação com o divino e abandonar tudo o que é terreno e impuro⁹²⁰. Neste sentido, lembrariam aos religiosos não só a inevitabilidade da morte mas também a necessidade de a atravessar para alcançar uma vida eterna santa.

O chafariz do claustro (actualmente colocado no exterior do mosteiro) apresenta um conjunto de oito mascarões que representam caras humanas deformadas, próximas de uma

⁹²⁰ GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001), p. 147.

imagem irreal e monstruosa (foto 498). Em nossa opinião, cremos que todo o chafariz, e em especial estas máscaras das bicas do fontanário, não correspondem já ao programa original, dadas as diferenças evidentes entre o seu conjunto de decoração esculpida e todos os outros programas da *escola*. De facto, cremos que há fortes probabilidades de este programa ter sido refeito – por eventual destruição da estrutura original – quando foi retirado da crasta e colocado na praça de Celanova. No entanto, ressalve-se que mesmo diante desta possibilidade, o programa reproduz na sua decoração esculpida a simbólica que vamos encontrar nos outros chafarizes da segunda geração da *escola*, a dos seres monstruosos que magicamente habitavam a natureza selvagem e traziam a água, elemento primordial da vida, desde as entranhas da terra à superfície como se representassem uma força sobrenatural.

4.6.1.2 - O claustro de São Gonçalo de Amarante

O claustro do Convento de São Gonçalo de Amarante apresenta um programa de decoração esculpida muito reduzido, quando comparado com os seus congéneres de Celanova e Poio. O conjunto divide-se basicamente em dois grupos iconográficos: o do hagiológico e o do fantástico, cada um deles integrando quatro figuras, sendo as figuras dos santos ladeadas por representações de flora.

É nas coberturas do percurso interior do claustro que encontramos as figuras policromadas representando de quatro homens, um em cada uma das abóbadas que se erguem sobre os vértices do quadrado claustral (foto 499). A primeira figura representa um frade tonsurado envergando um hábito branco e negro, que segura na mão direita um báculo e na mão esquerda um livro vermelho. Na segunda abóbada vemos a representação de um frade, também tonsurado e vestido com hábito preto e branco, que agarra uma palma e um livro. A terceira figura exhibe um frade envergando uma túnica branca e uma capa preta com capuz, que nas mãos carrega um ostensório. A última figura retrata um frade tonsurado com capa e capuz negro sobre hábito branco (agora já com patine cinzenta), que porta nas mãos uma cruz e um livro, estando acompanhado por um cão que na boca carrega uma tocha em chama. Estas figuras correspondem respectivamente a São Gonçalo de Amarante (foto 500), o padroeiro do convento, São Pedro Mártir, ou São Pedro de Verona (foto 501), um santo venerado pelo seu combate à heresia, São Tomás de Aquino (foto 502), um dos maiores teólogos do Catolicismo, e por fim São Domingos de Gusmão (foto 503), o fundador da Ordem dos Dominicanos.

No conjunto vegetalista que emoldura as abóbadas (foto 504) conseguimos identificar representações de flores de acanto (*acanthus mollis*), espécie vegetal cujo simbolismo se associa à superação das provações *espinhosas* da vida e da morte, de malmequeres (*leucanthemum vulgare*), a *flor dos mortos* que é também um dos atributos da Virgem Maria, e de ranúnculos (*ranunculus rapens*), que simbolicamente se vinculam à morte, sendo também um emblema de humildade. Em nosso entender, todas estas espécies vegetais formam um conjunto simbólico que remete para o código de conduta dos religiosos, lembrando-os da importância da

superação dos vícios, da necessidade de se comportarem de forma humilde diante de Deus, e da fé que deveriam ter na existência de uma Vida Eterna em glória celestial junto de Cristo e da Virgem.

Nos pilares de cada um dos ângulos foi esculpido um grande mascarão (foto 505). Os quatro mascarões, embora retratem diferentes fisionomias que permitem que se distingam uns dos outros, apresentam uma composição comum que corresponde a um rosto humano de traços disformes e semi-monstruosos, exibindo uma barba que se transforma em enrolamentos vegetais nas extremidades e a cabeça rematada em *rollwerk*, como se estivessem presos numa estrutura de ferro. Esta fórmula repete os desenhos do *homem silvestre* e do humano aprisionado das composições flamengas de grutesco (foto 506), que lembra a natureza primitiva do homem e adverte para prisão a que este estava sujeito se sucumbisse aos seus instintos mais básicos.

4.6.1.3 - O claustro de San Xoán de Poio

O programa de San Xoán Poio parece-nos ser uma mistura dos dois anteriores, já que apresenta mascarões e grandes bustos nas paredes e pilares ao mesmo tempo que exhibe medalhões com figuras humanas nas abóbadas, que por sua vez são decoradas com motivos florais e seres fantásticos; a tudo isto se junta o chafariz do centro do jardim, também ele com mascarões e bustos humanos (foto 507). A maioria das figuras carece de atributos identificativos, ainda que pareçam repetir os tipos iconográficos que encontramos em Celanova. Atendendo à falta de características iconográficas individuais, consideramos que esta semelhança com representações nos restantes claustros deve ser a principal linha orientadora da análise iconográfica.

Junto à entrada do claustro encontra-se o primeiro mascarão, uma face semi-humana deformada com barbas de folhas e a cabeça em *rollwerk* que imita ferro (foto 508). Ao longo deste primeiro tramo podemos observar, nos pilares de descarga da arcada que abre para o jardim, um conjunto de cinco bustos masculinos vestidos com túnicas. O primeiro corresponde a um homem com barba, que enverga o que parece ser um chapéu com uma vieira (foto 509). O segundo apresenta uma cara coberta por barba e cabelo encaracolado, ao passo que o terceiro exhibe a cara totalmente raspada (foto 510). O quarto aparenta ser mais velho, apresentando longa barba e o último, embora apresente um avançado grau de erosão, parece seguir o mesmo modelo de face com barba e cabelo crespo (foto 511). Na parede fronteira encontram-se outros sete bustos masculinos. Tal como o grupo anterior, todos envergam túnica ou manto e exibem barbas mais ou menos compridas, exceptuando o segundo que apresenta a cara rapada, sem que apresentem qualquer atributo que os distinga (fotos 512 a 515). Algumas das faces estão, inclusivamente, num estado tão avançado de erosão da pedra que a leitura se torna muito difícil. À excepção da primeira figura citada, que consideramos que representa São Tiago Maior (foto 516), nenhuma destas imagens tem qualquer atributo identificativo. No entanto, por representarem doze homens vestidos com túnicas e mantos que seguem o mesmo tipo de

iconografia utilizado habitualmente para os discípulos de Cristo (fotos 517 e 518), e estando um deles identificado como o Apóstolo sepultado em Compostela, consideramos que neste conjunto se retratam os Doze Apóstolos.

No vértice da parede vemos a representação de um querubim (foto 519), que surge desenhado não apenas como a cabeça alada tão habitual na iconografia da *escola*, mas como um busto com torso; pelas suas características, e pelo facto de apresentar uma pedra de cô e patine diferentes, é possível que esta imagem não seja original. Frente a este vemos um mascarão que retrata um monstro meio humano meio felino, que vomita folhas e parece estar preso dentro de uma estrutura de ferro (foto 520). O braço do claustro que se segue não apresenta figuras, exibindo nas bases das abóbadas que descarregam na parede e nos pilares um conjunto de elementos ornamentais semelhantes a baldaquinos embebidos na parede (foto 521).

No terceiro troço do claustro começamos por visualizar, na esquina, um mascarão que apresenta uma feição verdadeiramente diabólica e que parece fundido numa composição de *rollwerk*. Vemos aqui a representação de um ser fantástico de dentes aguçados e orelhas pontiagudas cuja cabeça apresenta o que parece ser pêlo animal sobre a testa. Esta figura parece-nos reproduzir a iconografia do Diabo, assemelhando-se bastante a uma conhecida representação esotérica do demónio, popular desde os tempos medievais (foto 522).

Ao longo deste terceiro tramo, nos pilares dos arcos que se abrem para o jardim do claustro, encontramos seis bustos. No primeiro identificamos a figura de um homem com bigode que enverga vestes com gorjeira e uma casaca nobre (foto 523), tendo sobre a cabeça o que parece ser uma coroa, mau grado a desagregação da pedra que dificulta a leitura. Ao seu lado vemos a figuração de uma cabeça de criança cercada por uma estrutura *rollwerk* (foto 524), recriando a temática dos *putti* aprisionados dos grutescos flamengos. De seguida observamos a figura de um homem de bigode com túnica atada sobre o ombro e a cabeça coberta por capacete (foto 525), seguida pelo busto de outro homem que exhibe feições rudes, de barba e com a cabeça coberta por uma mandíbula de leão cujo pêlo recai sobre os seus ombros (foto 526). Junto a este representa-se um jovem imberbe com túnica sobre o ombro (foto 527), ao qual se segue a figura de um bispo, identificado pelo manto e pela mitra sobre a cabeça, que perdeu já o desenho facial (foto 528).

Deste conjunto, a representação que identificamos sem dúvidas é o quarto busto, onde se apresenta a figura de Hércules. Neste programa o herói surge desenhado com a mandíbula do leão sobre a cabeça como temos visto nos programas anteriores, embora seja de notar um novo pormenor em relação às anteriores, a preocupação em esculpir os pêlos do dorso do leão sobre os ombros (foto 529). Já o homem de casaca que surge no primeiro medalhão é muito semelhante a uma das muitas representações régias de D. Felipe II (foto 530), aqui retratado com um casaco bastante destacado sobre as vestes, gorjeira alta e um bigode pronunciado. A *escola* volta assim a retratar o monarca reinante ao tempo da edificação do claustro, como se

esculpisse o mecenas da obra. Acreditamos que as restantes figuras representam outras personagens que encontramos em programas anteriores, como Eneias, o herói mitológico esculpido com o seu capacete, que aqui se apresenta muito semelhante à figuração do príncipe troiano no túmulo de Don Blanco (foto 531), um profeta jovem, possivelmente Daniel, e um religioso beneditino ilustre, talvez um santo bispo ou papa.

Na parede que fica oposta à arcada encontramos um grupo de sete bustos. Os primeiros dois apresentam um estado avançado de erosão que dificulta bastante a identificação iconográfica (foto 532): vemos em primeiro lugar o que nos parece ser um religioso, com hábito e capuz sobre a cabeça ao passo que a segunda figura tem a aparência de um homem com barba e túnica. De seguida encontramos o busto de um homem de bigode, vestido com armadura e usando o que se assemelha a um capacete sobre a cabeça (foto 533). Depois deste retrata-se uma mulher, com vestido de brocado e gorjeira (foto 534). Junto a esta encontra-se a figura de um homem de idade avançada e barbas longas que enverga um manto e o que parece ser uma coroa na cabeça (foto 535). Em penúltimo, encontra-se a imagem de outro monge com a cabeça coberta pelo capuz do hábito (foto 536) e por fim visualizamos o busto de um homem de barbas e cabelos crespos, com o torso coberto por túnica (foto 537).

Nenhuma destas personagens tem atributo identificativo, e apenas podemos aventar hipóteses baseadas nas semelhanças encontradas com imagens do claustro de Celanova. A figura que mais facilmente se reconhece é a penúltima, que retrata certamente um santo da Ordem Beneditina (ver novamente foto 536). Depois temos três bustos que podem corresponder a retratos de corte. O desgaste que apresentam dificulta substancialmente a identificação, ao mesmo tempo que se nota um desenho facial de menor qualidade em relação aos exemplares celanovenses, o que também prejudica a leitura. Se a figura de armadura e bigode nos parece um novo retrato do Príncipe Felipe, então já um jovem com cerca de 20 anos, a figura da mulher pode corresponder ao retrato de uma das infantas ou das mulheres de D. Felipe II, ao passo que o homem supostamente coroadado que está ao lado desta pode considerar-se um retrato do Imperador Carlos V. No entanto, vamos reter esta informação, já que no troço seguinte existem outros dois bustos que consideramos que retratam os mesmos Habsburgo. Por fim, consideramos que as representações de homens de túnica e manto são figurações de Profetas Maiores do Antigo Testamento como Ezequiel e Isaías, os vaticinadores da vinda de Cristo ao mundo como o Salvador do Povo de Deus.

Na esquina que marca o início do quarto braço do claustro encontramos um monstro semi-humano cujo rosto se transforma em enrolamentos de ferro nas terminações da barba, dos ouvidos e da cabeça (foto 538). De seguida observamos nos pilares que abrem para o jardim um novo núcleo de cinco bustos. Os três primeiros representam religiosos, observando-se inicialmente a representação de um homem com pluvial e mitra, a que se seguem as efígies de dois monges com hábito e capuz sobre a cabeça (foto 539). A quarta figura retrata uma mulher

de vestido com a cabeça coberta por manto e um elaborado toucado (foto 540). Por fim vemos um homem robusto e de bigode coberto com uma túnica que se prende apenas num ombro, envergando um capacete com asas (foto 541).

Esta última figura corresponde a uma representação de Mercúrio, ou Hermes, considerado pelo neoplatonismo como um arauto celestial, uma divindade psicopompa que conduzia as almas para o Além; cremos que este deus da Antiguidade é aqui representado precisamente como um guia das almas dos homens e guardião dos segredos da morte⁹²¹, já que foi esculpido como um vigilante que olha um dos corredores onde se enterravam os mortos da comunidade religiosa (foto 542). Quanto à figura feminina, apresenta evidentes semelhanças com o modo como os artistas quinhentistas representavam as Sibilas (foto 543), as profetisas da Antiguidade que encontramos já nos outros programas sagrados; como tal identificamos este busto com uma das vaticinadoras mitológicas, possivelmente a Sibila Tiburtina. Já os restantes bustos, por representarem religiosos sem qualquer outro atributo que não as vestes, levam-nos a considerar que figuram três santos beneditinos.

Na parede fronteira vemos ao canto a figura de uma mulher com toucado e vestido com gorjeira (foto 544). De seguida, encontramos três figuras representando homens (foto 545): um monge envergando um hábito, com capuz sobre a cabeça; um monge também de hábito, com a cabeça coberta por um barrete, que ao pé do seu ouvido esquerdo tem um pássaro; um outro monge com hábito e capuz. A quinta imagem volta a representar um homem de bigode e um capacete alado (foto 546), sendo seguida por uma figura feminina envergando um vestido com gorjeira cujo cabelo é apanhado por uma espécie de coifa (foto 547). A penúltima imagem representa um homem (cuja parte de baixo da cara está já partida), com manto e o que parece ser uma gorra sobre a cabeça (foto 548). Por fim, subsiste a imagem de um homem com um manto atado junto ao peito e barbas crespas (foto 549).

Deste conjunto de oito imagens, poucas são as que se reconhecem de imediato: conseguimos identificar no terceiro busto, que retrata o religioso com a ave, a figura de São Tomás de Aquino acompanhado pelo Espírito Santo, um dos seus atributos (foto 550), ao passo que o homem do capacete alado, apesar de repetir um ícone já identificado, deverá retratar a única divindade que usa um pétaso, o deus Mercúrio/Hermes. Por seu turno, os dois religiosos de hábito mantêm a temática de santos ilustres da Ordem de São Bento. As restantes figuras apresentam algumas dificuldades na análise.

Se os dois bustos dos extremos podem ser considerados, respectivamente, uma Sibila (ver novamente foto 544) e um Apóstolo (ver novamente foto 549) sendo possível identificá-los pela sua semelhança iconográfica com os mesmos tipos representados na fachada de San Martiño Pinario, já as figuras centrais (ver novamente fotos 547 e 548) levam-nos à questão que levantámos na identificação dos retratos dos Habsburgo colocados na parede do terceiro tramo

⁹²¹ GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001), p. 137.

do claustro. Por um lado, esta figura feminina assemelha-se muito mais do que a anterior aos retratos de Isabel Clara Eugénia, a filha dilecta de D. Felipe II que temos reconhecido em programas anteriores (foto 551), pelo que defendemos que esta é uma efígie da infanta. No que concerne ao busto masculino, que poderíamos considerar reproduzir um retrato do Imperador Carlos V com gorra recorrente nalgumas representações da época (foto 552), tal identificação carece de solidez pelo facto de a escultura estar gravemente danificada na face.

Observemos agora as figuras que integram os medalhões das abóbadas (foto 553). A primeira representa um monge de hábito com a cabeça coberta por capuz, segurando um livro e um báculo. No segundo medalhão vemos o desenho de um homem de cabelos longos e barba, vestido com uma pele de animal, que segura um livro sobre o qual repousa um cordeiro. Na terceira abóbada encontramos a figura de um homem de cabelo comprido e cara rapada, vestido de túnica e manto, que ostenta nas mãos um cálice com um pequeno dragão. Por fim, observamos a representação de um homem com túnica ornamentada sobreposta por uma capa, cabelos longos e um halo atrás da cabeça, que carrega nas mãos um bastão com uma pequena cabaça. Estas quatro figuras representam, respectivamente, São Bento de Núrsia (foto 554), São João Baptista (foto 555), São João Evangelista ou Apóstolo (foto 556), e por fim São Tiago Maior Apóstolo, sem o chapéu com vieira na cabeça mas segurando o bastão de peregrino na mão (foto 557). Estes emblemas correspondem às figurações do fundador da Ordem Beneditina, dos santos que se associam ao nome e orago do mosteiro, e do apóstolo a quem se dedica a devoção do Caminho de peregrinação que se vê do alto sobranceiro de Poio.

O conjunto vegetalista que acompanha estas últimas imagens, ornamentando as coberturas de todo o espaço, é bastante maior do que os que encontrámos nos claustros anteriores mas apresenta menos variedades florais (foto 558). Aqui distinguimos sobretudo folhas e flores de acanto (*acanthus mollis*), ranúnculos (*ranunculus rapens*) e cardos (*cardus cardunculus*). Mais uma vez se escolhem espécies vegetais que se associam simbolicamente à regeneração depois da morte física e à existência de uma Vida Eterna depois da vivência terrena, remetendo assim para as temáticas cristológicas da Paixão e da Ressurreição. Esta flora tem a particularidade de se misturar com figuras fantásticas (ver novamente foto 558): por entre as folhagens vemos imagens de querubins que parecem espreitar-nos como os mensageiros do Céu, *homens verdes* que lembram a natureza mais básica e os instintos que são necessários combater, e caveiras, emblemas da fragilidade da vida e do seu carácter passageiro que simbolizam também a esperança na transformação e na renovação da vida depois da morte.

O programa do claustro integra ainda o chafariz de taças que se ergue no centro do jardim (foto 559). Na coluna, a oficina de Mateus Lopes esculpiu um conjunto de folhas de acanto (*acanthus mollis*) que se *atam* em torno da estrutura com um laço de cordame (foto 560). A taça maior do chafariz apresenta seis mascarões nas saídas de água, todos muito semelhantes entre si, exibindo um rosto humano cuja cabeça é coberta por uma espécie de panejamento que

forma uma touca ou coifa que cai para as laterais do rosto e para o queixo (foto 561). Numa das figuras, o panejamento é substituído por *rollwerk*. O segundo conjunto de saídas de água, integrado na esfera superior do chafariz, exhibe quatro bicas com mascarões. As figuras repetem o mesmo modelo, um rosto humano de feições semi-monstruosas emoldurado num toucado de folhas e *rollwerk* que se estende muito além do queixo (foto 562). No remate, sobre um friso de motivos *ponta de diamante*, encontra-se um conjunto de querubins, pequenas cabeças infantis aladas às quais se sobrepõe um pináculo de folhas (foto 563).

Creemos que os seis mascarões da primeira taça reproduzem seres do submundo que trazem a água, um símbolo sagrado da vida e da purificação, desde as profundezas da terra. As quatro imagens da esfera do segundo registo representam os quatro rios do Paraíso, orientados para cada um dos caminhos do claustro, simbolizando também os quatro pontos cardeais e os quatro cantos da Terra⁹²². Por fim, os quatro querubins do topo podem encerrar dois simbolismos: ou podemos ver neles uma representação dos pequenos mensageiros de Deus que traziam aos religiosos de Poio a inspiração divina, ou consideramos que o facto de estarem orientados na mesma direcção que os rios do Éden da esfera inferior indica que se tratam da representação dos quatro ventos principais.

4.6.2 - Três jardins do Éden: interpretação iconográfica

O claustro foi sempre considerado um dos mais importantes, se não o mais importante, recinto dos mosteiros e conventos ocidentais, já que congregava funcionalidades fundamentais à vida dos religiosos que os habitavam, ao mesmo tempo que manifestava um profundo simbolismo espiritual. Se olharmos para os claustros a partir de uma abordagem meramente tipológica, estes espaços apresentavam-se como o centro da vida dos mosteiros e conventos por serem os locais onde se plantavam ervas medicinais e árvores de fruto e onde se situava o poço ou fonte principal. Ou seja, eram o espaço que garantia a sobrevivência diária da comunidade. Porém, se fizermos uma leitura simbólica da própria estrutura quadrilátera da crasta, então compreendemos que esta era muito mais do que um horto com água potável.

Desde os primeiros tempos do monacato no Ocidente, o claustro assumiu uma carga simbólica de especial relevância, uma vez que integrou dentro do espaço do mosteiro (por inerência fechado ao mundo) o arquétipo do Paraíso descrito na Bíblia, recriando assim o Jardim do Éden onde Deus havia plantado “toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos para comer” (Gn, 2: 8-9). Como tal, era imperativo que tivesse espécies arbóreas que dessem fruto e um manancial de água ao centro para recriar a nascente do jardim divino que se dividia em quatro rios (Gn, 2: 10-14). Por isso, os claustros cristãos incorporavam uma fonte, chafariz, poço ou tanque que marcava o ponto central do jardim, a partir do qual se perfilavam quatro caminhos, simbolizando os rios paradisíacos Pison, Gheon, Tigre e Eufrates.

⁹²² PEREIRA, Paulo (2009a), p. 195.

Além da água, este jardim deveria ser semeado com alimentos e lavrado pelos religiosos, que assim cumpriam o desígnio divino de trabalhar a terra à semelhança do primeiro homem colocado por Deus “no jardim do Éden para o cultivar e também para o guardar.” (Gn, 2: 15). O claustro era portanto a réplica do Jardim Primordial.

A própria organização espacial do claustro era também plena de metáforas. Dispondo-se como um espaço quadrangular aberto à abóbada celeste – ou seja, um quadrado coberto por um círculo – era “o símbolo eloquente da união da terra com o céu”⁹²³. Este *quadrado místico*, cujas múltiplas bases calculatórias permitiam divisões e subdivisões perfeitas, personificava não apenas os já citados quatro rios do Paraíso mas também os quatro pontos cardeais e os quatro cantos da Terra. Com os quatro caminhos do seu jardim reproduzia a organização perfeita das ruas da Jerusalém Celeste, albergando ao centro uma estrutura sagrada que simbolizava o *axis mundi*, o centro do mundo, fosse uma fonte, um poço ou uma árvore. Assim, este pátio quadrangular era não só o Jardim do Paraíso mas também a configuração de “uma cidade sagrada, a Jerusalém celeste de que fala o Apocalipse”⁹²⁴, um microcosmo que concretizava a visão do Paraíso dentro do espaço fechado do cenóbio. Era portanto um símbolo geográfico do Divino, uma imagem do retorno a uma humanidade sem pecado, ao mesmo tempo que traduzia a visão de ordem e planeamento perfeitos que devia pautar a vida dos homens.

Para além destes dois níveis simbólicos, importa lembrar uma outra dimensão alegórica que se prendia com o quotidiano deste espaço sagrado exterior, já que na vivência diária de um mosteiro ou convento, o claustro era um recinto com outras utilizações cerimoniais e simbólicas: este era também o local de enterramento dos mortos da comunidade, o espaço onde se realizavam as procissões, um ponto de encontro para os monges depois das horas de trabalho e, por fim, um lugar onde estes podiam ter os seus momentos de recolhimento, oração e meditação.

Ou seja, o claustro era o Jardim do Paraíso, uma Jerusalém terrestre, o centro do mundo, o manancial de água, de ar e de luz, a última morada, o prolongamento do espaço de oração da igreja, um lugar de celebração e encontro e, simultaneamente, de recolhimento e meditação. Era portanto um lugar pleno de significado, já que aqui se ligava o mundo subterrâneo – o espaço de enterramento e, também, o local de onde brotava uma fonte em permanente renovação – ao mundo terrestre – o espaço da *terra* e do jardim – que por sua vez, através do seu centro (ou do seu eixo) se unia ao céu, a cúpula aberta sobre o espaço. E assim, ao ser tudo isto em simultâneo, o claustro era o ponto de confluência do edifício e o centro da vida monacal.

Os claustros edificadas pela *escola dos Lopes* obedecem a todos estes princípios. Originalmente eram jardins do Éden abertos ao Céu que davam vida ao mosteiro, com os seus canteiros plantados e o chafariz que, marcando o *axis mundi*, oferecia água cristalina aos

⁹²³ BORGES, Nelson Correia (1998). Arquitectura Monástica Portuguesa na época moderna (notas de uma investigação). In *MUSEU*. IV série, nº7. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, p. 41.

⁹²⁴ BORGES, Nelson Correia (1998), p. 41.

religiosos; eram o local de enterramento dos saudosos defuntos das comunidades, que repousavam naquele espaço consagrado com a promessa de estarem mais perto de Cristo e da sua corte celeste; eram os espaços de reclusão que prolongavam o solo sagrado do templo, com as suas quatro galerias dispostas para serem percorridas em momentos de oração ou de solenidade litúrgica. A decoração esculpida que Mateus Lopes desenhou para estes jardins de recolhimento incide precisamente na premissa de relembrar permanentemente que aquele era um espaço de meditação, que ali o monge ou frade não só podia como *devia* reflectir sobre a sua vida e também sobre a sua morte (já que muito possivelmente acabaria por ser ali sepultado). Assim, foram integradas nestes espaços representações iconográficas que infundiam no espírito dos religiosos um simbolismo inerente ao modo como deveriam vivenciar a fé e a sua missão enquanto homens de Deus, tal como alegorias sobre os dogmas do Catolicismo. O resultado da leitura simbólica da decoração esculpida destes três claustros apresenta-nos uma dupla interpretação: por um lado, mostra-nos estes claustros como portadores de um *código de conduta* para os monges e frades e, por outro, transforma os claustros em *mementos mori* onde as reflexões sobre a vida e a morte eram imperiosas.

Na leitura destes espaços como portadores de um código de conduta, identificamos um grande grupo de figuras iconográficas cujo simbolismo as apresenta como modelos de virtude, ou como a personificação de qualidades morais. Neste, destacam-se as representações de religiosos beneditinos e dominicanos, que ali foram colocados pela reconhecida santidade das suas vidas e pelo contributo que as suas acções e os seus pensamentos haviam dado ao Catolicismo, sendo por isso exemplos de vida para os irmãos de fé que percorriam os espaços. Tal como considerámos que acontecia no caso das fachadas sagradas, a intenção da figuração destes personagens era a de catequizar quem as observava, sendo que neste caso veiculavam um pendor moralizante ainda maior, já que estas figuras de santos, bispos e religiosos poderiam ser considerados patronos espirituais dos professos das comunidades religiosas.

Junto a estes *varões das Ordens*⁹²⁵ temos um conjunto significativo de figuras bíblicas alusivas tanto ao Antigo como ao Novo Testamento, onde se incluem Profetas, Reis de Israel e Apóstolos, que consideramos que simbolizam os alicerces do Catolicismo. Através destes seus retratos imaginados, a decoração esculpida dos claustros lembrava aos monges quem foram os seus percursores na construção da Igreja Católica: os *iluminados* que profetizaram a vinda de Cristo como Messias; os *ungidos* que, sendo antepassados de Jesus, estabeleceram a sua linhagem real; os *enviados* que, como Seus seguidores exemplares, espalharam a Sua mensagem pelo mundo. Ou seja, vemos neste grande grupo iconográfico uma alegoria ao verdadeiro crente, já que aqui se colocam homens santos (os iluminados, os ungidos e os escolhidos) que confirmaram que Jesus Cristo era o Messias e o Filho de Deus, seja por terem anunciado a sua vinda, seja por terem prefigurado a sua missão divina, seja por terem escolhido segui-Lo e

⁹²⁵ Como os apelidou Ana Goy Diz.

manterem viva a sua mensagem. Por tudo isso, estes homens eram um exemplo a seguir para qualquer religioso que queria ser um santo escolhido pelo Senhor, iluminado pela sua Palavra, ungido pelo seu Espírito, enviado como seu representante para espalhar a sua Mensagem.

A estas figuras juntam-se personagens mitológicas que, de algum modo, se consideraram personificações de Jesus Cristo ou vaticinadores da sua vinda ao mundo. Falamos de Hércules, Eneias, Sansão e as Sibilas. Os três primeiros representam heróis virtuosos que foram comparados a Cristo, devido ao seu exemplo de combate ético e à resiliência e ética que lhes permitiu alcançar a glória eterna. Tais características morais faziam destes paladinos referências para um bom cristão, sendo esse o motivo pelo qual a sua representação, enquanto retratos profanos, não se considerava uma maculação do espaço sagrado. Já com as Sibilas regressa-se novamente à temática das profecias que na Antiguidade clássica fizeram a antevisão do nascimento e da Paixão do Messias.

Por fim podemos também incluir neste conjunto de figuras exemplares os Habsburgo retratados. Em nosso entender D. Felipe II, Carlos V, o Príncipe e as Infantas representam-se aqui em duas vertentes simbólicas. A primeira representa-os como os mecenas reais de uma obra, e nesse sentido os seus retratos são símbolos do poder social, económico e político que detinham – um poder suficientemente grandioso para se representarem num espaço sagrado privado que era apenas acessível aos monges. A segunda retrata-os como defensores do Catolicismo e do Papa, membros cimeiros da família mais poderosa e piedosa do mundo cristão que combatia activamente o protestantismo, pugnando por erradicar a heresia e difundir a mensagem de Cristo num imenso território *onde o sol nunca se punha* – e por isso também eles, à semelhança dos santos, dos profetas e dos apóstolos, deveriam ser olhados como exemplos de virtude e de vivência da fé cristã.

Assim, estes três grupos de imagens parecem-nos constituir uma alegoria virtuosa ao bom Cristão optando-se por, em vez de representar uma história bíblica moralizante ou personificar as Virtudes Celestiais, esculpir um conjunto de personagens cujas acções ao longo da vida (tivesse esta vida acontecido realmente ou fosse fruto de narrativas lendárias) constituíssem um exemplo da vivência das qualidades que o Catolicismo considerava essenciais a um verdadeiro cristão fiel a Roma e íntegro na sua fé. Na verdade, este grupo de figuras bíblicas, mitológicas e reais aparenta constituir-se como a expressão de algumas das virtudes definidas pela Teologia como a Esperança (de que são exemplo os Apóstolos, os primeiros seguidores de Cristo que confirmaram na sua promessa de Vida Eterna), a Fortaleza (expressa nas figuras de Hércules ou de Sansão), a Temperança (personificada nos religiosos beneditinos representados, que resistindo às paixões terrenas ascenderam a uma vida virtuosa) ou a Justiça (que podemos ver representada nos Reis de Israel e nos monarcas Habsburgo), e sobretudo a Fé, que encontramos simbolizada em cada deles. Desta forma, parece-nos que este conjunto de indivíduos, cada um deles santo ao seu modo, foi colocado ao longo dos corredores do

quadrilátero para que de cada vez que um monge passasse por eles se lembrasse de todos os comportamentos que deveria observar e os pensamentos que deveria ter para que a sua conduta fosse exemplar aos olhos de Cristo.

Além deste grande grupo simbólico, temos um outro conjunto de tipos iconográficos que acreditamos terem sido esculpidos com o intuito de suscitar nos monges reflexões sobre a Morte, a transiência da vida terrena e a glória da Vida Eterna. Os elementos que imediatamente nos remetem para esta temática são as flores representadas nestes espaços como símbolos da morte física e da vida eterna, mas sobretudo como emblemas da Paixão e da Ressurreição de Cristo. Assim, os pequenos relevos que reproduzem a alcachofra, o cardo ou a romã lembravam aos religiosos o glorioso mistério da anástase do seu Salvador, ao mesmo tempo que o desenho de um ranúnculo, um acanto ou um malmequer lhes evocava a importância da modéstia, da simplicidade e da humildade perante a inevitabilidade da morte, à qual não deveriam querer escapar mas antes aceitar e abraçar como uma etapa para alcançar uma vida plena nos céus depois do seu passamento.

Outra figura representada neste conjunto que podemos associar simbolicamente à relação entre os vivos e os mortos é Hermes/Mercúrio, o deus do capacete alado que viajava entre as três esferas da Vida, o céu, a terra e o lugar onde habitavam as almas de todos aqueles que haviam já sucumbido. Hermes, ou Mercúrio, foi considerado o grande mensageiro da mitologia greco-romana, o viajante entre os mundos infernal, terrestre e celeste, e como tal personifica a revelação divina do caminho para a Eternidade. Era, como referido, um psicopompo que conduzia as almas ao Hades, e este poderá ter sido um dos motivos pelos quais se escolheu representar esta divindade mitológica no espaço mais sagrado do complexo religioso, já que era aqui que se enterravam os mortos da comunidade. Consideramos por isso que Hermes/Mercúrio foi colocado por entre os corredores do claustro como um guardião que observava os vivos que um dia iriam perecer, lembrando-os da morte que sempre espreita, ao mesmo tempo que vigiava os mortos que ali descansavam. Além desta atribuição simbólica, podemos também ver nele mais um modelo exemplar do que deveria ser um bom religioso – um mensageiro entre o Céu e a Terra, um porta-voz da Palavra divina, e o escolhido que preparava as almas dos homens para a Vida depois da morte terrena.

Os mascarões monstruosos que encontramos nas esquinas dos claustros parecem também eles servir de aviso aos irmãos que transitavam nos claustros. Nesta leitura podem apresentar-se como simbolizações generalistas dos perigos da vida terrena como a luxúria, a soberba ou a gula, pecados que espreitavam a cada esquina dentro da vida monástica, apesar da clausura desta. Nesse sentido, podemos vê-los como a representação do lado monstruoso da natureza, a personificação agigantada e disforme dos vícios que eram inatos aos homens, um estado intermédio do mundo humano na sua evolução entre a civilidade e a animalidade que os religiosos tinham por obrigação superar incessantemente. Por outro lado, e porque a presença da

Morte (e dos mortos da comunidade) no claustro era constante, estes seres deformados e aberrantes podem também reproduzir os monstros terríveis que povoavam os infernos da tradição mitológica greco-romana para atemorizar os defuntos⁹²⁶, podendo assim ser vistos não como personificações de pecados mas como figuras de aviso, cuja intenção seria suscitar nos habitantes daquele local sacro reflexões e prudência nos actos e palavras, para que assim evitassem o Inferno se não cuidassem da alma durante a vida na terra.

Assim, na interpretação da decoração esculpida dos três claustros da *escola dos Lopes* podemos considerar a escultura destes espaços como uma mensagem simbólica sobre os exemplos para a Vida e as lembranças da Morte. Dirigidos a um público culto e restrito que utilizava o lugar para reflectir, meditar e rezar, estes programas exibem uma galeria de retratos (imaginados e reais) de heróis do Catolicismo aceites pela Igreja combatente do período pós-Trento como exemplos de virtude e de vivência da fé. A estes juntam-se figuras monstruosas e selvagens constantemente de vigia que lembravam o Inferno, abismal e sempre iminente, cuja intenção era forçar uma permanente observação na conduta do corpo e da alma e a renúncia de tudo o que era considerado impuro, mau ou profano. Por fim, captando a atenção dos religiosos para o céu em momentos de oração, encontram-se nas abóbadas os *país espirituais* das congregações ladeados por pequenos emblemas vegetalistas que simbolizavam a brevidade da vida, a inevitabilidade da morte e relembavam a forma como Cristo havia suportado ambas de forma estóica e abnegada. Deste modo, o percurso lento e pausado por estes Jardins do Éden dava aos monges beneditinos de Celanova e Poio e aos frades dominicanos de Amarante uma lição catequética e moralizadora sobre um outro caminho que não o formado pelos braços da crasta, mas antes o *caminho espiritual* que teriam que trilhar para atingir a Vida Eterna, seguindo o exemplo dos homens santos que ali se encontravam representados, renunciando ao pecado monstruoso que espreitava a cada esquina e aceitando as agruras da vida e da morte como o Salvador.

Por fim, estes programas de quietude e meditação são amplificados pelo simbolismo da água corrente dos chafarizes, verdadeiras *fons vitae* ornamentadas com mascarões vegetalistas e querubins que, indicando os pontos cardeais, dão aos religiosos a imagem dos rios do Paraíso, expressando assim a referência a uma humanidade sem pecado. Estas fontes pretenderam ser uma recriação da nascente do Éden, e por isso simbolizam em essência um local primordial de purificação e regeneração, de renascimento sem mácula. Porém, estes chafarizes têm também um simbolismo especificamente cristológico já que a água que corria numa *fonte de vida* era, por inerência, considerada *água viva*. Deste modo, o chafariz – com reminiscências do poço de Samaria – evocava o próprio Cristo, que se revelou à Samaritana à beira de um poço afirmando que “quem beber da água que Eu lhe der jamais terá sede, porque a água que Eu lhe der tornar-

⁹²⁶ ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2013), p. 150, cita a infinidade de monstros (como centauros, a Hidra, um gigante de cem braços, a Quimera em chamas, as Górgonas ou as Harpias) que, na *Eneida*, Virgílio relatou que viviam para lá das portas do Hades.

se-á nele uma nascente de água a jorrar para a vida eterna” (Jo, 4: 14), e que deste modo se apresentou aos cristãos como a verdadeira *água viva*.

Os três claustros da *escola dos Lopes* foram, na sua génese, espaços com um pendor dúplice: eram locais de passagem mas também de contemplação; de comunicação e de meditação; de trabalho do corpo e de deleite da alma; eram feitos de pedra aparentemente estéril mas ocupados por vegetação e água. Eram, além de tudo isto, espaços sagrados destinados a ser vistos e vividos por um grupo restrito de pessoas que, pelas exigências da vida professa que haviam escolhido ter, detinham conhecimentos teológicos acima da média de um cristão comum. Por tudo isto, depreende-se que a decoração esculpida destes espaços apresentasse uma leitura simbólica mais hermética, ou pelo menos mais elaborada, do que a que encontrámos nos programas das entradas sagradas, acessíveis até a quem não praticava o Catolicismo.

Se por um lado verificámos que alguns dos tipos iconográficos se repetem, por outro encontramos uma leitura programática que, numa primeira abordagem de identificação, aparenta ser desconexa. De facto, e ao contrário do que vimos acontecer nas fachadas, onde os tipos iconográficos são agregados por registo consoante o simbolismo e a importância que lhe quiseram transmitir – e onde os próprios registos dos programas representam uma hierarquia sagrada, identificando-se assim um significado que advém da estrutura e que imprime uma espécie de *lugares marcados* de importância simbólica no programa – nos claustros parece-nos que as imagens foram colocadas no espaço de forma aleatória e desordenada, sem obedecer a ordem ou hierarquia simbólica. Sem dúvida identificamos uma mensagem presente ou, em rigor, quatro mensagens subjacentes à decoração esculpida dos espaços, mas estas advêm de uma obrigatória leitura total dos espaços, não estando ordenadas ou hierarquizadas, por exemplo, pelos braços do claustro ou pela orientação dos espaços, segundo a qual se poderia colocar determinada temática mais perto da igreja, ou simbolicamente virada a certo ponto cardeal. No entanto, acreditamos que esta aparente desordem não teria implicações na recepção da mensagem final, uma vez que se manteve inalterada enquanto habitaram religiosos naqueles espaços. Mesmo não tendo para nós uma linha condutora ou uma ordenação, o significado destes programas mantinha o sentido, inclusivamente quando as imagens eram interpretadas individualmente.

Talvez esta premissa advenha do facto de o claustro ser um local onde os monges e os frades passavam várias vezes ao longo do dia. Ali tinham não apenas o espaço mas o tempo necessário para, ao longo de uma vida, aprenderem com as imagens esculpidas, indagarem o seu simbolismo e questionarem-se sobre o que as metáforas decorrentes da leitura simbólica daquelas esculturas lhes queria transmitir, o que (efectivamente) lhes transmitia, e o que dali podiam depreender ou retirar como reflexão, orientação ou advertência severa para a sua vivência enquanto religiosos devotos a Cristo e a Roma. Assim, podiam olhar individualmente para as imagens como bustos devocionais, orando a um santo ali representado; podiam parar

para contemplar um conjunto de figuras, relembrando histórias bíblicas, sermões religiosos, passagens do Evangelho, a crónica dos santos da sua ordem ou uma qualquer lenda de pendor moralizante e cristológico; podiam beber da água do chafariz acreditando que com esse gesto purificavam actos e pensamentos; ou podiam percorrer lentamente todo o programa, uma e outra vez, meditando nas vicissitudes da Vida e da Morte, no que implicava ser um paladino do Catolicismo, um bom religioso, um verdadeiro crente na mensagem de Cristo, um servo consciente da bestialidade do mundo, que escolhe redimir o pecado a cada dia que passa. Assim, estes eram realmente pequenos paraísos de recolhimento e redenção onde homens comuns que se predispunham a ler as mensagens que a pedra esculpida lhes dava podiam aspirar a ser heróis santos que se colocavam ao alcance do Divino.

4.7 – Os programas sagrados da *escola dos Lopes*: catecismos de pedra para bons cristãos

Emile Mâle define a iconografia da arte pós-tridentina como o resultado de dois grandes discursos, a tradição do passado e o espírito dos novos tempos que então se viviam⁹²⁷. Os programas de decoração esculpida que a *escola dos Lopes* desenhou para integrarem estruturas sagradas parecem-nos comungar deste sentimento de dicotomia simbólica, assumindo a tradição em elementos facilmente reconhecíveis, alguns adaptados de fórmulas mais antigas da arte religiosa como o Tetramorfo e o Cristo em Majestade na porta do templo, de reminiscência românica, ou a concordância testamentária tão ao gosto dos programas escultóricos da arquitectura manuelina, ao mesmo tempo que os transformam numa prédica esculpida revista pelo espírito da Contra Reforma católica, onde se vão buscar novos códigos iconográficos.

As *entradas sagradas* e o cruzeiro são programas que podemos definir como pregações simbólicas. Ou seja, substituímos aqui intencionalmente o termo iconológico *discurso* por uma palavra de forte pendor religioso na época, a *pregação*, uma prática fortemente exortada pela Igreja depois de Trento. O que encontramos nestes frontispícios são sermões de pedra que reproduzem um catecismo – aliás, reproduzem partes do catecismo de língua vernacular de D. Frei Bartolomeu dos Mártires através do qual certamente os Lopes foram doutrinados – num intento a que não foge também o túmulo de D. Francisco Blanco: pregar a doutrina cristã; pregar sobre a virgindade de Maria e o seu estatuto de Rainha do Céu; pregar sobre a virtude dos santos; pregar a Verdade dos Evangelhos; pregar sobre a força da Igreja Católica.

A génese destes programas colocados à entrada do sagrado, quer representem o limiar da capela, da igreja ou do Paraíso, parece-nos assentar sobre a concordância do Novo Testamento e do Antigo Testamento, um discurso iconográfico recorrente desde o início do século XVI que traduz “uma das mais evidentes preocupações da religiosidade da época”⁹²⁸. Reproduzindo um tema de extrema importância no sistema teológico da época moderna, a concordância testamentária apresenta a Bíblia como uma revelação progressiva onde o Antigo Testamento, como sinal da Antiga Aliança entre Deus e o Povo de Israel, estabelece as bases para os eventos do Novo Testamento, a Nova Aliança entre Deus e a Igreja. Ou seja, demonstra-se que existe uma relação entre o Antigo e o Novo Testamento através dos exemplos de conexão entre as profecias, promessas, leis e alianças veterotestamentárias e o modo como foram cumpridas por Cristo e pela Virgem.

Os Lopes recuperaram este discurso simbólico tão utilizado no início do século XVI, e tal como a narrativa simbólica apresentada pelos programas das primeiras décadas de Quinhentos⁹²⁹, colocaram lado a lado os protagonistas e *coadjuvantes* do Antigo Testamento,

⁹²⁷ MÂLE, Emile (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro, p. 224.

⁹²⁸ PEREIRA, Paulo (1990), p. 165.

⁹²⁹ O caso mais reconhecido será o dos programas de decoração esculpida da arte manuelina, amplamente estudados por Paulo Pereira.

como os Reis de Israel antepassados de Cristo e de Maria, os Profetas e as Sibilas anunciadores da vinda do Messias, com os protagonistas e *coadjuvantes* do Novo Testamento como os Apóstolos e os Evangelistas que estiveram com Cristo ou que biografaram os momentos que confirmam todas as profecias veterotestamentárias. Ou seja, juntam-se os personagens que estão ligados às profecias sobre o Messias e a Virgem e os personagens que estão ligados à sua concretização. Este discurso avança depois para a figura da Virgem com o Menino, que simboliza o nascimento de Jesus, não só o momento que unifica ambos os Testamentos como o símbolo máximo da verdade das profecias, confirmando que o Messias anunciado era de facto Jesus Cristo nascido de uma jovem pura. Tudo culmina com o triunfo da Igreja Católica enquanto instituição, simbolizada pelos *coadjutores* que a representam, os Doutores e os grandes Santos teólogos. Este esquema visava traduzir a veracidade dos dogmas da Igreja numa época em que estes eram tão digladiados pelo Protestantismo. Assim, apresentam-se os vaticinadores da virgindade de Maria, os personagens que comprovam a sua linhagem real e o seu estatuto de Rainha do Céu, os teólogos e santos que defenderam a devoção à Mãe de Cristo, todos representando os valores que o Catolicismo pós-tridentino defendia acerrimamente.

Ao mesmo tempo há nestes programas feitos para serem vistos pela generalidade dos fiéis uma nítida *catequização* que se depreende das leituras dos conjuntos, numa mensagem que não é linear mas que busca combater em várias frentes e ensinar várias lições. Através da decoração esculpida exorta-se à força moral e à ideia cristã de sacrifício e redenção, relembrando-se constantemente a Paixão de Cristo e a sua gloriosa Ressureição, ensinando que apenas através de uma vida de oblação e penitência se alcança a Vida Eterna. Também apreendemos uma glorificação constante da imagem de Jesus como o Salvador e o Prometido, figurando um discurso retórico que o apresenta como o Cristo Messias, o Cristo Rei, o Cristo Pastor, o Cristo Luz da Igreja. A esta junta-se a exaltação de Maria representada simultaneamente como Virgem, Mãe e Rainha que preside a uma grande corte de santos; colocada como a figura central dos programas para onde todos os olhos se dirigem, a sua representação pétrea mostrava que, se os santos eram seus fiéis devotos, também o comum e verdadeiro cristão devia coloca-la simbolicamente no *centro* da sua devoção. Por outro lado verificamos que os programas não deixam os espaços livres ao acaso, preenchendo-os com alegorias do *bom cristão* encarnadas em figuras que se apresentam como seguidores fiéis e combativos, de que são exemplo os guardiões da Fé São Pedro e São Paulo, ou paladinos virtuosos de força moral extrema como Hércules. Também as figurações dos patrocinadores dos programas são, em nossa opinião, representações de *heróis da Fé*, e não apenas um mero retrato mecénico.

Outro dado que se evidencia na leitura destes programas de *entradas sagradas* é a própria iconologia da estrutura, onde há uma recorrência a modelos de algum modo profanos ou então a escolha de uma composição estrutural que os fiéis conhecem do interior do espaço

sagrado. Como exemplos dos primeiros, temos o arco triunfal da Antiguidade pagã, o óculo *rollwerk* decalcado de gravuras modernas que reproduziam edifícios civis ou a coluna vitruviana que serve de suporte a Cristo crucificado. Como espécime da segunda opção encontramos o retábulo, que se transporta da capela-mor para o limite que separa o sagrado do profano. Parece-nos que a intenção nestes casos foi uma transferência do próprio simbolismo da estrutura para a leitura do programa – dar um arco de triunfo a um herói da Igreja, ou usar o retábulo na fachada para apelar ao sentido de sacralidade e solenidade que os fiéis reconheciam à capela-mor. Também se nos afigura que por parte dos arquitectos há uma noção de que estruturas pagãs ou civis imediatamente se consideram sagradas quando recebem representações de Cristo, da Virgem e dos santos. Merece uma nota particular o *ouro* do túmulo de D. Francisco Blanco, que se nos evidencia como uma (tentativa de) transformação de uma estrutura pétreia num símbolo de poder, tanto do tumulado como dos testamentários que eram seus protegidos.

Por seu turno, os programas que apelidámos como *espaços de recolhimento* apresentam um discurso simbólico aparentemente desordenado – as imagens não seguem uma retórica sequencial nas estruturas, nem sequer no modo como poderiam estar agrupadas por braços dos claustros, por exemplo – mas acreditamos que tal não se prende com falta de conhecimento e sim com o facto de serem percorridos por fiéis que tinham conhecimentos teológicos aprofundados e que, por isso, sabiam identificar facilmente as imagens. Sobretudo, será uma disposição destinada a ser vista de forma pessoal, diária e lentamente, convidando assim a uma reflexão individual em frente a cada uma das imagens.

Esta forma de organizar os programas vai também de encontro à nossa ideia de que os *espaços de recolhimento* foram pensados para apresentarem um pendor mais hermético, entendível apenas para os *ungidos*. Estes não eram já os programas de catequização para os devotos que passavam na rua ou que iam à igreja uma vez ao dia e com poucos conhecimentos de teologia, mas sim um código de conduta para os escolhidos por Cristo para continuarem a Sua missão. Ou seja, aqui não era necessário mostrar uma leitura escorreita, podendo apostar-se na escolha de um conjunto de figuras que, ao seu modo, compunham uma concordância testamentária, ao mesmo tempo que se dirigiam a praticantes que eram *iluminados* como os profetas, *ungidos* como os monarcas bíblicos e *enviados* como os apóstolos, ou que se identificavam com os vários retratos de monges, freires, bispos e papas que recordavam os irmãos santos da sua ordem. Ou seja, eram figuras ancestrais e que se apresentavam como modelos mas que eram seus semelhantes no estatuto e na proximidade que tinham do Céu. Já os mecenas da família real retratados assumem nestes espaços o destaque dado aos mecenas, representando-se como os verdadeiros *construtores* da Orden de San Benito e daqueles espaços. Por fim, é impossível não destacar neste grupo o conjunto dos Reis da antiga sacristia de San Martiño Pinario, pleno de simbolismo e de uma certa profundidade bíblica que denota que os

fiéis a quem se dirigia aquele programa de decoração esculpida eram, de facto, profundos conhecedores da Bíblia.

Especificamente nos claustros encontramos o reconhecido simbolismo estrutural que os identifica como *jardins do Paraíso*, quadrados sagrados isolados do mundo cuja simbólica era reforçada pela *fonte da vida* central onde, depois das suas meditações e do trabalho diário, os monges tinham um local de limpeza, literal e espiritual, e de redenção, no sentido em que salvavam o corpo ao matar a sede e o espírito ao matar os pecados. Não deixa de ser curioso que, apesar desta retórica de pureza, os chafarizes fossem decorados com monstros furiosos e *homens silvestres* representativos do lado mais primário da criação de Deus. Encontramos o mesmo princípio nas grandes máscaras monstruosas dos cantos das cristas, que criam um contraste demoníaco com a santidade do lugar. Não estamos perante gárgulas (colocadas em cantos laterais e tardozeiros de edifícios) mas sim perante verdadeiras representações do maléfico ou criações originadas pela mente transgressora do homem comum que resultavam em retratos feios e híbridos associados ao mundo perigoso onde se escondia o pecado.

Ainda que tenham sido desenhados para públicos diferentes e tivessem por base utilizações distintas, os programas sagrados da *escola dos Lopes* apresentam uma simbólica comum – a exaltação da Fé cristã, da Igreja Católica e dos seus heróis. As fórmulas diferem mas os protagonistas são recorrentemente os mesmos, e a mensagem é similar. Com mais ou menos erudição, mais ou menos referências mitológicas, sendo mais catequéticas ou formando um código de conduta, estes conjuntos sacros de decoração esculpida são exortações ao fervor dos fiéis que, fossem monges ou leigos, escolhiam lutar pelo Catolicismo, pelos seus dogmas e pela santidade da missão apostólica do Papa, na dura batalha da Europa religiosamente dividida do século XVI.

Capítulo 5

“Aqueles coisas que são invulgares”.

Aproximação ao significado dos programas civis da *escola dos Lopes*



5.

“Aqueles coisas que são invulgares”⁹³⁰. Aproximação ao significado dos programas profanos da *escola dos Lopes*.

Escrevia Sebastiano Serlio no seu *Livro IV* que “Aqueles coisas que são feitas de acordo com o costume comum, embora sejam feitas com as correctas proporções e medidas, serão certamente louvadas, mas nunca admiradas. Por seu turno, aquelas coisas que são invulgares, desde que sejam feitas de acordo com a teoria e bem proporcionadas, não só serão louvadas pela maioria das pessoas, mas serão também admiradas.”⁹³¹. Este parágrafo resume com grande acuidade os programas laicos da *escola dos Lopes*: conjuntos de decoração esculpida onde a invulgaridade das formas foi cinzelada de forma *bem proporcionada* e de acordo com as normas teóricas do seu tempo.

Encontramos neste grupo de seis programas formas realmente invulgares: a utilização do suporte antropomórfico em substituição das ordens arquitectónicas canónicas; uma casa de habitação que se ornamentou com um discurso simbólico erudito relacionado com as correntes filosóficas do Humanismo da época; e chafarizes de taças que não se assemelham aos modelos comuns do seu tempo, optando antes por repetir os desenhos da *fantasia* das gravuras do Norte da Europa. Foi neste núcleo de estruturas de funcionalidade não religiosa que os Lopes criaram programas escultóricos inovadores que não estavam *de acordo com o costume comum*, procurando marcar a norma com a diferença sem, no entanto, ir contra os preceitos de uma arquitectura equilibrada, bem desenhada e bem construída. Este conjunto de decoração esculpida sem utilização ritual sacra integra os programas que tanto podemos catalogar como civis, porque a sua tipologia se prende com utilizações dessacralizadas, como designar como profanos pelo facto de a sua decoração esculpida ser essencialmente *mundana*, no sentido que é composta por motivos relacionados com o mundo natural, mitológico e fantasista: o Hospital da Misericórdia de Viana, a Casa Sotomayor e os chafarizes de Viana, Guimarães, Ponte de Lima e do Hospital Real de Compostela.

Ainda assim, importa explicitar que esta divisão não é estanque já que a aproximação ao significado destes seis programas é iniciada pelo Hospital da Misericórdia precisamente porque se apresenta como um programa de transição entre o religioso e o civil devido a duas características que devemos considerar. Por um lado, este hospital, embora sendo um imóvel que não se destinava a rituais sagrados mas sim a servir a saúde pública da vila de Viana da Foz do Lima, é a obra de uma irmandade religiosa, permitindo assim que se encontre uma continuidade de leitura entre os programas exclusivamente religiosos e os programas unicamente profanos. Por outro lado, esta questão de ser um programa que decorre de um

⁹³⁰ SERLIO, Sebastiano (1990), fl. 179v.

⁹³¹ SERLIO, Sebastiano (1990), fl. 179v.

mecenas com características religiosas deu origem a um conjunto de decoração esculpida híbrido, onde pontuam elementos sacros por entre aquele que é um dos programas iconográficos mais *transgressores* e *licenciosos*.

Depois da análise e interpretação das fachadas do hospital, iremos abordar a Casa Sotomayor, o único programa habitacional que subsistiu da segunda geração da *escola dos Lopes*. Curiosamente, esta casa vianense acaba por ter também uma ligação aos programas sagrados, ainda que esta não advenha do simbolismo mas antes do tipo de escultura escolhida. De facto, encontramos na iconografia do programa uma relação com os programas sagrados da *escola*, já que foram os grandes medalhões com bustos salientes que os Lopes repetidamente desenharam para as fachadas das igrejas, para os claustros e até para a sacristia, que inspiraram o modelo figurativo colocado nos merlões que compõem o programa da Casa. Em contrapartida, como teremos oportunidade de observar com mais acuidade, a própria simbólica do programa não se distancia de uma certa erudição devocional transversal às elites culturais do século XVI, pelo que podemos considerar que também a criação deste programa não esteve inteiramente desligada da vivência religiosa do seu encomendante, embora não tenha uma única imagem sacra entre os seus dezasseis bustos.

Por fim, com a análise do grande conjunto formado pelos quatro chafarizes de taças, voltamos simbolicamente ao ponto de partida da *escola dos Lopes*, já que com eles regressamos cronologicamente à primeira obra dirigida por João Lopes o Moço, retornando ao momento em que uma oficina familiar se tornou uma escola de arquitectura. Estes fontanários são os programas de decoração esculpida que melhor unificam toda a *escola*: além de serem o legado de João Lopes o Velho às gerações familiares que se lhe seguiram, são também o único conjunto que apresenta criações originais dos três irmãos Lopes, já que integram o projecto inédito assinado por Gonçalo Lopes dentro do *corpus* em análise. Por outro lado, os chafarizes apresentam uma correlação com o simbolismo sagrado da decoração esculpida da *escola* uma vez que, embora sejam os programas profanos mais *laicos* em toda a sua concepção iconográfica, não se desligam do conceito sacro da *fons vitae*, sendo também aqueles que tiveram uma derivação dentro dos programas sagrados, os chafarizes dos claustros que copiam fielmente o seu protótipo civil.

5.1 - Entre a ordem e a transgressão: o Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima.

O Hospital das Chagas, erigido pela irmandade da Misericórdia de Viana da Foz do Lima, é um dos mais interessantes projectos da arquitectura quinhentista ibérica. Descritas por Jorge Henrique Pais da Silva como uma “experiência isolada no âmbito da arquitectura nacional”⁹³², as varandas do Hospital da Misericórdia são uma ode à transgressão artística, já que estes balcões utilizam como colunas, em vez das ordens arquitectónicas clássicas, figuras de corpos humanos, recriando um tipo de sustentação que em território nacional se conhecia sobretudo como ornamento retabular e não como práxis arquitectónica. Importa, porém, olhar para as duas fachadas do hospital como um conjunto estrutural e iconográfico; não só as fachadas não estavam dissociadas no projecto original como o pano murário que integra a Porta das Chagas foi a fachada principal do edifício quinhentista, tendo sido o primeiro ensaio do suporte antropomórfico das duas grandes varandas que abrem para a praça de Viana. Ou seja, é imperativo olhar para as duas fachadas como um projecto uno, coerente e, sobretudo, um projecto de afirmação artística por parte do seu arquitecto e de afirmação social e cultural por parte dos seus mecenas, sendo neste desejo de manifestação de novidade que reside grande parte do simbolismo do programa de decoração esculpida.

Antes da análise e da interpretação, devemos esclarecer uma questão metodológica de classificação dos elementos representados, já que existem diferentes vocábulos para designar estes suportes antropomórficos: termo, herma ou hermes, atlante, télamon e cariátide⁹³³. Em rigor, o suporte antropomórfico esculpido nas fachadas do hospital – uma figura composta por um torso e cabeça humanos representados à escala e colocados no topo de um pedestal triangular ou quadrangular – deve ser designado como *termo*, um vocábulo que deriva de Terminus, o deus romano das fronteiras, e cuja tipologia servia na Antiguidade para demarcar limites territoriais. As restantes designações acima apresentadas relacionam-se com a figura que é colocada sobre o pedestal: a herma ou hermes corresponde a uma figura onde aparece apenas a cabeça ou o torso, sem braços, de um homem, remetendo para as estátuas do deus Hermes; o atlante designa as colunas formadas pelo corpo inteiro de um homem, aludindo à figura mitológica de Atlante; estas colunas masculinas podem também ser designadas como telamão ou télamon, adoptando o nome de Télamon, o mítico rei de Salamina; e por fim, cariátide designa a coluna formada pelo corpo inteiro de uma mulher, que reporta às mulheres de Cária. Por uma questão de melhor leitura iconográfica, e atendendo ao facto de todas as figuras mostrarem o torso sem braços, iremos utilizar a designação quinhentista para estes suportes antropomorfos, hermes masculinos e femininos.

⁹³² SILVA, Jorge Henrique Pais da (1986), p. 221.

⁹³³ Termos apresentados e definidos em TEIXEIRA, Luís Manuel (1985) e PLAZA ESCUDERO, Lorenzo de la [et. al] (2014).

5.1.1 - O Hospital da Misericórdia de Viana: análise iconográfica

Na fachada principal do hospital encontramos a Porta das Chagas, cujo actual estado de erosão do granito impossibilita uma leitura acurada das imagens que ali foram esculpidas (foto 564). Tentaremos, no entanto, realizar uma identificação o mais rigorosa possível, pautada pelo que nos parece ser a realidade do programa, contando também com a observação de imagens fotográficas mais antigas. O portal exhibe um conjunto de treze figuras, apresentando uma imagem de equilíbrio e simetria quer na disposição quer na iconografia. As figuras estão dispostas em pares – coroadas pela décima terceira efígie, que se encontra precisamente no eixo do arco – parecendo-nos que a ordenação intenta estabelecer duplas masculino-feminino (a referida erosão pétrea dificulta o estabelecimento rigoroso da fisionomia de alguns dos bustos).

Desde logo destacam-se as duas grandes colunas antropomórficas que ladeiam o arco de entrada (foto 565), à esquerda um homem com bigode e longos cabelos encaracolados cujo torso sem braços termina num ramo de folhagens de acanto, e à direita uma mulher sem braços e com os seios salientes, também com cabelos compridos e as pernas substituídas por ramagens de acanto, ambos rematados por um rolo imitando um pergaminho que separa a cabeça do capitel coríntio. Estes dois suportes, que representam respectivamente um hermes masculino e um hermes feminino, repousam sobre uma base rectangular, cada uma exibindo um medalhão na face frontal e na face interior com um busto: as quatro pequenas figuras, que representam sem dúvida bustos humanos semelhantes aos que iremos encontrar na fachada das *varandas* colocados precisamente no mesmo tipo de base, estão profundamente deterioradas não sendo possível visualizar qualquer vestígio fisionómico (foto 566). No entanto, cremos que à esquerda se reproduziam dois homens e à direita duas mulheres, envergando trajes quinhentistas, o que se pode deduzir pelo vestido com gorjeira da figura interior direita ainda visível.

No extradorso do arco encontramos dois medalhões circulares (foto 567). O da esquerda exhibe um busto saliente que representa um homem com bigode e um capacete sobre a cabeça, o da direita figura uma mulher com cabelos compridos que parece envergar um vestido. Ao centro, na chave do arco, encontra-se um escudo oval com moldura *rollwerk* cujo centro é ocupado pela representação de cinco feridas sangrantes (ver novamente foto 567). Este é o emblema das Cinco Santas Chagas ou as Cinco Chagas Sagradas, que simbolizam as feridas que Jesus sofreu durante a crucificação, correspondentes respectivamente aos buracos nas duas mãos e nos dois pés, feitos pelos pregos que o seguraram à cruz, e à perfuração junto ao coração originada pela lança de Longino, o soldado romano que trespassou o peito de Cristo para se certificar da sua morte.

Sobre o alfiz ergue-se um entablamento, cujo friso se encontra totalmente decorado (foto 568). Como nos habituámos já a ver nos programas sagrados da *escola*, o friso apresenta sobre os capitéis dois cubos salientes onde se esculpiram bustos humanos. Aqui encontramos novamente uma figura masculina no cubo esquerdo, representando um homem de barba e traje

com gorjal (foto 569), e uma figura feminina no cubo direito, com um vestido rematado por gorjeira (foto 570). Cada um dos cubos exhibe nas faces laterais um grande florão com corola saliente e pétalas simétricas, lembrando uma flor de acanto (foto 571). Na face do friso foi esculpida uma elaborada composição com uma grinalda floral, composta por vegetação bulbosa semelhante ao tipo de representação vegetalista que se encontra nas composições de grutesco (foto 572), interligando três medalhões circulares, dois nos extremos e um central, onde se encontram esculpidos três bustos de homens desnudos com barbas cujos cabelos se entrelaçam nos caules das flores. Esta parece-nos ser uma representação de *homens verdes* ou *homens silvestres* (foto 573).

Observemos agora o frontispício das varandas (foto 574). Esta fachada apresenta-se dividida em três registos, sendo ladeada por uma moldura de pedra em rusticado que foi colocada durante a obra de ampliação executada por Manuel Pinto de Vilalobos no século XVIII. Na *loggia* do piso térreo encontramos uma colunata jónica que exhibe seis bustos colocados sobre os capitéis (foto 575), na zona de descarga dos arcos, retratando rostos humanos que pretendem representar figuras exóticas (o sexto encontra-se de tal modo degradado que é impossível realizar uma identificação). De facto, e embora um destes retratos pareça replicar a lógica dos mascarões maneiristas, desenhando um rosto que *vomita* enquadrado por uma composição de *rollwerk* (foto 576), o conjunto reproduz homens de turbante e coroa e o que parece ser uma mulher com um toucado largo. Numa abordagem imediatista, estas imagens de homens com turbantes poderiam identificar-se com a representação do *exótico* ou do *turco*, um elemento recorrente na decoração da arquitectura ibérica de Quinhentos que tinha uma intenção moralizadora de lembrar à Cristandade um dos seus maiores e mais perigosos inimigos bem como de sublimar o poder dos paladinos que o combateram, fazendo deste modo eco artístico das cruzadas modernas dos Avis-Beja, dos Reis Católicos ou dos Habsburgos. Porém, este tema do mourisco não é recorrente na *escola dos Lopes* e, como temos visto ao longo da análise dos programas sagrados, é comum entre os Lopes colocar o turbante como atributo das personagens do Antigo Testamento, nomeadamente as que predisseram a vinda de Cristo. Assim, consideramos que estes bustos não serão os retratos de inimigos turcos, mas antes figuras de sábios, ligados às histórias de períodos gloriosos da Antiguidade ou às profecias cristológicas bíblicas e apócrifas – lembremos que à época não só as imagens dos Magos mas também dos Reis de Israel, dos Profetas ou até mesmo das Sibilas eram identificadas genericamente com o mundo e a sabedoria orientais, sendo muitas vezes representados com o turbante levantino, um símbolo do misticismo associado a estas figuras (foto 577).

No seu interior, a *loggia* é coberta por um tecto de molduras em pedra (foto 578) ornamentadas com espécies vegetalistas que nos parecem representar flores de cardo (*sylibum marianum*, foto 579), ranúnculos selvagens (*ranunculus bulbosus*, foto 580) e flores de acanto

estilizadas (*acanthus*). Como mencionámos já nos programas sagrados, estas espécies estão simbolicamente ligadas à morte física ou ao renascimento da alma depois desta, ao mesmo tempo que são consideradas emblemas da vitória *espinhosa* sobre as provações da Vida e da Morte. Junto a estas encontram-se motivos de *ponta de diamante* e uma grande estrela de oito pontas, que consideramos que simboliza o sol (ver novamente foto 578). Na parede ao fundo das arcadas foi colocado um relevo com a imagem de uma mulher que enverga um manto com raios, tendo os pés colocados sobre um crescente lunar que assenta numa nuvem de seres alados. O manto é sustentado por duas pequenas figurinhas antropomorfas com asas e cobre um grupo de cinco pessoas, de entre as quais se distinguem um rei e um bispo (foto 581). Esta é a representação da Virgem em majestade, a designada *Mater Omnium* ou Nossa Senhora da Misericórdia, figurada como a Mãe que protege a humanidade. A figuração está intrinsecamente ligada às irmandades de Misericórdia, que a partir da impressão do Compromisso da Misericórdia de Lisboa em 1516 passaram a representar a sua padroeira como a triunfante Senhora do Manto rodeada de luz e protegendo as autoridades do poder temporal e do poder espiritual, que se ajoelham em fervorosa adoração aos seus pés⁹³⁴.

Olhemos para a composição mais impactante do conjunto, as duas varandas dos pisos superiores (foto 582). Ambos os balcões são constituídos por seis colunas antropomórficas cujo fuste é formado por um torso humano sem braços – masculino no balcão mais baixo, feminino na varanda do topo – assente sobre um pedestal piramidal com um medalhão que exhibe um busto humano vestido com trajes quinhentistas. É notório que as varandas foram pensadas como um conjunto, e o ritmo de leitura que apresentam indica a correspondência iconográfica entre ambas. Aqui encontramos o tipo de simetria visual utilizada na Porta das Chagas e formada por uma segmentação entre o masculino e o feminino, que se apresenta ao mesmo tempo contraditório e complementar. Por outro lado, identificamos dois grandes grupos iconográficos, o dos suportes *animados* e o dos retratos de época. Iremos por isso analisá-los de acordo com esta segmentação de grupo.

Na varanda intermédia, os hermes masculinos que formam o fuste da coluna apresentam feições e características distintas entre si (foto 583), criando uma espécie de ritmo visual onde se intercalam dois conjuntos formados por um homem mais velho e com barba/um homem mais jovem e sem barba ao centro/um homem mais velho e com barba (fotos 584 e 585). Assim, vemos da esquerda para a direita um homem com barba, tronco nu coberto por uma túnica que pende do ombro direito e na qual enrola o pulso esquerdo, escondendo a mão; junto à sua cabeça está um monstro que regurgita. De seguida, encontra-se a figura de um homem de aparência mais jovem e sem barba, cujo tronco é coberto também por panejamentos mas mostrando agora o ombro e braço direitos, exibindo dois monstros regurgitantes, um em cada

⁹³⁴ Sobre a evolução iconográfica da Senhora da Misericórdia na arte portuguesa, ver SERRÃO, Vítor (2011). Iconografia da *Mater Omnium* na arte portuguesa: do culto do Espírito Santo ao de “Nossa Senhora da Misericórdia” (séculos XVI-XVIII). In Natália Marinho Ferreira-Alves (Coord.), *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, pp. 635-652.

lado da cabeça. Ao seu lado, podemos observar outra figuração masculina semelhante à primeira, um homem com barba e uma feição mais velha, ombro e braço esquerdo a descoberto, desta feita com a cabeça coberta por uma espécie de coroa com estrela. Também este tem dois monstros junto à cabeça. Depois vemos outra figura de um homem, com barba bastante pronunciada, também ele ladeado por duas figuras monstruosas mas que apresenta uma composição *em espelho* em relação à anterior; é o seu braço direito que se desnuda, escondendo a mão junto à cintura. Em penúltimo encontramos a figura de um jovem de cara escanhoad, com uma coroa sobre a cabeça e dois monstros a seu lado, apresentando a túnica pendente sobre o ombro direito. Por fim, podemos identificar a figura de um homem de bigode com os cabelos crespos mostrando o braço direito junto ao torso nu. Em todas as figuras a base do torso é complementada por uma moldura *rollwerk*, que nas quatro colunas centrais incluem a inscrição IS89.

Na varanda superior encontra-se o grupo de seis hermes femininos, representando-se em todas as colunas uma mulher de cabelos compridos em tronco nú, sem braços e com os seios demarcados (foto 586). As diferenças surgem-nos na própria fisionomia, já que cada um dos rostos tem uma fisionomia distinta, ora com a cara mais alongada e masculina, ora com feições mais delicadas, e também na forma como os torsos ou os ombros (sem braços) são terminados (fotos 587 e 588). À esquerda, a primeira figura de mulher surge com o tronco assente sobre um conjunto de monstros, que originalmente correspondiam a três cabeças, exibindo os cabelos entrançados com uma espécie de coroa em forma de cesto sobre a cabeça. Ao seu lado, a segunda figura feminina volta a exibir um monstro de três cabeças na cintura, tendo o mesmo tipo de cabelo e de toucado sobre a cabeça. O hermes seguinte apresenta um cabelo mais escorrido, os ombros truncados por um círculo e novamente uma figura monstruosa de triplo focinho na base do torso. A quarta figura apresenta uma terminação *rollwerk* na cintura, similar a uma armação de ferro, exibindo cabelos cacheados sobre os quais se diferencia um remate de folhas de acanto. O penúltimo hermes feminino assemelha-se muito ao terceiro, com dois círculos no lugar dos ombros e um monstro com três grandes cabeças na base do tronco. Finalmente, a figura feminina do extremo direito apresenta o tronco rematado pelo que parece ser a imitação de uma armação de ferro com enrolamentos, os cabelos longos ondulados e uma coroa de flores.

Estas representações de seres femininos e masculinos constituem um interessante conjunto simbólico de *corpos ornamentais*⁹³⁵ ou *suporte animado*⁹³⁶. De facto, este conjunto não pretende representar as elegantes mulheres de Cária cujos corpos em subtil movimento sustentam um templo, ou o musculado titã Atlante com os braços sobre a cabeça suportando o

⁹³⁵ Termo utilizado por PETCU, Elizabeth (2015). *Anthropomorphizing the Orders: 'Terms' of Architectural Eloquence in the Northern Renaissance*. In Walter Melion, Bret Rothstein, Michael Weemans (Ed.), *The Anthropomorphic Lens. Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts*. Boston and Leiden: Brill, p. 345.

⁹³⁶ Esta designação foi formulada por Luciana Profumo, que no seu estudo de referência dedica um capítulo às cariátides, hermes, telamones e términos e ao seu uso na arquitectura erudita do século XVI. PROFUMO, Luciana Müller (1985). *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, pp. 203-244.

peso do mundo. As figuras que encontramos nas varandas da Misericórdia aludem a criaturas irreais, amputadas e desnudas, numa combinação entre o monstruoso e a serenidade. Os hermes masculinos representam figuras majestosas e semi-divinas, parecendo-nos um híbrido entre as representações de personagens bíblicos que temos encontrado nos programas anteriores as de uma divindade mitológica ligada à natureza, como o próprio Hermes. Ao mesmo tempo, os suportes recriam pormenores dos *hermae* e *caryatidum* criados por gravadores flamengos como Hans Vredeman de Vries (fotos 589 e 590), embora o traço seja mais cheio e menos delicado do que os desenhos dos gravados. Por seu turno, os hermes femininos sem braços e um torso amputado que se transforma em cabeças de animais também encontram ecos nas gravuras de Vries (fotos 591 e 592). No entanto, não podemos deixar de mencionar a semelhança destas figuras com a imagem característica da ninfa Cila que se vê transformada pela feiticeira Circe num monstro com cabeças de cães a saírem-lhe da cintura (foto 593), segundo o mito descrito por Ovídio nas suas *Metamorfoses*⁹³⁷. Este conjunto de figuras apresenta-nos mais uma vez a polaridade masculino/feminino, deformidade/beleza, Homem/Monstro que havíamos já detectado no Portal das Chagas. Há também aqui uma clara divisão dos géneros por andares, numa segmentação que acreditamos que se relacionou com o tipo de doentes a quem se destinavam estes balcões. Neste sentido, cremos que se deve considerar que os torsos masculinos ornamentavam a varanda do primeiro piso que daria acesso à enfermaria dos homens, ao passo que as figuras femininas do segundo piso serviam para suportar a varanda da enfermaria destinada às mulheres.

Como referido, as bases de forma piramidal destas colunas antropomórficas são ornamentadas por pequenos bustos humanos integrados num medalhão circular, cujo torso aparece sem braços. Na primeira varanda, estes suportes piramidais apresentam um busto cada, ao passo que os do balcão superior exibem nas extremidades, dois bustos (um frontal e um na face lateral) e nas restantes um busto ladeado por mascarões. O que distingue estas figuras entre si, além das fisionomias totalmente diferentes de medalhão para medalhão, é a roupa que envergam, já que os bustos da varanda superior exibem as golas das vestimentas mais elaboradas, na tentativa de reproduzir um traje mais rico.

Assim, no balcão intermédio (fotos 594 e 595) podemos observar, a partir da esquerda: a figura de uma mulher com vestido de gola e o cabelo preso; a seu lado, aparece o busto de um homem de bigode e capacete; de seguida, vemos a representação de uma mulher com vestido de gorjeira cujas mangas e o peitilho aparecem bem definidos, tendo a cabeça coberta por gorra ou coifa; à sua direita, a figuração de outra mulher envergando traje similar, mas com o cabelo descoberto e preso na nuca; de seguida, vemos a figura de outro homem, em tudo semelhante à

⁹³⁷ Cila é descrita como uma ninfa de extrema beleza por quem Glauco, um humano transformado num deus-monstro pelas divindades do mar, se apaixonou. Porém, a ninfa assustou-se com a sua aparência hedionda, fugindo aos seus intentos amorosos. Desesperado, Glauco pediu ajuda à feiticeira Circe para conquistar a amada, e esta acabaria por se apaixonar por Glauco, que por sua vez resistiu aos avanços da feiticeira. Procurando vingança, Circe decidiu atacar Cila, derramando veneno nas águas onde esta costumava banhar-se. Assim, quando a ninfa mergulhou as pernas na água, estas foram transformadas em monstros furiosos que ladravam, deformando para sempre a sua beleza. A partir de então, Cila ficou condenada a viver isolada no meio do mar.

primeira, vislumbrando-se a marca desgastada de uma gola, o que nos faz pressupor que originalmente se desenhava com uma armadura e também que é provável que a primeira figura masculina tivesse uma vestimenta semelhante; por fim, encontramos o busto de uma mulher com um elegante vestido com gorjal e o cabelo apanhado sobre a nuca.

No balcão superior (fotos 596 e 597), a partir da coluna da extremidade esquerda, vemos na primeira base as figuras de dois homens de barbas, envergando casacos com gola; na coluna à direita encontra-se o busto de uma mulher de vestido com botões e gorjeira bastante pronunciada, imitando uma gola de renda larga. Nas colunas seguintes encontramos dois retratos de homens muito semelhantes, ambos com barba e cabelo ondulado, envergando um casaco adornado por vários botões e rematado por gola larga; na quinta coluna vemos novamente a figura de uma mulher cujo vestido é igual ao retrato feminino da segunda base, porém aparentando uma fisionomia mais grave e envelhecida. Por fim, na coluna mais à direita, encontramos um par de figuras, um homem na face frontal e uma mulher à sua direita, envergando trajes similares, respectivamente um casaco e vestido com um gorjal largo.

Este grande grupo de figurações de homens e mulheres vestidos com trajes da época, alguns com vestimentas de corte e outros com elmos de nobres-militares, cada um com traços fisionómicos distintos – como se fossem de facto retratos – fazem-nos pressupor que a intenção destes bustos era representar os membros da sociedade vianense que contribuíram para a construção da fachada, especificamente o grupo de irmãos da Misericórdia que apadrinharam a obra e as suas esposas.

Sobre cada uma das varandas foi colocado um friso ornamentado com motivos em relevo. O friso que sobrepõe a varanda de baixo exhibe uns florões entrançados, muito semelhantes aos que vimos já na Porta das Chagas, parecendo imitar espigas de trigo. Entre os festões podemos ver uma coroa, um martelo com três pregos e uma coluna com dois chicotes; dois dos espaços têm relevos, mas a erosão agravada não permite identificar o motivo esculpido (foto 598). Este conjunto corresponde à representação iconográfica designada *Arma Christi* ou as Armas de Cristo, nome utilizado para referenciar os instrumentos da Paixão de Cristo (foto 599). Aqui figuram a coroa de espinhos, os cravos ou pregos que prenderam Cristo à cruz, a coluna onde Jesus foi açoitado e os chicotes com que foi flagelado. No friso que se estende entre a varanda cimeira e o frontão reencontramos o motivo dos *homens silvestres* (foto 600) cujo corpo se estende em folhagens através da fusão destas com a cabeça ou os ombros, semelhante à composição que havíamos já visto na porta principal do hospital.

No topo do programa foi colocado um grande frontão triangular (foto 601), ao centro do qual encontramos uma cartela *rollwerk* que exhibe um sol. Esta representação do astro-rei corresponde ao emblema do *Cristo o sol da justiça* (foto 602), uma insígnia que, fazendo alusão ao seu ciclo diário de vida-morte-renascimento, representa o sol como “um símbolo de ressurreição e de imortalidade”, ao mesmo tempo que alude à designação de Cristo como o *sol*

da justiça e o sol invencível⁹³⁸. Em cada um dos três vértices do frontão foi colocada uma pequena escultura de vulto (foto 603): à esquerda vemos uma mulher com vestido longo e a cabeça coberta por um véu que lhe cobre também os ombros; ao centro vemos a imagem de um homem de barba semi-nu, com a cintura coberta por um panejamento e a cabeça com uma coroa entrançada, cujos membros inferiores e superiores estão pregados a uma cruz; à direita encontramos um jovem com cabelo longo, vestido com túnica e capa. O conjunto retrata o *Calvário* composto pelas figuras de Jesus crucificado, com a Virgem à sua direita e São João Apóstolo à esquerda, ambos com as cabeças inclinadas. Esta composição iconográfica surgiu na arte cristã nos primórdios da Idade Média (foto 604), expressando a hora de lamento e dor em que Cristo, à beira da morte, se dirigiu à sua Mãe dizendo “Mulher, eis aí o teu filho”, referindo-se a João, um dos seus apóstolos mais estimados, a quem por sua vez afirmou “Eis aí a tua mãe” (Jo, 19: 25-27); corresponde assim a uma das mais importantes representações bíblicas do Catolicismo, reproduzindo a passagem bíblica que é considerada como o momento em que Cristo designou Maria como a Mãe da Humanidade. As figuras da Virgem e de São João assentam sobre dois cubos que exibem nas faces viradas à praça o busto de um homem com bigode, o da direita de tronco nu e o da esquerda com uma espécie de colar raiado (ver novamente foto 603). Esta última figura assemelha-se à representação do sol que encontramos na fachada de Santa Cruz de Viana, podendo por isso reproduzir o mesmo tipo iconográfico. Estaríamos assim uma vez mais perante a alegoria do Sol e da Lua enquanto símbolos, respectivamente, de Cristo e da Igreja que apenas se ilumina com a verdade do Salvador. Cada um deles é ladeado por dois querubins esculpidos nas faces laterais do cubo, retratando os mensageiros alados de Deus.

5.1.2 – O Hospital da Misericórdia de Viana: interpretação iconográfica

Os hospitais das Misericórdias quinhentistas foram os herdeiros da miríade de hospitais e albergarias medievais que existiram até finais do século XV em todo o território nacional. O seu objectivo era congregarem num espaço único e modernizado a assistência médica (corporal) e religiosa (espiritual) que as boas práticas do exercício da caridade exigiam. Estas casas de assistência “pera os pobres se agasalharem e curarem”⁹³⁹ acabaram por substituir as pequenas gafarias, albergarias, hospitais e hospícios onde, desde a época medieval, se havia prestado assistência nas várias vilas e cidades portuguesas. Assim, estas unidades proto-hospitalares (que muitas vezes eram geridas por outras irmandades de fundação mais antiga) foram extintas por ordem régia com a fundação destes novos hospitais, passando os seus bens e funções para o edifício e a gestão da Misericórdia.

Este movimento, que teve tanto de modernizador como de político, surgiu na linha de uma longa e profunda renovação dos espaços hospitalares europeus, que se verificou um pouco

⁹³⁸ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2010), p. 611.

⁹³⁹ ADVOC, *Livro dos Acordãos da Misericórdia (1550-1743)*, fls. 51-51v. Anexo Documental, Documento 11.

por todo o continente a partir do século XV⁹⁴⁰. O objectivo era modernizar os espaços onde se prestava amparo aos doentes e aos mais necessitados e torná-los funcionais, eliminando-se as obsoletas, pequenas e pouco higiénicas casas de assistência da época medieval e edificando em sua substituição grandes hospitais que, num único edifício, prestava cuidados de saúde dando albergue, comida, repouso e remédio aos doentes, aos necessitados, aos peregrinos, aos indigentes.

A partir desse momento os hospitais passaram a ser pensados de forma a conjugar as premissas caritativas com as mais recentes noções de higiene, de modo a reorganizar numa única sede, acessível a todos os cidadãos, o tipo de cuidados oferecidos até então tanto por privados como por instituições religiosas⁹⁴¹. Este modelo emanou de Itália para a Europa, baseando-se nos preceitos dos antigos templos dedicados ao deus Esculápio e apresentando edifícios que acautelavam a circulação de ar puro e de água limpa ao integrarem espaços asseados, sistemas de esgotos, quartos ventilados e roupas de cama limpas. Assim estes novos espaços conseguiam combinar o conceito cristão de caridade com as noções mais modernas de higiene e terapêutica⁹⁴².

Em termos de concepção estrutural, estes novos espaços hospitalares utilizaram as tipologias da arquitectura clássica para conseguir oferecer novas disposições sanitárias, conseguindo distribuir os espaços por forma a não sobrelotar as enfermarias e dando assim a iluminação e a oxigenação adequada a cada paciente. Ao mesmo tempo, não deveriam ser esquecidos os recintos de *cura da alma*, as capelas e os pátios interiores que permitiam aos doentes recuperar no meio de elementos naturais. Por fim, pretendia-se que, além da funcionalidade, estes edifícios apresentassem beleza arquitectónica. O primeiro hospital moderno, o Ospedale degli Innocenti de Florença, foi um dos mais bem conseguidos exemplos desta simbiose entre o funcional e o belo que, à época da sua construção, se destacava dos edifícios medievais com todos os seus elementos estruturais inspirados nos modelos *all'antico*⁹⁴³.

Os inovadores edifícios hospitalares que se seguiram a este que foi o primeiro hospital moderno florentino acabaram por apresentar uma outra dualidade de pensamento subjacente à sua edificação, já que o objectivo destas construções passou a ser não só o bem comum e criar aparelhos de assistência que pudessem servir toda a comunidade (incluindo-se aqui não apenas os doentes mas também desvalidos como orfãos ou viúvas, peregrinos longe da sua terra natal

⁹⁴⁰ O caso mais conhecido é o de Itália no século XV, onde se edificaram o Ospedale di Santa Maria Nuova e o Ospedale degli Innocenti, ambos localizados em Florença, e o Ospedale Maggiore erigido em Milão, que se tornou um exemplo para os restantes reinos europeus.

⁹⁴¹ RIVA, Michele Augusto; CESANA, Giancarlo (2013). The charity and the care: the origin and the evolution of hospitals. In *European Journal of Internal Medicine*, n.º 24, p. 3. [em linha]. Disponível online: https://www.medicinapersona.org/old/resources/evento/N13ead864b8b6a3b6ef1/N13ead864b8b6a3b6ef1/The_charity_and_the_care.pdf [Consult. Abril 2021]

⁹⁴² RIVA, Michele Augusto; CESANA, Giancarlo (2013), p. 3.

⁹⁴³ Conforme refere Hubertus Gunther, o edifício comunga da implantação urbanística reservada aos edifícios mais proeminentes de uma cidade, como a catedral, o palácio ou a sede camarária, traduzindo a promoção da guilda que patrocinou a obra como uma entidade líder da modernização social e urbana. GUNTHER, Hubertus (2010). Italian Hospitals of the Early Renaissance. In Konrad Ottenheim (Org.) *Public Buildings in Early Modern Europe*, p. 389.

ou indigentes que tinham perdido condições de vida face a desaires como a guerra) mas também demonstrar que as autoridades do poder local, fossem políticas ou sócio-religiosas, tinham um espírito progressista e civilizado, ao mesmo tempo que comungavam dos ideais cristãos de ajuda ao próximo.

O Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima segue estes mesmos preceitos. Implantado na praça principal desta vila portuária, o edifício ainda hoje se destaca na malha urbana pela sua verticalidade e imponência. De facto, nos arruamentos que lhe ficam próximos e que à época apresentavam maioritariamente casas de raiz medieval, apenas a igreja matriz competia em atenção com esta grande estrutura, que ainda hoje suplanta visualmente o edifício dos paços do concelho manuelinos implantados defronte. Com esta obra, a Misericórdia vianense demonstrava que vivia de acordo com os seus princípios de caridade e ajuda ao próximo, ao mesmo tempo que comprovava publicamente a sua actualização com os preceitos mais modernos de saúde pública, já que a disposição do hospital obedece aos pressupostos higiénicos da época moderna, apresentando não apenas um pátio interior mas também as famosas varandas, erigidas como espaços de convalescença que permitiam aos doentes respirar ar puro sem saírem das enfermarias. O que realmente se destaca no edifício é o facto de esta tradução tectónica das boas práticas médicas modernas, conseguida através de locais amplos e salubres onde circulava o ar e a luz, ser conseguida através do seu programa de decoração esculpida, que adquire assim uma dupla função ornamental-utilitária.

Creemos que esta concepção do Hospital das Chagas da Misericórdia de Viana como um espaço estruturalmente eficiente para a assistência médico-social e, ao mesmo tempo, um edifício com um programa de decoração inovador que se exhibia publicamente como a *face* de uma poderosa irmandade foi preponderante no momento de escolher o conjunto iconográfico das duas fachadas hospitalares. De facto, a Porta das Chagas e a fachada das varandas apresentam-se, até à actualidade, como um programa sem paralelo na arquitectura portuguesa da época, e em nosso entender esta singularidade – mais do que uma bizzarria – é uma afirmação de modernidade, explicando-se a escolha de elementos invulgares para as ordens arquitectónicas com esta busca consciente de novidade. O seu *corpus* de decoração esculpida exhibe uma combinação de temas iconográficos que resulta numa hibridização equilibrada e bem conseguida entre o fantástico, o real e o religioso, com uma composição que se pode dividir por quatro tipos iconográficos: o suporte antropomórfico, as representações de homens sábios, os retratos de contemporâneos e as alusões cristológicas.

O elemento de maior destaque é, sem dúvida, o suporte antropomórfico ou *animado* que domina o restante conjunto, parecendo-nos que este não só substitui as ordens arquitectónicas clássicas como também assume uma função visual semelhante às grandes estátuas de santos que sobressaem nos programas sacros da *escola*. Esta preponderância das colunas em forma de corpo humano dever-se-á ao facto de este ser um edifício cuja funcionalidade é essencialmente

laica, apesar de pertencer a uma irmandade religiosa. Numa igreja ou num claustro a utilização de ordens alternativas seria impensável e impossível, já que estas eram tudo o que a Igreja Católica dos tempos pós-Trento condenava: composições bizarras que retratavam seres monstruosos e uma faceta do mundo (real e imaginado) que o homem não controlava. O simbolismo das colunas com formas semi-humanas residia na replicação das virtudes da divindade ou da figura representada: as cariátides, mulheres belas e elegantes, representavam a imagem da virtude, ao passo que os atlantes simbolizavam a escravidão física e moral⁹⁴⁴. Já os termes ou termos eram, segundo Ovídio, o reflexo da imagem simbólica da resistência do deus Terminus, convertendo-se por isso em símbolos de firmeza moral e irreduzível que marcavam um limite, fosse este uma fronteira geográfica ou o limite da vida⁹⁴⁵. Foi desta tradição de signo de força moral que derivou a figura esculpida do hermes, inicialmente masculino e representado ora como um homem jovem ora como um velho sábio, e depois recriado em figurações de ambos os géneros e todas as idades, sobretudo nas criações flamengas de grutesco que se intensificaram a partir da segunda metade do século XVI. Esta proposta de suporte antropomórfico como uma “auténtica metamorfosis” entre a coluna e a forma humana foi, mais do que uma solução formal inovadora, o símbolo de uma nova concepção do mundo e da relação entre a cultura e a natureza⁹⁴⁶.

As colunas antropomórficas do Hospital da Misericórdia comungam desta ideia de metamorfose entre a divindade e a natureza, ou do deus mítico que se (con)funde com os elementos naturais, copiando algumas das variações deste novo tipo de suporte tectónico que as gravuras flamengas ofereciam (foto 605). Procuremos então entender o simbolismo que pode estar associado às figuras antropomórficas que aqui se representam. Temos o hermes jovem e o hermes mais velho, ladeados por monstros e até coroados; seriam eles duas representações diferentes de Terminus, utilizadas como símbolos de um espaço que marcava a fronteira entre a saúde e a doença, ou entre a vida e a morte? Ou poderiam antes retratar a figura de Glauco e de deuses marinhos com meio-corpo de homens, cabelos feitos de algas e eternamente enamorados de uma ninfa monstruosa? Não esqueçamos que, sobre eles, está o conjunto de figurações femininas que podemos interpretar como representações da mitológica Cila, apresentada como uma mulher decepada mas formosa cujo tronco se transformam em cães assustadores, lembrando a divindade que foi enfeitiçada por uma bruxa enfurecida de ciúmes e que, por isso, ficou condenada a devorar marinheiros por toda a eternidade. Por outro lado, estes hermes femininos e masculinos juntam-se aos sábios que nos espreitam entre as arcadas da *loggia*, e que se podem entender como uma outra forma de representar os hermes, desta feita reproduzindo uma cabeça com turbante. Se, por um lado, estas figuras representam o exótico e a sabedoria bíblica ou oriental (sendo esta última considerada um estágio elevado de erudição),

⁹⁴⁴ PROFUMO, Luciana Müller (1985), p. 203.

⁹⁴⁵ PROFUMO, Luciana Müller (1985), p. 206.

⁹⁴⁶ PROFUMO, Luciana Müller (1985), p. 201.

por outro não podemos esquecer o simbolismo visual mais imediato que neles identificamos, o do infiel – e, deste modo, poderíamos ver nestas figuras tanto o *turco* como o homem *reformado*, os dois inimigos que a Igreja Católica desejava combater.

Assim, a nossa análise leva-nos a concluir que a iconografia do suporte antropomórfico deste programa de decoração esculpida apresenta-nos mais do que uma interpretação simbólica. Se considerarmos que as figuras dos hermes femininos e masculinos representam Glauco e Cila, podemos ver neste conjunto uma reprodução da história descrita por Ovídio através das duas figuras mitológicas marinhas. O seu objectivo seria apresentar, no mais moderno edifício da vila que ficava sobranceiro ao grande porto marítimo onde aportavam barcos e homens do mar de várias nacionalidades, um programa simbólico ligado às lendas do mar e povoado de seres míticos que do alto do Campo do Forno vigiavam a barra do rio Lima.

Porém – e parece-nos que esta segunda interpretação será uma hipótese mais viável e interessante em termos metafóricos para a leitura – podemos olhar para este conjunto de figuras como símbolos da metamorfose entre a Humanidade e a Natureza, mostrando a faceta mais monstruosa deste processo entre o homem e o animal, que simbolicamente se pode traduzir nas moléstias dos que procuravam o hospital para se albergar e curar. Neste sentido, interpretamos estas figuras femininas e masculinas como representações de um deus mítico que demarcava os limites da Terra, traduzindo-se num simbolismo para a própria função assistencial e para o hospital enquanto espaço na fronteira entre a saúde e a enfermidade e uma alegoria para o limiar entre a vida e a morte. A estes juntam-se as figuras dos sábios, ou Magos, símbolos da sabedoria que aqui podem ser vistos como homens iluminados que se transformam em curadores prodigiosos de doenças do corpo e da alma.

Observemos agora a grande galeria de retratos que se apresenta nas varandas da Misericórdia. Como mencionámos, as pequenas figuras representam homens e mulheres, todos desenhados com diferentes feições, e que de um andar para outro se distinguem também pelo tipo de traje que envergam, já que as do piso superior exibem vestimentas mais elaboradas e, por isso, simbolicamente mais ricas. Foi anteriormente defendido por nós que este grupo de homens e mulheres representa a irmandade da Misericórdia de Viana da Foz do Lima dos finais do século XVI⁹⁴⁷, nomeadamente os irmãos que integraram a Mesa que contratou com João Lopes o Moço a segunda fase das obras (possibilitando a conclusão da obra do hospital, à época o edifício mais moderno da vila), e as suas mulheres. A diferenciação das vestes vem reforçar esta nossa identificação, enunciando a estratificação entre os irmãos da Misericórdia: na varanda mais *baixa* é retratado o grupo dos irmãos menores ou *mecânicos*, que tinham uma condição social menos enobrecida e ao qual pertenciam todo o tipo de artesãos e homens ligados aos ofícios do mar, e na varanda mais *alta* representa-se o grupo dos irmãos maiores ou *pessoas de melhor condição*, como os nobres e os mercadores enobrecidos da vila.

⁹⁴⁷ OLIVEIRA, Catarina (2002), p. 143.

Este agregado de bustos reveste-se da maior importância, já que foi criado com a intenção de ser a imagem pública do grupo social mais poderoso de Viana. Ao ser esculpido na praça principal da cosmopolita vila portuária – e não pintado numa tábua que se colocaria no interior do edifício, ficando acessível apenas a alguns – este grande retrato de grupo podia ser visto por todos, quer os que habitavam na Foz do Lima quer os que ali passavam em peregrinação ou entre viagens de mar. Por outro lado, é também um indicador da modernidade destes mecenas locais que não só tinham levado a cabo uma obra essencial ao bem comum da sua comunidade, como escolheram um programa de decoração esculpida inédito e de grande novidade para a adornar. Por tudo isso, este conjunto de retratos é uma afirmação de poder social e cultural, em essência um testemunho do prestígio que significava ser um *irmão de Misericórdia* no Portugal de finais do século XVI.

Por fim, observámos que o programa é pontuado por elementos iconográficos religiosos, que neste contexto não têm um pendor catequético tão forte como o que encontramos nos programas religiosos da *escola*. A *Mater Omnium* que identificámos na *loggia* do piso térreo é um emblema da irmandade promotora da obra, funcionando como uma bandeira da Misericórdia em pedra. Como sabemos, as bandeiras de Misericórdia eram um elemento artístico e iconográfico obrigatório nas respectivas confrarias, e serviam para identificar a irmandade em manifestações religiosas públicas, como procissões. Em nosso entender, esta Mão dos Homens esculpida sob as arcadas tem exactamente o mesmo objectivo, identificando o grupo que patrocinou o hospital e assinalando que este era um lugar de misericórdia para com os doentes e os mais necessitados. Não por acaso, o sol que se encontra esculpido no tecto está colocado frente a esta imagem da Virgem da Misericórdia, identificando-a também como a Mulher “revestida de Sol, tendo a Lua debaixo dos seus pés e uma coroa de doze estrelas sobre a cabeça” do Livro do Apocalipse (Ap, 12: 1).

Os restantes símbolos sagrados são de carácter cristológico, lembrando-nos do sofrimento de Cristo para a redenção da humanidade. Além dos evidentes emblemas da Paixão ladeados por espigas de trigo simbolizando a Eucaristia, encontramos um conjunto de flores como o cardo, o ranúnculo e o acanto que estão simbolicamente ligadas à morte e ao renascimento, ao triunfo da vida sobre a morte e à imortalidade, reforçando a mensagem da importância do martírio de Cristo e da sua Ressurreição. Estes pequenos apontamentos culminam nas figuras do Calvário, representando o momento da morte de Jesus. Todas estas alusões cristológicas podem ser interpretadas de dois modos. O primeiro, e mais evidente, é o de considerarmos que foram escolhidas com um intuito doutrinal, para lembrar aos fiéis (e também a todos os que andavam desviados da verdadeira fé) que no exemplo de Cristo residia a possibilidade de redenção de cada indivíduo. O segundo é o de associarmos estritamente todos estes símbolos às Chagas de Cristo e à nomenclatura piedosa do edifício relembrando que, de

acordo com os ensinamentos de Jesus, nesta *obra de misericórdia* se curavam as chagas do corpo e também as da alma.

No *corpus* da decoração esculpida da *escola dos Lopes* o programa do Hospital da Misericórdia de Viana foi o que mais se afastou dos cânones da arquitectura portuguesa que lhe era contemporânea, podendo considerar-se que é uma afirmação da modernidade artística dos seus autores. Esta obra comporta em si um dualismo simbólico que parece equilibrar-se de forma harmoniosa: por um lado, vemos as representações de seres irrealis, homens e mulheres amputados que parecem saídos de um qualquer bestiário, que tanto podem simbolizar as enfermidades do corpo e da alma, aquelas que se curavam nos leitos do hospital, como podem representar uma tragédia mitológica de divindades condenadas à infelicidade; por outro, encontramos uma presença pontuada mas constante dos temas cristológicos, que aludem não apenas à nomenclatura do edifício mas também à própria missão com que foi criado, a de traduzir na prática do dia-a-dia as obras de Misericórdia a que a irmandade promotora havia dedicado a sua missão. A tudo isto se junta um interessante retrato de grupo que traduz todo o aparato e autoridade social, económica e até política de uma *corte regional* composta pelos homens e mulheres mais poderosos da Foz do Lima.

Além da iconografia, este programa denota em si um outro tipo de simbolismo, que traduz a forma independente e irreverente da *escola dos Lopes* pensar a sua arquitectura. Mesmo estando integrados numa determinada conjuntura artística regional – que por si só era já singular em relação ao restante panorama artístico ibérico coevo – João Lopes o Moço fez questão de erigir um edifício cuja estrutura, tanto nos cânones utilizados como na decoração esculpida escolhida, se demarcasse das restantes edificações que então existiam na vasta região do Noroeste peninsular. Ao mesmo tempo, procurou criar um programa inovador e actualizado com modelos artísticos forâneos que fossem não só nunca vistos mas sobretudo modernos.

Assim, neste edifício do Hospital da Misericórdia de Viana a *escola dos Lopes* criou a obra que marca simbolicamente a transição entre o sagrado e o profano, entre a decoração esculpida sacra totalmente devotada à catequização dos homens e os programas civis que traduzem o gosto quinhentista pela mitologia e pela extravagância do grotesco (e do gótico). Ao mesmo tempo, conseguiram erigir um programa iconográfico que, nos tempos em que a apertada vigilância do decoro contra-reformista se tornava cada vez mais eficaz e vigorosa, exibia publicamente nas fachadas do edifício-sede de uma confraria católica a licenciosidade indecorosa de formas bizarras, híbridas e andróginas misturadas com os símbolos de Cristo e com o retrato de um grupo social que demonstrava, na pedra, a dimensão do seu poder.

Em termos estruturais, temos um edifício que descarta ostensivamente as ordens arquitectónicas vitruvianas, transformando um hospital que à partida se desejaria piedoso num edifício *invulgar* (como poderia ser definido segundo as palavras de Serlio que iniciaram este capítulo), que apela ao gosto pelo exótico e pelos elementos anti-naturalistas. Ao olharmos para

estas fachadas, sobretudo para as ostentosas varandas que se abrem para a praça de Viana, podemos perceber que o desenho arquitectónico, que à primeira vista parece demasiado vertical, demasiado decorado e demasiado gigante, alcança um requinte visual muito atraente onde a excentricidade inusitada dos seus corpos ornamentais ganham o estatuto efectivo de colunas, como se fizessem parte do léxico arquitectónico estabelecido e aceitável. Ou seja, de entre os programas de decoração esculpida da *escola dos Lopes*, este é aquele que se apresenta como o mais assumidamente maneirista, subvertendo as regras do Classicismo.

Por fim, importa ainda salientar que o programa do Hospital da Misericórdia foi uma afirmação de modernidade da “nova Lisboa” do Minho quinhentista, e o seu impacto na transformação urbanística de Viana perdurou desde a sua construção até ao presente, já que inicialmente contribuiu para a redistribuição das ruas em seu redor e, ao longo dos séculos, se transformou num marco arquitectónico e memorial de um período notável da história local. Traduzindo a inovação teórica, a diferença e a novidade artística do seu tempo, este hospital simboliza não apenas a modernidade do seu arquitecto mas também a receptividade dos irmãos da Misericórdia aos novos ventos artísticos que chegavam do Norte da Europa; ao invés de recusarem o programa (cujos modelos, como nos demonstra a documentação, foram postos em causa pelos vianenses quando Lopes o Moço erigiu os primeiros suportes antropomórficos no portal das Chagas), a irmandade encomendante manteve o exótico desenho das colunas antropomórficas considerando que “alem de ornarem muito esta obra serão de muito proveito para os convalescentes”. Para este entusiasmado apoio terá também contribuído o facto de haver a consciência de que o edifício iria sobressair na malha edificada da vila, consolidando pública e definitivamente a Misericórdia como a confraria mais poderosa e moderna de Viana no século XVI. Podemos, assim, ter a certeza de que quer os Lopes e a sua *escola* enquanto criadores, quer a irmandade da Misericórdia enquanto mecenas, terão tido a consciência da novidade do programa, da importância da decoração e do ornamento como declaração de independência artística, bem como da repercussão urbanística e social que causaria esta grande composição escultórica de granito na praça central da Foz do Lima.

5.2 - Uma reflexão humanista à beira do Lima: a Casa Sotomayor.

A Casa Sotomayor reflecte o espírito classicista do seu tempo. Num edifício de cariz militar com reminiscências ainda medievais – a casa-torre de que hoje já não subsiste o torreão original – procedeu-se a uma actualização de gosto através de um programa escultórico na fachada (foto 606). Este era um procedimento recorrente na Península Ibérica, onde o início do século XVI trouxe a moda de incorporar em antigas casas medievais conjuntos decorativos escultóricos que, por norma, integravam temas da Antiguidade e dos seus heróis mitológicos⁹⁴⁸. No caso do edifício vianense, cuja execução do programa de decoração esculpida corresponde já ao terceiro quartel da centúria, a habitual representação de temáticas heróicas foi preterida em favor de um programa de carácter moral e edificante que revela as preocupações humanistas de Rui de Sá Sotomayor, o nobre que o mandou esculpir.

5.2.1 – O remate da Casa Sotomayor: análise iconográfica

O remate da residência dos Sotomayor de Viana da Foz do Lima é composto por um conjunto de dezasseis figuras esculpidas (fotos 607 a 610). Neste programa, devido ao facto de existirem figuras que, estando alternadas, se correlacionam entre si, iremos primeiro realizar a descrição iconográfica da totalidade das esculturas, procedendo depois à identificação dos tipos iconográficos representados.

Da esquerda para a direita observamos: a figura de um monstro, ou um mascarão demoníaco (foto 607); um cão que segura na boca um osso (foto 607); um réptil que se enrola sobre si próprio formando um círculo (foto 607); um homem de barba que segura o chapéu colocado sobre a cabeça, imitando uma posição de vigia (foto 607); uma caveira (foto 608); uma figura feminina relativamente jovem com um vestido (foto 608); uma serpente que morde a própria cauda (foto 608); uma mulher jovem de cabelos esvoaçantes com pescoço tapado por gola (foto 608); um mascarão semelhante a um demónio (foto 609); um homem imberbe (foto 609); um mascarão demoníaco (foto 609); um homem com bigode e linha de ombros marcada, aparentando robustez (foto 609); uma mulher que parece ser mais velha e ter o peito descarnado (foto 610); um cavalo (foto 610); um homem com barba e rosto envelhecido (foto 610); uma flor grande, com bastantes pétalas sobrepostas (foto 610).

Analiseemos primeiro as sete figuras humanas. À parte o primeiro homem mencionado, que segura o chapéu e que em nosso entender é um evidente retrato de alguém que está de guarda ou de vigia, as restantes figuras podem apenas ser diferenciadas pelas feições, já que não apresentam atributos visíveis. Este grupo de seis bustos humanos que se segue ao Vigilante apresenta-nos a representação de três mulheres e três homens em diferentes fases da vida, mais concretamente na juventude, maturidade e velhice; esta divisão cronológica faz-nos considerar

⁹⁴⁸ CHECA CREMADES, Fernando (1988), pp. 200-206.

que as seis figuras representam as Idades do Homem, numa versão feminina e masculina. Esta composição iconográfica tornou-se usual no século XVI, sobretudo entre os círculos renascentistas do Norte da Europa, refletindo as mudanças culturais e mentais da época moderna. Depois de um longo período medieval em que a sociedade ocidental encarava a vida do homem centrada exclusivamente em torno de Deus, os alvares dos tempos modernos e o Humanismo trouxeram aos europeus uma nova ideia do Universo, onde o homem era o principal actor. Tal mudança de paradigma fomentou a redescoberta de correntes filosóficas da Antiguidade que reflectiam sobre a mortalidade humana e sobre o modo como a acção do homem influía no seu próprio destino. As Idades do Homem, ou as Três Idades, bem como o chamado Ciclo da Vida, eram representações que traduziam as preocupações do Humanismo com a finitude da vida humana e a consciência da chegada implacável da morte, que poderia ocorrer a qualquer ser humano em qualquer idade, extracto social ou condição física. A sua representação iconográfica mais comum apresenta três humanos em diferentes estágios da vida, tal como os que se apresentam esculpidos em versão masculina e em versão feminina, normalmente acompanhados pela figura da Morte (foto 611).

Alternando estes bustos, podemos observar um conjunto interessante de animais cuja simbólica também está relacionada com a vida e a morte. O cão, a personificação da fidelidade, é o animal que nas mitologias antigas acompanhava os homens ao mundo subterrâneo depois da morte⁹⁴⁹, ao passo que o cavalo é apresentado como o transportador das almas para o mundo dos mortos⁹⁵⁰. Já as serpentes representadas também se relacionam com a mesma temática; formando um círculo e mordendo a própria cauda, estes répteis personificam o Tempo e a eternidade⁹⁵¹. Por seu turno, a caveira é o mais evidente símbolo da morte física, representando também um prelúdio do renascimento da alma num plano superior. O programa inclui ainda um grupo de mascarões que têm a particularidade de ter sido desenhados com um cunho marcadamente demoníaco, remetendo-nos visualmente para as habituais representações de espíritos malignos (foto 612). Importa no entanto ressaltar que, muitas vezes, a figuração de mascarões como seres disformes simbolizam não tanto entidades malévolas ou infernais mas antes seres que fazem o papel de intermediários entre a vida e a morte, a eternidade e o mundo dos mortais⁹⁵². Por fim, a flor cheia de pétalas parece-nos representar uma rosa (*rosa*), a planta que na Antiguidade simbolizava a regeneração, sendo por isso a espécie que se utilizava nas cerimónias fúnebres. Devido à associação das suas pétalas (quando vermelhas) com as gotas de sangue, nomeadamente do sangue derramado de Cristo, um dos simbolismos vinculados à rosa é o de ser um emblema do renascimento místico⁹⁵³.

⁹⁴⁹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, (2010), p. 152.

⁹⁵⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, (2010), pp. 172-173.

⁹⁵¹ HALL, James (2000), p. 286.

⁹⁵² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, (2010), p. 258.

⁹⁵³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, (2010), p. 575 e GARCIA MAHIQUES, Rafael (1991), pp. 708-709.

Todas as figuras se apresentam com uma acentuada expressividade nos rostos, tendo sido esculpidas de forma a terem uma aparência de vivacidade, como se estivessem numa apresentação teatral. Como tal, parece-nos que a intenção deste conjunto de decoração esculpida é a de comunicar uma parábola aos transeuntes, aproveitando a localização da casa no centro da antiga vila da Foz do Lima. Tal como nos programas religiosos, também aqui se utiliza a centralidade urbana para captar a atenção de quem passa, com esculturas que parecem mexer-se e olhar em seu redor com a intencionalidade de transmitir uma mensagem.

5.2.2 – O remate da Casa Sotomayor: interpretação iconográfica

A nossa leitura sobre a decoração esculpida executada por João Lopes o Moço para o remate da Casa Sotomayor apresenta o programa do remate do edifício como uma alegoria sobre a Vida e a Morte. Nela vemos um grupo de seis figuras antropomórficas que representam diferentes estágios da vida humana personificando as Idades do Homem, cujo significado reside na evidência da brevidade da vida ao demonstrar que a beleza e a juventude são efémeras e que a decadência física e a morte alcançam todos os seres humanos⁹⁵⁴. Ao seu lado vemos o Vigilante, o homem que espreita o mundo como um guarda eternamente atento às transformações da Vida. A Morte encontra-se representada pela caveira, o símbolo mais eloquente da finitude física do corpo humano que, colocada junto a este diligente guardador da vida, recorda a quem passa a transiência da existência humana na terra.

Reforçando este pensamento metafórico encontramos um conjunto de tipos iconográficos que simbolizam a passagem entre o mundo físico e o mundo eterno. O cão e o cavalo, que na Antiguidade eram considerados *psicopompos*, guias animais que conduziam e acompanhavam as almas até ao reino dos mortos, são aqui colocados ao lado destes homens e mulheres à espera da sua vez para os guiarem para a Morte pelo mundo do Além. As serpentes circulares, que simbolizam a infinitude do Tempo, também remetem para a dialética material da Vida e da Morte; ao morderem a própria cauda, injectando o veneno no seu corpo, representam a morte que surge da vida e a vida que surge da morte⁹⁵⁵.

Por seu turno, o conjunto de mascarões demoníacos que se intercalam com todas estas figuras apresentam-se como duas vertentes de seres bestiais, já que tanto podem simbolizar o Mal e os demónios que servem de intermediários entre o mundo dos mortais e a vida depois da Morte, como podem representar a matéria e a disformidade do (sub)mundo que não podem ser ignoradas pelo homem se este quiser alcançar a imortalidade, sublinhando assim que o momento da morte e da putrefacção são preciosos para a glória da vida eterna, estando por isso de acordo com a doutrina cristã de purificação da alma para aceder à imortalidade⁹⁵⁶. De qualquer das formas, simbolizam sempre o momento da passagem entre mundos que, por mais

⁹⁵⁴ HALL, James (2000), p. 9.

⁹⁵⁵ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, (2010), p. 596.

⁹⁵⁶ GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001), p. 147.

assustadora e tenebrosa que se apresente, é essencial para alcançar uma Vida eterna. Por fim, a flor representa o renascimento, a rosa dos rituais funerários que, depois de florescer esplendorosamente, vai secando até morrer e cair à terra, simbolizando assim a inevitabilidade da morte mesmo nas mais belas criações da natureza, e também a evidência de que essa mesma extinção física é necessária para que a alma se regenere e volte a florescer.

No conjunto dos programas da *escola dos Lopes*, a Casa Sotomayor apresenta-se como mais uma criação de decoração esculpida que nos dá interessantes e importantes pistas sobre os irmãos Lopes e a cultura artística e humanística da sociedade de Viana da Foz do Lima. Por um lado, a leitura deste programa indicia o modernismo de João Lopes o Moço enquanto criador de programas, já que nos mostra que o arquitecto tinha contacto com correntes do pensamento humanista e que as suas fontes de inspiração e de criação iam além da tratadística, das gravuras ou do catecismo, alcançando também a filosofia, mesmo que esta lhe chegasse por via de um mecenas. Por outro, enuncia que as elites sociais vianenses estavam actualizadas com o pensamento filosófico do seu tempo e com as reflexões humanistas sobre a mortalidade, recuperando as correntes filosóficas da Antiguidade como o Estoicismo, que defendia que a vida devia ser vivida de forma virtuosa no presente, a cada dia, já que a Morte poderia chegar em qualquer momento.

Situado na praça principal de um dos portos marítimos mais internacionalizados do Portugal quinhentista, este conjunto de dezasseis figuras – que pode passar despercebido a quem hoje atravessa o antigo Campo do Forno – é um programa erudito que alude à condição transitória do homem, a quem a Morte pode alcançar a qualquer instante e que, mesmo que transcorra com sucesso pela força da juventude e pelo esplendor da vida adulta, chegará inevitavelmente à decadência crua e descarnada da velhice. Como tal, e porque esta passagem do Tempo sobre o corpo humano é não só inevitável mas também uma condição fisiológica humana, o homem deve vigiar a alma e humildemente aceitar o seu destino, já que só através desta superação material alcança a imortalidade. Assim, cremos que Rui de Sá Sotomayor utilizou a fachada do palacete urbano da sua família para exhibir uma obra artística de profundo simbolismo, uma espécie de *memento mori* que tinha o intuito de lembrar aos vianenses a finitude da Vida, afirmando que o passar do tempo pelo corpo humano e o fim do estado físico devem ser encarados com naturalidade, já que a Morte é necessária para o renascimento das almas na imortalidade.

5.3 - Os chafarizes de taças e o simbolismo da água

De entre todos os programas de decoração esculpida da *escola dos Lopes*, os chafarizes são seguramente aqueles que se associam de forma mais imediata à autoria dos arquitectos da família Lopes. Como referido anteriormente, o chafariz de taças foi o único modelo estrutural e iconográfico que João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes herdaram do trabalho do seu pai. Ao longo dos 50 anos em que laboraram, os irmãos contribuíram para a longa vida deste tipo de estrutura no Noroeste peninsular, mantendo praticamente inalterado o protótipo tectónico paterno que tivera larga fortuna na primeira metade de Quinhentos na região, embora tivessem actualizado os tipos iconográficos que o decoravam aos gostos da época e dos encomendantes. Os chafarizes foram também, de entre todos os programas da *escola*, aqueles que possibilitaram aos três mestres trabalharem para os órgãos de poder das localidades onde residiram enquanto se mantiveram no activo, conferindo-lhes assim o prestigiante estatuto de arquitectos camarários.

Mais do que composições estritamente decorativas ou do que elementos funcionais do ordenamento da urbe, os chafarizes do século XVI foram símbolos do poder local. Como tal, eram edificadas no centro das praças, ocupando um lugar principal na malha urbana para ressaltar a relevância que tinham na vida funcional da mesma. Devemos lembrar a utilidade basilar destes fontanários na centúria de Quinhentos, já que a água que deles jorrava servia para alimentar os habitantes, abastecer casas, oficinas e manufacturas, manter férteis os campos, sustentar os animais, tornar as ruas limpas e ordenadas. Deste modo, as edilidades celebravam o local onde a água era fornecida gratuitamente aos cidadãos com um monumento condigno da sua importância, e por isso o chafariz adquiriu uma presença urbana bastante mais destacada do que teria se se tratasse apenas de um conjunto de saídas de água. Neste sentido, os chafarizes da *escola dos Lopes* são verdadeiras peças escultóricas que enaltecem a água enquanto símbolo sagrado de vida e enquanto emblema dos órgãos de poder.

5.3.1 - Os chafarizes de taças: análise iconográfica

Os quatro chafarizes que integram este grupo correspondem a três fontanários camarários, respectivamente o de Viana da Foz do Lima, Guimarães e Ponte de Lima, e um chafariz hospitalar, o do Hospital Real de Santiago de Compostela, pertencente a um edifício gerido por representantes da Coroa (foto 614). Os três primeiros seguem o modelo da *escola*, enquanto o último resultou da requalificação de um fontanário pré-existente. Assim, denotam-se algumas diferenças entre os modelos camarários e o exemplar hospitalar, nomeadamente no número de taças – os primeiros integram duas, o quarto apenas uma – e na ornamentação do tanque, já que o chafariz do Hospital Real aproveitou quatro figuras que existiam no fontanário original (que não serão analisadas na respectiva leitura). No entanto, é interessante verificar que

os quatro chafarizes mantêm uma continuidade iconográfica entre si, explorando a mesma temática, ainda que utilizando tipos iconográficos diferentes.

5.3.1.1 - O chafariz de Viana da Foz do Lima

O chafariz de Viana da Foz do Lima divide-se em oito elementos estruturais com decoração esculpida, desde a base rectangular que se submerge no tanque até ao pináculo de remate (foto 615). O rectângulo da base apresenta quatro superfícies com motivos esculpidos (foto 616). Duas faces têm medalhões com rebordo circular ao centro que, devido à erosão, não permitem determinar se corresponderam a um motivo mais elaborado. Uma das faces apresenta três peixes integrados num medalhão circular ao passo que uma quarta exhibe animais com pinças no lugar de patas muito semelhantes a crustáceos, parecendo representar lagostins. Os animais que aqui encontramos esculpidos têm um simbolismo associado à água: o peixe é o emblema da água enquanto elemento do Universo, estando desde tempos imemoriais associado à vida e à fecundidade devido à sua grande capacidade de reprodução⁹⁵⁷; no mesmo sentido vai o simbolismo dos crustáceos que representam a abundância ao mesmo tempo que se identificam como emblemas da força e da tenacidade. Neste caso, tanto o peixe como o lagostim, uma espécie que se pode encontrar em rios como o Lima, nos remetem igualmente para a vida marinha da localidade onde foi erigido o chafariz, pelo que ambos os animais podem aqui simbolizar especificamente a abundância do rio e do mar que banham Viana.

O conjunto superior é sustentado pela grande coluna bojuda onde assenta a primeira taça. Este suporte apresenta na base um aglomerado de motivos vegetalistas, onde o soco da estrutura é envolvido em folhas de acanto (foto 617). Acreditamos que neste caso o acanto não tenha a intenção de ser associado ao simbolismo da morte e renascimento que identificámos anteriormente, mas antes tenha sido desenhado para aludir às ordens arquitectónicas vitruvianas.

Em redor da primeira taça encontramos seis máscaras com feições semi-humanas que pretendem representar figuras masculinas (foto 618). Alguns destes mascarões parecem retratar deuses ou reis da Antiguidade, com longas barbas e a cabeça coroada, outros assemelham-se a *homens silvestres* com as barbas e os cabelos transformados em extensões vegetais da face, e quase todos se destacam por apresentar um semblante já envelhecido (fotos 619 e 620). Mais uma vez se escolhe a temática dos mascarões que encontrámos nos claustros da *escola*, mas agora aplicados num programa totalmente profano. Neste caso, consideramos que as máscaras híbridas, meio humanas meio monstruosas, pretendem representar divindades mitológicas das águas, que muitas vezes eram figuradas na iconografia quinhentista com o ar feroz ou a cara e o cabelo feitos de folhagens ou pequenas ondas (fotos 621 e 622). Alguns destes deuses marinhos, como Póntos, o seu filho Nereu, ou ainda Proteu, divindades mitológicas proto-helénicas, adquiriram o simbolismo do *velho do mar*. Póntos, o deus primordial das águas, representa o

⁹⁵⁷CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2018), p. 515.

mar primitivo, o mar aberto ou as águas profundas⁹⁵⁸. Nereu, filho de Póntos e Gaia, foi a personificação do deus do mar anterior a Poseidon; ao longo dos tempos passou a ser representado como um Velho do Mar, um ancião de barbas longas descrito como um ser que havia percorrido todas as costas do mundo e que tinha uma sabedoria infinita, sendo conhecido tanto pelos conselhos que dava aos marinheiros como por possuir o dom da metamorfose. Proteu, deus dos rios e das águas oceânicas, possivelmente o mais velho dos filhos de Poseidon, é mencionado por Homero como o Velho Homem do Mar⁹⁵⁹ e apresentando uma mitografia que reproduz várias das qualidades de Nereu, sendo também ele caracterizado como um ser de grande sabedoria que tem a capacidade de mudar rapidamente de forma (numa alusão às mudanças do mar e das correntes marinhas).

Na segunda coluna do conjunto, que separa as duas taças, podemos ver quatro relevos representando animais que nos parecem uma estilização de grandes peixes, com o corpo espinhado e largas maxilas semelhantes às de um felino que lhe dão um aspecto fantástico (foto 623). Com este *focinho*, que pouco corresponde à anatomia real de um peixe e que parece em rigor reproduzir figuras monstruosas dos grutescos ou até o modo como os desenhadores de cartas náuticas representavam os grandes mamíferos marinhos (foto 624), esta figuração apresenta uma notável semelhança com o emblema do golfinho que encontramos no emblema 167 de Alciato⁹⁶⁰ (foto 625). O golfinho é um símbolo da sabedoria e da prudência, surgindo noutro emblema da obra deste autor italiano, desta feita enrolado numa âncora para simbolizar o *príncipe que garante a segurança dos seus súbditos*⁹⁶¹. Assim, o mamífero transformado num emblema alude ao bom governo, um tema que certamente seria caro à edilidade vianense, traduzindo a preocupação dos órgãos municipais com o estabelecimento de melhores condições de vida para a população da Foz do Lima.

A taça superior apresenta o rebordo ornamentado por quatro relevos que representam cabeças com asas, embora seja evidente que a erosão do granito raspou parte do relevo das asas, tornando algumas figuras difíceis de visualizar (foto 626). Embora sejam semelhantes aos querubins que encontrámos nos programas sacros da *escola*, cremos que estes seres alados não figuram aqui os pequenos mensageiros divinos, procurando antes reproduzir a representação

⁹⁵⁸ Segundo a mitologia pré-olímpica, este deus gerou uma prole com Gaia, a Mãe-Terra: Taumante ou Taumas, divindade das maravilhas do mar; Fórcis, divindade dos perigos do mar; Ceto, deusa dos monstros marinhos que viria a casar-se com o seu irmão Fórcis, gerando filhos monstruosos; Euríbia, divindade da fúria do mar; e por último o mais conhecido, Nereu, que ao longo dos tempos ficaria conhecido como o Velho do Mar. Sobre os deuses do mar do panteão clássico, ver ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2013). *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex ediciones, pp. 127-140.

⁹⁵⁹ Na *Odisseia* descreve-se que Proteu vivia no delta do Nilo mantendo um rebanho de monstros marinhos (focas) e tendo a capacidade de prever o futuro.

⁹⁶⁰ Andrea Alciato, *Emblematum liber*. Disponível online: <https://www.mun.ca/alciato/e167.html>. [Consult. Maio 2021]. A representação fisionómica dos golfinhos foi sofrendo ao longo da Antiguidade um processo de deformação iconográfica, que o levou a ser representado como um animal ferino com mandíbulas e traços fortemente contrastantes com a sua natureza dócil. No Renascimento, acabaria por se acentuar esta tradição iconográfica de apresentar o mamífero com um carácter feroz que não tem. GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001), p. 153.

⁹⁶¹ Andrea Alciato, *Emblematum liber*. Disponível online: <https://www.mun.ca/alciato/e144.html>. [Consult. Maio 2021]

clássica dos Ventos que correspondia a uma figura antropomorfa com asas⁹⁶², como a cabeça de um *putto* ladeada por asas que sopra ar (foto 627). No caso do chafariz, cremos que são representados não apenas para demarcar pontos cardeais mas também como seres míticos que trazem à superfície a água mais pura dos lençóis subterrâneos. Este tipo iconográfico era comum na cartografia marítima da época, pelo que este era certamente um motivo reconhecido por muitos dos habitantes e visitantes de Viana da Foz do Lima.

Sobre esta taça forma-se a esfera do remate do chafariz, decorada com quatro mascarões que apresentam caras humanas cujas linhas laterais se apresentam rematadas por abas *rollwerk* cuja terminação, prolongada de umas máscaras para outras, parecem recriar enrolamentos de vegetação (foto 628). Estes mascarões aproximam-se bastante das representações com o mesmo tema que encontramos nos grutescos flamengos, representando híbridos *furiosos* semi-humanos cujas faces são enquadradas por motivos fantásticos. Considerando que a sua inspiração é precisamente o mundo fantasioso do grutesco, estas máscaras recriam dois temas caros ao artista renascentista, o do homem aprisionado e o do *homem silvestre*. Ambas as temáticas são símbolos da natureza primordial do ser humano que, submetido por ela, ficaria escravo dos desejos naturais. Ou seja, são mascarões quase monstruosos que revelam a fealdade das paixões inferiores do homem que, tal como o *rollwerk* ou os enrolamentos vegetais parecem fazer com a sua face, lhe aprisionam a alma, sujeitando-o ao mundo material vil e sujo⁹⁶³.

Por fim, encontramos o coruchéu de remate, composto por um friso com quatro aves de pé com as asas abertas, representando águias (foto 629). Conforme observou Ana Goy, este tipo iconográfico repete um esquema comum na heráldica, servindo para ladear os escudos das vilas patrocinadoras da obra⁹⁶⁴, escudo esse que o chafariz de Viana não exhibe por ter sido refeito no século XVIII, depois do original ter ficado destruído. Além deste cunho heraldista, vemos também nesta representação uma recriação das águias esculpidas nos capitéis românicos, como no Convento de Vilar de Frades, não por coincidência um dos locais onde João Lopes o Velho trabalhou anos antes de desenhar o seu primeiro chafariz (foto 630). No acabamento da estrutura encontramos uma composição de folhagens de acanto, também estas recriações do original.

5.3.1.2 - O chafariz de Guimarães

O fontanário do Toural de Guimarães apresenta uma estrutura semelhante ao congénere da Foz do Lima (foto 631). Na base quadrangular, inserida dentro de um grande tanque, vemos as quatro faces ornamentadas com relevos representando *ferroneries*, uma máscara integrada numa composição férrea, uma moldura circular com três peixes e uma caveira (foto 632). O conjunto parece ter a intenção de reproduzir motivos grutescos aleatórios, não deixando de ser interessante encontrarmos entre eles a figuração de animais marinhos, já que Guimarães está localizada no interior do Minho e a sua relação com o mar seria praticamente inexistente. Ter-

⁹⁶² GARCÍA MAHIQUES, Rafael (2015), p. 17.

⁹⁶³ GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001), p. 143.

⁹⁶⁴ GOY DIZ, Ana (1998a), p. 17.

se-á Gonçalo Lopes limitado a reproduzir elementos iconográficos que conhecia da sua formação, sem se preocupar com o significado destes?

A coluna principal do chafariz não segue o modelo que encontramos em Viana, optando-se por ornamentar o fuste bulboso com a imitação de uma estrutura com fivelas interligadas por laçarias, recriando mais uma vez o conceito das *ferroneries* dos grutescos (foto 633).

Chegando à primeira taça encontramos seis bicas de água (foto 634) onde se esculpiram mascarões de feições semi-humanas com as faces rematadas por folhagens, pêlos de animal ou cartelas de ferro (fotos 635 e 636). Se algumas das máscaras parecem recuperar os modelos vianenses de divindades aquáticas (foto 637), outras aparentam representar faunos, com os seus chifres, orelhas pontiagudas e barbas de bode, introduzindo um novo tipo iconográfico nos programas dos fontanários (foto 638). Na Antiguidade a representação dos faunos remetia para o deus romano Fauno que, tal como o helénico Pan, tutelava os bosques, os campos, os rebanhos e toda a vida silvestre. A cultura do Renascimento recuperou o fauno como a representação do aspecto selvagem da natureza, associando-o simbolicamente ao lado primitivo do ser humano, uma espécie de reminiscência da humanidade selvagem que se assemelha muito à simbólica do *homem silvestre*. Ou seja, consideramos que este conjunto de mascarões representa um grupo de divindades das águas primordiais mais puras ao lado de entidades míticas da vida silvestre que simbolizam o homem no seu estado mais primitivo.

A segunda coluna do conjunto está ornamentada por composições de folhagens que parecem simular uma vegetação viva que trepa pela estrutura (foto 639). Sobre esta implanta-se a segunda taça, ornamentada no rebordo por quatro cabeças com asas, recuperando o tema da representação dos Ventos que encontrámos em Viana (foto 640). Denotamos uma preocupação em figurar cada um dos seres alados com uma fisionomia distinta, como se pretendessem de facto corresponder a cada um dos quatro grandes ventos da mitologia grega: Bóreas, o vento frio do norte, Zéfiro, o vento suave do oeste, Euro, o vento que criava as tempestades vindo de leste, e Noto, o vento quente do sul.

Sobre esta taça forma-se a esfera do remate do chafariz, decorada com quatro mascarões (foto 641). De olhos fechados, as suas faces sopram a água mostrando as barbas e os cabelos terminados em enrolamentos fantasiosos, que tanto podem representar folhagens estilizadas como imitar festões de tecido que se enrolam em laçarias. Mais uma vez se apresenta o tema do ser irreal, um híbrido entre as duas naturezas do homem, aquela que o torna um indivíduo racional e esclarecido e a reminiscência do seu lado mais primitivo e selvagem.

Assente nesta esfera está o coruchéu, que também exhibe os relevos de duas figuras de águias heráldicas, intercaladas por dois brasões (foto 642). Um destes emblemas exhibe um escudo com uma cruz composta por cinco quadrados, imitando as cinco quinas. A outra insígnia, também em forma de escudo, apresenta a representação de uma mulher coroada com

uma criança no braço esquerdo e ladeada à direita por uma árvore (ver novamente foto 642); esta imagem corresponde a Nossa Senhora da Oliveira, a padroeira de Guimarães⁹⁶⁵, representando-se aqui o antigo brasão da vila minhota. Sobre a composição heráldica encontra-se uma pinha coberta com folhas de acanto em relevo.

5.3.1.3 - O chafariz de Ponte de Lima

O chafariz de Ponte de Lima repete a composição estrutural dos dois anteriores (foto 643). Ao centro do tanque implanta-se o pedestal rectangular; em cada uma das faces desta base podemos observar o relevo de uma figura feminina sorridente com traços fisionómicos delicados que enverga um elaborado toucado com diadema sobre a cabeça (foto 644). Iconograficamente estas figuras lembram, por um lado, representações de Sibilas quinhentistas, ao mesmo tempo que reproduzem com bastante fidelidade as figuras femininas dos grutescos flamengos (foto 645). É bastante possível que, na realidade, Lopes o Moço tenha encontrado em representações similares de ambas a sua inspiração, já que os dois modelos parecem confundir-se e oferecer aos artistas a representação de uma mulher mítica.

A coluna principal da estrutura encontra-se revestida por um conjunto de folhas de acanto esculpidas com bastante detalhe, atadas no topo com um fino laço (foto 646). Apesar da sua forma volumosa, a coluna apresenta um desenho bastante delicado e pormenorizado, repetindo de forma exacta os modelos da arquitectura da Antiguidade divulgados pela tratadística e pela gravura coevas (foto 647), o que lhe confere um cunho erudito que consideramos ser digno de nota.

Na grande taça do chafariz encontramos seis bicas de água, cada uma com um mascarão em relevo (foto 648). O conjunto apresenta, à semelhança do que vimos nos fontanários anteriores, seres híbridos masculinos de feições vincadamente rudes, com longas e volumosas barbas, presos em composições *rollwerk* (fotos 649 e 650). Em nossa opinião, estes mascarões ostentam a simbiose de duas simbologias distintas, a do *monstro aprisionado* retirada das composições de grutesco flamengas (foto 651) e a dos deuses marinhos da mitologia greco-romana, de barbas longas e com um ar envelhecido e selvagem (fotos 652 e 653). Vemos assim repetir-se a temática do monstruoso e do fantástico, muito actual na época, remetendo para a natureza dual dos homens, que a par com a civilidade e a erudição encerra também a barbárie dos instintos humanos básicos de reminiscências quase monstruosas. Aos olhos da sociedade civilizada quinhentista, esta natureza mais grotesca e visceral deveria ser superada através da domesticação dos impulsos primitivos, simbolizada no aprisionamento destes monstros nas composições férreas que, ao imitarem um material forte e dificilmente destrutível, são um emblema das normas sociais. Ao mesmo tempo, Lopes o Moço parece não ter deixado de lado a

⁹⁶⁵ Segundo os historiadores da cidade de Guimarães, o brasão com esta representação apareceu pela primeira vez em 1342, num padrão erigido frente à Igreja da Senhora da Oliveira. A devoção à Virgem da Oliveira é anterior à formação da nacionalidade, e a ela se atribuem vários milagres, incluindo a expulsão dos ocupantes muçulmanos da região no tempo de D. Afonso Henriques. A representação heráldica mais antiga deste motivo que se conhece em Guimarães é uma pedra de armas do início do século XVI que fazia parte do antigo fontanário da Colegiada, e que hoje integra a colecção do Museu Arqueológico Martins Sarmiento.

personagem do *Velho do Mar* que encontrámos no chafariz de Viana e todo o imaginário quinhentista da representação das divindades mitológicas ligadas à água, que em Ponte de Lima se poderiam associar ao rio que passa frente à povoação e da qual esta era tão dependente.

Na segunda coluna do conjunto vemos mais uma vez os animais marinhos espinhosos com *focinho* ferino, quatro bichos híbridos entre o peixe e a serpente que parecem beber a água da grande taça sob eles (foto 654). Já mencionámos este motivo no chafariz de Viana, referindo que o desenho nos relembra os golfinhos desenhados por Andrea Alciato ou os monstros que povoavam as cartas náuticas quinhentistas. Além destes, o monstro dos chafarizes pode ainda representar a lampreia, uma espécie aquática muito comum no Minho que ainda nos dias de hoje se pesca no rio Lima, e que certamente aos homens do século XVI deveria parecer o mais próximo de um monstro mitológico que guardava as águas subterrâneas.

Na taça superior encontramos quatro bicas de água ornamentadas com cabeças aladas, exibindo retratos fisionómicos de excepcional expressividade que pouco se parecem com *putti*, lembrando-nos antes seres já em idade adulta que emitem sopros furiosos e cujo frenesim é reforçado pelo olhar carregado (foto 655). Mais uma vez cremos que aqui estão representados os Quatro Ventos mitológicos, Boreas, Zéfiro, Euro e Noto, senhores do ar e dos quatro cantos do mundo que percorriam os céus infinitos, dando aos homens ora as brisas suaves ora as tempestades tenebrosas.

Na esfera onde se inicia o remate do chafariz encontramos outras quatro bicas de água, desta feita com mascarões que reproduzem figuras masculinas com os cabelos transformados em longas folhagens, representando mais uma vez os *monstros aprisionados* das composições de grutesco (foto 656). Este tipo iconográfico é não só idêntico ao que se encontra na mesma zona da estrutura do chafariz de Viana, edificado mais de 30 anos antes, como se repete também no fontanário sagrado do claustro de San Xoán de Poio, desenhado pela oficina de Mateus Lopes na mesma época em que Lopes o Moço edificou a estrutura hidráulica de Ponte de Lima, comprovando assim a transmissão de formas iconográficas entre as oficinas da *escola* quando erigiam programas destinados à mesma tipologia estrutural (foto 657).

Sobre esta esfera estende-se um friso onde se colocaram quatro cabeças aladas. Uma vez que identificámos os quatro seres alados da taça superior do chafariz com os Quatro Ventos, parece-nos natural que estas representações continuem iconograficamente o tema. No entanto, denota-se que aqui os *ventos* se apresentam com feições muito mais jovens retratando crianças alegres que olham despreocupadamente o horizonte (foto 658). Poderão estas cabeças aladas representar anjos? Ou simbolizam Cécias, Apeliotes, Lips e Siroco, os ventos menores da mitologia que ajudam os Quatro grandes Ventos?

No remate do chafariz (foto 659) encontramos quatro águias que, tal como em Viana, não ladeiam qualquer pedra de armas, lembrando mais as representações dos capitéis românicos do que as aves heráldicas. O coruchéu desdobra-se em dois registos: o primeiro é ocupado por

quatro volutas simples, o segundo por uma pinha de folhas de acanto, apresentando evidentes semelhanças com os capitéis clássicos.

5.3.1.4 - O chafariz do Hospital Real de Santiago de Compostela

Como referido, o programa do chafariz do Hospital Real de Compostela executado por Mateus Lopes aproveitou o tanque do fontanário que existia no Patio de San Marcos desde o início do século XVI⁹⁶⁶, implantando a típica estrutura de taças da *escola* sobre este (foto 660). O pilar de base está totalmente imerso na água, pelo que não foi possível apurar se as faces apresentam relevos esculpidos, tal como acontece nos seus congéneres. A coluna principal exhibe um conjunto de folhas de acanto presas no topo por uma faixa, similar ao suporte do chafariz de Ponte de Lima (foto 661).

A única taça do conjunto exhibe quatro saídas de água, ornamentadas com mascarões (foto 662). Mau grado o seu estado avançado de erosão, que dificulta a leitura, conseguem distinguir-se as figurações de dois faunos com orelhas pontiagudas e o que parecem ser *homens silvestres* com barbas de folhagens (foto 663). Confirma-se assim que Mateus Lopes manteve neste programa as representações dos deuses da mitologia antiga e dos seres fantásticos associados à natureza humana primitiva que a *escola* apresenta nas composições da arquitectura da água desde o chafariz de Viana da Foz do Lima. A coluna que se ergue no centro da taça não apresenta qualquer ornamentação.

Por cima desta taça situa-se uma esfera com quatro bicas, cada uma exibindo um mascarão que representa uma figura monstruosa de boca aberta, com olhos e nariz humanos e os cabelos e o queixo transformados em folhagens que se alongam em festões na base (foto 664). Esta é uma figuração similar às que referimos já nos chafarizes de Viana e de Ponte de Lima, bem como no fontanário do claustro de Poio (foto 665), comprovando-se uma vez mais que Mateus Lopes e João Lopes o Moço trocavam modelos iconográficos entre si.

No remate do chafariz surge aquele que consideramos ser um dos mais interessantes conjuntos de retratos executados pela *escola*, recriando numa escala pequena três bustos que conhecemos dos claustros beneditinos galegos edificadas por Mateus Lopes. Conseguimos distinguir um homem de barba e cabelo crespo coberto por uma túnica cruzada no ombro, um homem também com barba que veste um casaco com gorjeira e enverga sobre a cabeça uma gorra, e por fim uma mulher jovem com vestido de gorjeira e um toucado sobre a cabeça (foto 666). Estas figuras retratam respectivamente o imperador Carlos V, aqui esculpido numa representação que o retrata simbolicamente como *Imperator*, aludindo ao seu epíteto de *novo César* (foto 667), o monarca D. Felipe II com a característica gorra de veludo (foto 668) e Isabel Clara Eugénia, retratada como jovem infanta (foto 669). As figuras do monarca e do seu pai imperador facilmente se explicam na obra do abastecimento do hospital real – afinal, este era

⁹⁶⁶ O tanque polilobado exhibe nos cantos duas sereias e dois leões, estes últimos numa alusão a São Marcos, o patrono que dá nome ao pátio da antiga botica do hospital.

um edifício fundado pelos Reis Católicos e financiado pelos seus descendentes, pelo que retratar o soberano reinante ao tempo da obra do chafariz e o seu magnânimo progenitor se revestia de um importante pendor de reconhecimento por parte das entidades galegas que geriam o edifício. Já a identificação do retrato feminino com Isabel Clara poderá suscitar algumas interrogações, nomeadamente devido à semelhança já apontada entre os seus retratos e os da sua mãe. No entanto lembremos que a infanta era, na prática, não só uma das conselheiras de confiança de D. Felipe II como, depois da morte da última esposa do rei, foi durante décadas a figura feminina mais importante da corte. Em rigor, a filha mais velha do monarca ocupou o espaço deixado vago pela ausência de uma rainha. Assim, em nosso entender, terá parecido adequado aos gestores do Hospital Real galego retratar como seus mecenas o falecido imperador, o soberano reinante e a infanta mais proeminente da corte.

Por fim, a estrutura é rematada mais uma vez com um pináculo composto por folhas de acanto, semelhante aos que se encontram nos chafarizes de Guimarães e Ponte de Lima (foto 670).

5.3.2 - Os chafarizes de taças: interpretação iconográfica

Os chafarizes de taça da *escola dos Lopes* apresentam-nos duas orientações na leitura simbólica, uma relacionada com a sua funcionalidade e a outra com os próprios tipos iconográficos representados. Ou seja, nestas grandes esculturas encontramos não apenas o simbolismo que a estrutura emana enquanto testemunho de poder, mas também a simbólica da decoração esculpida formada por um conjunto iconográfico onde se representam seres mitológicos e fantásticos que nos remetem para a natureza primitiva e para os mitos clássicos. Curiosamente, ambos advêm do próprio simbolismo da água que brota dos fontanários.

A água tem, desde sempre, uma importância vital na vida dos núcleos urbanos. Os grandes cursos de água desempenharam um papel preponderante no estabelecimento de povoações e, em consequência, ditaram também regras no desenvolvimento urbano. Dentro das urbes foi a água (ou a sua escassez) que tantas vezes definiu as dimensões do aglomerado urbano e o poder económico e social que o mesmo detinha. Para os povos da Antiguidade, a água tornou-se não só matéria primordial de sobrevivência, mas também um elemento simbólico e religioso associado a poderosas divindades que davam e retiravam a vida. Era por isso uma componente essencial do quotidiano das comunidades, ocupando um lugar principal em todos os momentos da existência humana.

Por este motivo, também as fontes que tornam acessível este elemento tão substancial foram consideradas estruturas sagradas desde as primeiras civilizações. Na verdade, a sacralização das fontes é transversal a todas as culturas e religiões, já que universalmente a fonte é o ponto de acesso à água viva, ou à água pura, sendo através dela que o homem obtém a matéria primordial do universo que garante a sua existência – ao *dar* água, a fonte mata a sede,

irriga os campos, propulsiona o crescimento dos seres vivos, a fecundidade, e permite até curar as feridas e maleitas dos corpos humanos. É por isso que as águas de uma fonte, constantemente renovadas, simbolizam o perpétuo rejuvenescimento e a origem da vida⁹⁶⁷.

Os chafarizes da *escola dos Lopes* corresponderam na sua origem a este simbolismo de fonte de vida, já que eram mananciais onde as populações se abasteciam e supriam a necessidade primária de água potável, não apenas para consumo humano mas também para dar de beber aos animais que se destinavam a alimento, onde os peregrinos e os viajantes podiam matar a sede curando a alma das aflições do seu caminho, ou onde os doentes de um hospital se regeneravam durante os tratamentos. Eram por isso uma estrutura *sagrada* que trazia à superfície a água pura, permitindo a sobrevivência e a abundância.

Como demonstrou Ana Goy Diz, os chafarizes de taças foram uma das formas que os órgãos de poder local tiveram de “renovar e modernizar a súas cidades, saneando a suas infraestructuras e os seus órganos de función”⁹⁶⁸. A água era um bem essencial, e em centros urbanos que no século XVI ainda usufruíram de estruturas medievais obsoletas e insuficientes para o abastecimento de populações em franco crescimento, os novos chafarizes foram um símbolo não só de modernidade mas também de boa governança, já que eram o resultado material da preocupação das administrações locais pelos seus concidadãos, não mais os súbditos de uma distante corte régia mas antes os intervenientes activos do seu próprio governo. Deste modo, os chafarizes dos Lopes reflectem esta preocupação e por isso comportam os símbolos de quem os mandou executar – as edilidades ou o grupo que, em representação dos Habsburgo, geria o maior centro de assistência hospitalar do Noroeste da Península Ibérica.

Consideramos que esta é a primeira leitura simbólica que podemos apreender destes quatro programas de decoração esculpida, já que a sua construção traduziu a capacidade económica e social dos grupos governativos para prestarem um bom serviço público às populações. Estas estruturas surgiram num contexto de crescimento urbanístico, de renovação arquitectónica, de emergência de novos valores sociais e de um novo entendimento da cidade no qual a vereação detinha o poder do *bom governo* e o dever de zelar pelo funcionamento das estruturas de apoio à vida diária da população. Neste sentido, cuidar da rede hidráulica pública era essencial e, por esse motivo, o chafariz estava associado à simbólica do poder local. Este entendimento dos aparelhos de arquitectura hidráulica como actos governativos explica que os chafarizes civis da *escola* sejam coroados com símbolos do poder local e do poder régio, demonstrando publicamente aos que se abasteciam quem tinham sido os governantes que haviam diligenciado aquela fonte de água preciosa. Com a inserção dos escudos das edilidades ou os bustos dos monarcas Habsburgo, os chafarizes apresentam-se como resultado de uma nova era de civilidade e modernidade, através das quais os governantes locais e os

⁹⁶⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2018), pp. 334-335.

⁹⁶⁸ GOY DIZ, Ana (1998a), p. 7.

representantes da coroa destacavam as suas capacidades de bons administradores do bem público, celebradas com um monumento imponente e urbanisticamente mais marcante do que um mero conjunto de saídas de água.

Assim, os quatro chafarizes reflectem esta intenção de mostrar a eficácia de quem governava as populações, fossem as câmaras minhotas que envidaram esforços durante décadas para erigir uma fonte moderna e capaz de abastecer as suas povoações, fossem os mandatários da Coroa espanhola no Reino de Galicia que mandaram erigir a nova fonte no Hospital Real oferecendo um sistema de abastecimento moderno a doentes, físicos e boticários, numa acção que resolveu um problema de mais de meio século. Ou seja, os chafarizes dos Lopes foram, em primeiro lugar, memórias de pedra das acções administrativas do poder local que os financiou, verdadeiros monumentos governativos que demarcaram o desenvolvimento dos centros urbanos onde foram erigidos.

Além desta *marca de poder* os Lopes vão desenhar para os seus fontanários programas de decoração esculpida relacionados com as histórias do mar e a natureza mais primitiva, programas onde curiosamente quase não se representam retratos femininos, repletos de movimento e de fúria e compostos por figuras mitológicas e seres fantásticos que certamente eram conhecidos das tradições orais das populações marinheiras e ribeirinhas do Alto Minho. Assim, o chafariz de Viana, aquele que fica mais perto do mar, vai representar os Velhos do Mar e os deuses das águas subterrâneas que, por serem conhecedores dos mistérios dos rios e dos lençóis de água, conseguem trazer aos homens a água mais pura do subsolo. A estes junta-se a reprodução de outros motivos marítimos como os peixes, os crustáceos ou os golfinhos que simbolizam respectivamente a abundância, a força e uma espécie animal quase divina que atravessa os mares acompanhando os deuses ou salvando os homens das tormentas e da fúria das ondas.

Já nos chafarizes colocados em povoações interiores apresentam-se as representações de *homens silvestres*, mascarões e faunos, todos eles signos iconográficos relacionados com o mundo natural, quer na perspectiva de traduzirem o lado mais primitivo e animalesco do homem quer no sentido de se apresentarem como reminiscência do mundo rústico onde viviam as populações que se abasteciam nestes chafarizes. Por um lado, estas reproduções de faces monstruosas e irreais são um símbolo dos desvios da natureza e uma metáfora para a relação do homem com o mundo da matéria, sobretudo quando este não supera a sua condição básica de ser um animal material. Por outro, todas estas figuras que retratam homens com folhagens que lhes crescem nas faces ou que exibem uma orelhas pontiagudas que nos lembram o deus Fauno e o seu semblante de caprino, remetem para a Natureza e para a passagem do Tempo com os seus ciclos de colheitas⁹⁶⁹, ou para a essência rural destas comunidades.

A estas figurações de homens do mar e de homens silvestres juntam-se também as

⁹⁶⁹ PEREIRA, Paulo (2009a), p. 206.

representações dos Ventos, deuses mitológicos que simbolizam o sopro do ar divino que, tal como a água, dá vida ao homem ao mesmo tempo que ajuda a movimentá-lo. Estas divindades personificam também os quatro pontos cardeais, servindo assim para orientar quem se abastecia nos chafarizes, ao mesmo tempo que lembravam aos homens a prevalência dos elementos naturais, que tanto podem apresentar-se prazerosos e a favor da vida como inclementes e impiedosos, destruindo as obras humanas.

Numa observação geral, concluímos que todas estas representações de divindades marinhas ou ligadas ao mundo rural escolhidas pelos Lopes para os programas de decoração esculpida dos chafarizes públicos estão, de algum modo, simbolicamente ligados à vida quotidiana das populações que neles se abasteciam, sendo muitas vezes a personificação de histórias imemoriais que tentavam explicar mistérios naturais que não os homens sabiam compreender de outro modo. Além de identificarmos motivos iconográficos cujo simbolismo se relaciona com mitos da Natureza ou das águas ribeirinhas e marítimas, associadas às profissões dos homens que se abasteciam nestas estruturas, podemos observar também figurações que representavam velhos deuses cuja mitografia estava ligada ao mundo orgânico marcado pelas estações do ano, aos ventos e à orientação dos pontos cardeais. Assim, numa estrutura que tinha uma certa faceta cerimonial e quase mágica por trazer água pura das profundezas sujas da terra, representava-se – com as faces de seres híbridos e monstruosos desenhados como máscaras rituais, que parecer ser uma ligação entre os homens e meio ambiente misterioso e desconhecido que os rodeava – o mundo fabuloso dos deuses míticos e assustadores que ninguém via mas que diziam existir e sobre o qual o homem não tinha domínio.

É interessante verificar que se identificam poucas variações nos quatro programas de decoração esculpida. Ou seja, mesmo o chafariz do Hospital Real mantém essencialmente esta leitura do chafariz simultaneamente como fonte de vida, símbolo de poder e retrato do lado primitivo de populações que tinham uma acentuada ruralidade, mesmo que este fontanário se localizasse no mais moderno hospital da principal cidade do Noroeste peninsular. Já o chafariz de Ponte de Lima recuperou o tema das sibilas que encontramos nos programas sagrados. Em nosso entender, estas míticas adivinhas foram aqui esculpidas não como as profetizas da vinda de Cristo mas como mulheres que têm uma ligação ao mundo inferior, neste caso aquele onde se situam os lençóis e as nascentes de água. No entanto, a base simbólica destes programas é transversal, assentando nas ideias simbólicas do monstruoso como a outra face do mundo natural, da divindade mitológica como símbolo da vitalidade da Natureza e ainda do *homem silvestre* como expressão da ligação mais pura entre o homem e o mundo ambiental que o rodeava. Mas todas elas eram, acima de tudo, personificações do misterioso milagre que era dominar as forças naturais para trazer à superfície, depois de um percurso de vários quilómetros, água fresca e potável.

Concluimos assim que estes quatro chafarizes reflectem os valores e a mentalidade classicista do seu tempo, apresentando um interessante conjunto iconográfico que se inspira na mitologia da Antiguidade greco-romana, sobretudo nos mitos relacionados com os ambientes rurais e marítimos. cremos que não houve a intenção de representar emblemas morais ou moralizantes, mas antes inserir nestes aparelhos utilizados diariamente algumas figuras míticas que o cidadão comum podia identificar com os mistérios da natureza e do mar, divindades que de forma mágica e fabulosa se pensava estarem relacionadas com tudo o que os homens de então não conseguiam explicar – como a constante renovação da natureza representada pelos *homens silvestres*, os ventos simbolizados nas cabeças aladas que sopram vigorosamente, os animais marinhos que pareciam saídos de cartulários de monstros, ou ainda as figuras sobrenaturais de deuses marítimos que oferecem a água a quem dela precisa.

Ao mesmo tempo, todos os conjuntos consagram a água como o seu principal elemento simbólico. Através destes personagens fantásticos e mitológicos a água é apresentada, também ela, como um elemento mítico e símbolo da vida, uma bebida divina que é trazida de dentro da terra (onde está escondida e inacessível) não por homens mas por deuses, ventos e *homens silvestres* que retratam as forças mais puras da natureza. Esta água tirada da terra suja e barrenta é oferecida aos homens comuns por estes seres que, embora tenham uma aparência monstruosa, a *transformam* num líquido limpo e cristalino, e por isso mesmo sagrado.

Por fim, importa referir que estes fontanários foram marcos importantes no urbanismo e na arte do seu tempo, já que o seu modelo se manteve até meados do século XVII, ao mesmo tempo que definiram o crescimento dos centros urbanos onde foram edificados. Além disso, mais do que símbolos de eficiência governativa, os chafarizes da *escola dos Lopes* tornaram-se símbolos regionais, sendo ainda hoje referências turísticas, urbanísticas e artísticas das suas localidades, comprovando que estas estruturas e, sobretudo, os seus conjuntos de decoração esculpida perduram na memória local, mantendo viva a tradição dos arquitectos que os desenharam.

5.4 – “coisas invulgares”: colunas humanas, mitos e monstros. Os programas civis de decoração esculpida da *escola dos Lopes*

A reflexão de Serlio sobre as *coisas invulgares* da arquitectura que sobressaíam de entre as restantes, sendo para sempre admiradas, parece descrever efectivamente os programas civis de decoração esculpida da *escola*. Estes seis conjuntos comungam de um certo gosto pelo fantástico transformado na *ordem*, da bizzaria tornada quotidiana e aplicada em estruturas que se queriam duradouras. Em primeiro lugar, talvez a tónica que mais sobressai deste conjunto – que, por comparação com os programas sagrados, parece ter pouco em comum entre tipologias – é a erudição dos programas iconográficos. Ou seja, os tipos iconográficos e o discurso simbólico que nos apresentam denotam que os Lopes, enquanto criadores de decoração esculpida, sabiam histórias mitológicas, conheciam cartas de marear, tiveram acesso aos emblemas de Alciato, aprenderam algo (por leitura própria ou pelo contacto e as direcções mecénicas de Rui de Sá Sotomayor) sobre pensamentos filosóficos acerca da Vida e da Morte, ou arrojadamente decidiram experimentar as novas *ordens* antropomórficas criadas pelos arquitectos gravadores do Norte da Europa.

Todos estes programas nos parecem apresentar uma dicotomia simbólica, onde se cria um discurso que apresenta signos da vida diária e real, como os retratos dos irmãos de Misericórdia, os escudos das vilas ou as efígies dos reis Habsburgo, colocados ao lado de uma série de imagens fantasiosas que se podiam associar a uma certa *magia* quotidiana, àquilo que não se via mas que a cultura quinhentista, tanto a popular como a erudita, acreditava que existia no desconhecido da Natureza, como os deuses míticos do mar e do vento, os monstros que povoavam histórias e lendas, os homens selvagens imaginários que se escondiam na paisagem. Poderíamos associar estas lendas quotidianas apenas ao ambiente marítimo de Viana da Foz do Lima, mas a verdade é que a fórmula terá feito sucesso mesmo entre populações que não teriam as referências do mar dos vianenses, e por isso perdurou com poucas alterações e um assumido desejo de integrar, a cada programa, uma inovação.

Este parece ser, aliás, o factor que estes programas têm em comum com os conjuntos simbólicos religiosos. De uma obra para outra, os Lopes – e aqui devemos pensar que isto sucedeu não apenas de uma oficina para outra, mas dentro de uma mesma oficina – intentaram sempre introduzir uma novidade iconográfica, um outro tipo que não haviam experimentado. Vejam-se por exemplo as representações dos ventos cuja *fúria* e a intenção dramática muda do chafariz vianense para o pontelimense, as bases dos chafarizes que inicialmente exibem peixes e crustáceos mas que em Ponte de Lima passam a ser ornamentados por sibilas, a Casa Sotomayor que introduz signos nunca antes (e não mais depois) usados, ou o Cristo crucificado do topo do Hospital da Misericórdia, que reproduz com exactidão o modelo da Capela do Sacramento de Viana, mas que se faz acompanhar agora pela composição completa do Calvário.

Cremos que no caso dos chafarizes deve considerar-se que estamos perante o modelo “de escola” por excelência, o programa constantemente recriado que teria determinada roupagem iconográfica se fosse para um chafariz civil, outra se fosse para um claustro, e integrava certos símbolos consoante se erigisse junto ao mar ou numa cidade interior. O que vai distinguindo uns fontanários de outros é a actualização, através de vias de influência, dos desenhos. Não deixa porém de ser interessante esta evolução, e o certo é que uma das conclusões que este estudo nos deu é a de que os chafarizes dos Lopes, desde o primeiro de João Lopes o Velho que ainda subsiste até aos exemplares seiscentistas que se encontram em Santiago de Compostela, Amarante e Barcelos, merecem um estudo conjunto para apreender de que forma esta estrutura se adaptou iconograficamente a cem anos de transformações de gosto cultural e artístico.

A Casa Sotomayor surpreende-nos pelos indícios que nos dá de um nobre rural com conhecimentos filosóficos, e de uma interessante característica de João Lopes o Moço, a de nunca recusar ir mais além na criação de novas mensagens simbólicas. O programa foi desenhado como um pequeno teatro de pedra, uma representação viva de uma parábola sobre as preocupações do homem cristão moderno. Talvez tenha sido uma história moral ou um conto que tenha dado origem à criação do programa, ou talvez Rui de Sá Sotomayor quisesse apenas esculpir a *sua* alegoria das Três Idades do Homem inspirada num gravado norte-europeu que, por exemplo, recriava uma das várias composições de Hans Baldung dedicadas ao tema. É no entanto notável a erudição do discurso simbólico, colocado de forma simples mas evidentemente intencional para fazer os transeuntes olharem para cima e reconhecerem os senhores da casa pela sua cultura e pela sua conduta moral.

De entre todos os programas, é evidente o destaque que tem o Hospital das Chagas da Misericórdia pela sua novidade, pela transgressão das ordens arquitectónicas e pela singularidade da decoração esculpida, tanto no âmbito da *escola* como da arquitectura portuguesa coeva. Se olharmos apenas para o edifício e pensarmos que se trata de um hospital verdadeiramente moderno que, mesmo construído numa vila de província, obedecia aos mais recentes conceitos de saúde pública, então entendemos que a dimensão dessa modernidade é bastante mais profunda do que aparentam as suas varandas. E por isso faz sentido que o próprio programa de decoração esculpida traduza esse expoente de contemporaneidade.

O suporte antropomórfico aplicado na Porta das Chagas e nos balcões que abrem para o Campo do Forno, e que tanto alvoroço causou entre as gentes de Viana, são uma *ordem* fora do cânone, uma experimentação real das propostas gravadas do Norte da Europa e, em última análise, são também uma recriação moderna das cariátides da Antiguidade que os Lopes não tinham visto mas sobre as quais possivelmente leram ou ouviram falar. Ao mesmo tempo, este suporte não-canónico transformou-se em discurso iconográfico; não se tratava mais de empregar determinada ordem consoante a função do edifício, tratava-se de transmitir uma mensagem com

aquelas *colunas*, fosse a mensagem do limite entre saúde e doença com o hermes ou *termen* a marcar uma fronteira mental entre ambas, fosse o pensamento de um arquitecto e de uma irmandade para comunicar que aquela era uma estrutura vanguardista, no conceito e no ornamento. Em rigor, esta foi uma obra de arrojo e, embora não possamos aventar até que ponto João Lopes o Moço teve consciência do quão maneirista e anti-clássica era a sua proposta, o Hospital da Misericórdia da Foz do Lima foi um verdadeiro programa maneirista – porque foi feito *à maneira* da Europa do Norte e porque era uma opção por uma ordem fora do cânone.

Em todos os programas se nota, enfim, uma vontade de quem os patrocinou de deixar uma marca de diferença, de conhecimento da novidade, e da consciência de que o bizarro e o que parecia à partida ser fora da ordem e do costume não era necessariamente disforme e irregular mas, antes, uma afirmação diferente de beleza e de equilíbrio, já que toda a perfeição tem que antagonizar com a imperfeição para alcançar a harmonia e o louvor dos seus contemporâneos.

Capítulo 6

**As formas e os símbolos da decoração esculpida da *escola dos Lopes*.
Influências, inspirações e conceitos teóricos.**



6.

As formas e os símbolos da decoração esculpida da escola dos Lopes. Influências, inspirações e conceitos teóricos

A investigação até agora desenvolvida e apresentada permite-nos confirmar que a arquitectura da segunda geração da *escola dos Lopes* apresenta uma interessante unidade estrutural e iconográfica que concede a dezoito programas de decoração esculpida uma identidade visual e simbólica única. Ao longo dos anteriores capítulos reconstruímos a biografia artística de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes, conhecendo o seu percurso e amadurecimento enquanto arquitectos nas décadas da evolução da tratadística e do grande incremento da gravura; reorganizámos a cronologia das obras arquitectónicas dos três irmãos, apresentando um conjunto de novos dados e analisando a estrutura dos seus programas escultóricos; e por fim apresentámos propostas de identificação iconográfica e interpretação simbólica da decoração esculpida dos dezoito programas sagrados e profanos que os Lopes erigiram entre 1553 e 1603. Consideramos que nos falta ainda observar estes programas a partir de uma última perspectiva - a de entender a forma como estes programas foram concebidos e o que os inspirou.

Com esta proposta não pretendemos descrever literalmente o modo como foram desenhados, construídos e esculpidos os programas, que é evidentemente impossível devido ao período de mais de quatrocentos anos que nos separa de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes e sobretudo devido ao facto de nenhum dos três arquitectos ter deixado documentação ou notas de trabalho que tivessem sobrevivido até aos nossos dias. O que pretendemos é entender como é que os Lopes poderão ter criado estes conjuntos de decoração esculpida através das influências que comprovadamente tiveram uma ascendência sobre a criação destes conjuntos. Consideramos que esta é a última etapa da aproximação ao significado dos dezoito programas de decoração esculpida em estudo, já que sem entendermos qual a origem das vias de influxo dos programas, de que forma chegaram à *escola*, como foram assimiladas pelos arquitectos, e por fim como foram introduzidas nos programas, não podemos entender parte do conceito que lhes esteve subjacente.

A percepção desta relação entre possíveis influências e o resultado traduzido na pedra das obras deve seguir um caminho de observação e cotejo entre a decoração esculpida da *escola* e os influxos artísticos e teóricos que sabemos que fizeram parte do ambiente social, económico, religioso e político onde os irmãos arquitectos se movimentaram durante aqueles cinquenta anos. Assim, e para completarmos esta última etapa de uma aproximação ao significado dos programas de decoração esculpida da *escola dos Lopes*, devemos observar as semelhanças com outras obras de arquitectura e escultura que lhes eram contemporâneas e que podemos assegurar

que foram visualizadas por eles, testemunhar as analogias com modelos estruturais e iconográficos que circulavam pela Europa através das gravuras e dos tratados de arquitectura, considerar as normas religiosas do tempo que estes arquitectos foram obrigados a observar devido à conjuntura religiosa que acompanhou a construção dos seus programas religiosos, entender o conceito teórico que esteve subjacente à criação de programas que integraram influências tão díspares como o grutesco flamengo e os dogmas católicos, examinando também aquele que consideramos ser o influxo basilar da *escola*, a circulação de modelos e desenhos entre os irmãos Lopes, uma constante ao longo da sua vida activa que permitiu a disseminação estrutural, iconográfica e simbólica dos programas por um grande território regional.

Esta aproximação às vias de influência será realizada pela ordem cronológica em que estas chegaram à *escola dos Lopes*; ou seja, iremos observar e apresentar este processo pela sucessão das datas aproximadas que as obras nos dão, por cotejo, para a presença de determinado influxo no conjunto de decoração esculpida. Devemos desde já confirmar uma certeza que o estudo destes dezoito programas de decoração esculpida nos deu: quando uma influência era assimilada por um dos arquitectos da *escola* esta passava a fazer parte definitiva do conceito programático daquela tipologia, ao mesmo tempo que invariavelmente circulava entre as oficinas de Viana e do Reino de Galicia.

6.1 – Da teoria para o estaleiro: a influência dos tratados de arquitectura

De todas as vias artísticas que influenciaram o modo de fazer arquitectura dos Lopes, a que se apresenta como primitiva é sem dúvida a tratadística coetânea à segunda geração da *escola*, já que foi através dos livros e tratados de arquitectura do seu tempo que, como constatámos em capítulo anterior, fizeram parte da sua formação. Conforme os próprios programas comprovam, a geração de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes suplantou a do seu pai em termos de formação enquanto arquitectos ou mestres de pedraria, já que alargou os horizontes de aprendizagem muito além da obra mais divulgada na Península Ibérica em 1553, o *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo. Pese embora a importância que o livro de Sagredo teve na sua iniciação no ofício da arquitectura, a obra dos três arquitectos traduz e confirma que os irmãos leram e interpretaram os tratados italianos e nórdicos coevos. E no que toca ao *italianismo* das suas estruturas edificadas, utilizando a expressão de Carlos Ruão, a inspiração e modelos vêm seguramente da obra teórica de Sebastiano Serlio

É sobejamente conhecido que a obra deste arquitecto, dividida em nove volumes publicados autonomamente (e de forma desordenada), foi o tratado de arquitectura mais popular e influente na Europa durante o século XVI. O seu sucesso deveu-se ao facto de ter sido traduzido para as principais línguas europeias, mas sobretudo por se constituir um verdadeiro manual que ia ao encontro das necessidades práticas dos *fazedores de arquitectura*, já que difundia um método pragmático, com muitas ilustrações e pouco texto, onde os modelos visuais apresentados eram possíveis de construir. Tiveram especial fortuna o *Livro IV* e o *Livro III*, os dois primeiros volumes a conhecer publicação⁹⁷¹, que foram traduzidos para castelhano pouco mais de dez anos após a edição original. Não sabemos com exactidão a quantos volumes do tratado do bolonhês os Lopes terão tido acesso, mas é inegável que leram e manusearam frequentemente estes dois livros, sendo as próprias obras da *escola* que o confirmam⁹⁷².

Ao tempo que João Lopes o Moço desenhou o arco do Sacramento de Viana, os escritos de Serlio eram uma novidade repleta de possibilidades, quando comparados com a já muito conhecida obra de Sagredo, que era também mais limitada do que a obra italiana em termos dos modelos gráficos que poderia oferecer. Se folhearmos cada um destes tratados, percebemos que Sagredo disponibiliza um conjunto relativamente reduzido de desenhos, entre o qual sobressai apenas um arco triunfal que, como facilmente se constata, não apresenta um modelo aproximado aos arcos alteados da *escola* (foto 671). Na verdade, esta semelhança encontra-se nos desenhos de Sebastiano Serlio; se no *Livro III* podemos ver a reprodução de um arco triunfal romano, então existente nos arredores de Nápoles, o *Livro IV* apresenta o desenho de algumas composições diferentes de arcos triunfais aplicadas às fachadas de edifícios (foto 672).

⁹⁷¹ Publicados pela primeira vez em 1540, tinham já em 1544 uma terceira e uma segunda edições, respectivamente.

⁹⁷² Esta ligação entre a obra do tratadista e a arquitectura dos Lopes foi já estudada por GOY DIZ, Ana (1994b) e RUÃO, Carlos (1996).

Percorrendo ambos os volumes encontramos evidentes semelhanças entre composições desenhadas pelos Lopes e modelos publicados pelo arquitecto italiano. Veja-se, por exemplo, o primeiro registo da fachada de Santa Cruz de Viana, onde observamos pares de colunas coríntias estriadas a delimitar nichos para estatuária, assentes sobre grandes plintos e ladeando um arco de volta perfeita alteado, que reproduzem a distribuição tectónica do arco triunfal da tábuia LXI do *Libro Quarto* (foto 673). Este modelo vai manter-se noutras fachadas, como podemos constatar nos registos de entrada de São Gonçalo de Amarante (foto 674) e da ex-Colexiata de Cangas (foto 675). Esta última fachada parece, aliás, basear-se em dois desenhos de Serlio, já que além das semelhanças estruturais com a proposta do *Libro Quarto* encontramos também nela a inspiração no modelo de um arco de triunfo da Roma Antiga desenhado na tábuia LXVIII do *Libro Terceiro*, onde novamente se desenhavam dois pares de colunas com quatro mísulas para colocar imagens. Uma vez que a ex-Colexiata de Cangas tem a única fachada sacra que utiliza quatro pequenas estátuas junto ao portal, não deixa de nos parecer pertinente apontar esta outra possibilidade.

Através destes cotejos percebemos que os Lopes utilizaram os livros de Sebastiano Serlio tanto para o estudo e o entendimento das ordens arquitectónicas como para se inspirarem visualmente na criação de novas estruturas. De facto, no *Livro IV* os arquitectos puderam encontrar a teoria sobre as ordens arquitectónicas, que estabelece que cada uma das cinco ordens iria definir o tipo de edifício a que se destinavam, deixando assim de ser "entendidas como adorno antiquizante" e introduzindo "na teoria arquitectónica uma classificação social, tanto profana como religiosa"⁹⁷³. O livro teve a não só a importância de fornecer motivos avulsos para a decoração arquitectónica como também, ou sobretudo, de se apresentar como um "manual teórico-prático para o entendimento da ordem arquitectónica"⁹⁷⁴. Ou seja, a um arquitecto como João Lopes o Moço, que nunca havia desenhado uma igreja, Serlio disponibilizava desenhos de portas, arcos, tectos ou fachadas clássicas aplicadas a um templo católico, indicando inclusivamente as ordens a aplicar consoante o orago⁹⁷⁵.

No entanto, mais do que um manual técnico de aprendizagem, os livros foram um catálogo visual de inspiração. Entenda-se aqui que esta modalidade de olhar os tratados como um *catálogo* não tem o sentido depreciativo de cópia sem apreensão da teoria que hoje possamos dar a esta atitude, mas antes corresponde à definição coeva defendida pelos próprios tratadistas de que este era o verdadeiro *ingegno* de um artista, a prova de que sabia reproduzir as

⁹⁷³ O livro apresenta o Toscano, o Dórico, o Jónico, o Coríntio e o Compósito através de uma codificação entre a literatura e a imagem. RUÃO, Carlos (1996), pp. 25-26.

⁹⁷⁴ RUÃO, Carlos (1996), p. 29. Sobre a utilização das ordens arquitectónicas nos edifícios dos Lopes, ver também esta obra de Carlos Ruão, especialmente as páginas 43-60.

⁹⁷⁵ Na tábuia XIX, Serlio designava que a ordem dórica devia ser consagrada a Cristo, São Pedro, São Paulo e santos mais fortes que haviam dedicado a sua vida à guerra e à fé de Cristo; na tábuia XXXIX afirmava que a ordem jónica era reservada aos santos "en partes robustos y fuertes, y en partes delicados y humildes" e às santas que haviam sido casadas ou chegada a idosas; por fim, na tábuia L referia que a ordem coríntia devia ser aplicada nos templos dedicados "a la virge sacratíssima madre de Iesu [...]" e a todos os santos e santas que tinham levado uma "vida virginal o viuido castamente". SERLIO, Sebastiano (1990). *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura*, ed. facsimilada. Barcelona: Editorial Alta Fulla.

estruturas mais virtuosas da arquitectura. Aliás, devemos também entender que para multiplicarem estes modelos os Lopes tinham que ter, necessariamente, conhecimentos de matemática, geometria e engenharia, e acima de tudo saber assimilar plenamente o modo correcto, ou correctamente equilibrado, de edificar em pedra aquilo que viam, e liam, no papel – o que demonstra o seu saber na arte da arquitectura.

6.2 – Ao modo do Noroeste: os modelos das igrejas de Caminha e de Pontevedra

Para construir e esculpir modelos estruturais e iconográficos era tão determinante o que os arquitectos aprendiam no papel como o que viam na pedra. Sabemos já que os Lopes foram uma família de arquitectos que, desde a sua primeira geração, se deslocaram com relativa frequência pelo vasto território que ia da foz do Rio Douro a Santiago de Compostela. Como tal, é praticamente impossível que a arquitectura da autoria de outras oficinas não tenha causado algum impacto no modo de criar da *escola*. Assim, depois da base teórica e visual que os tratados arquitectónicos deram a João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes, importar reconhecermos quais as influências que lhes chegaram através de outras estruturas que os mestres viram *in situ* no Noroeste, nas datas em que sabemos que realizaram viagens de trabalho pela região.

6.2.1 – O impacto de Pontevedra

Na época em que foi contratado para fazer a Capela do Sacramento de Viana, João Lopes o Moço tinha feito pelo menos duas viagens pelo Noroeste que terão sido determinantes, uma a Pontevedra e outra a Caminha. Em Pontevedra, onde terá estado entre 1547 e 1549, Lopes o Moço assistiu ao final da edificação da fachada principal da Igreja de Santa María a Maior, terminada em 1548, pelo que é praticamente impossível que o frontispício de Cornelis de Holanda não tivesse tido um forte impacto no então jovem oficial.

A influência da composição de Pontevedra sobre as obras dos Lopes foi já analisada por outros autores. Desde os estudos de Antonio Bonet Correa que o frontispício de Santa María a Maior é apontado como a raiz estrutural e iconológica das fachadas desenhadas por Mateus Lopes, especialmente San Martiño Pinario. Desenhada pelo escultor Cornelis de Holanda, a fachada-retábulo deste templo foi edificada entre 1541 e 1548, tendo sido vista vezes sem conta pelos Lopes ao longo da sua vida. Se Lopes o Moço a observou pela primeira vez ainda jovem quando acompanhou o pai a Pontevedra, revisitando-a depois em 1569 quando substituiu o irmão na obra da ponte local, já Mateus Lopes conviveu de perto com a obra, uma vez que viveu largas décadas naquele porto marinho, tendo sido inclusivamente mestre de algumas empreitadas no interior da igreja.

Imaginamos que o imponente frontispício da igreja – erguido como um retábulo que sai da estrutura, onde se alternam pequenos bustos e grandes imagens de vulto, em composições que retratam momentos bíblicos e onde as figuras parecem plenas de movimento, ora espreitando ora lendo ora rezando ou chorando, com anjos que voam em torno da Virgem e uma representação de Deus-Pai e Cristo-Filho que majestáticos olham o rio Lérez – não terá deixado de impressionar os irmãos arquitectos, e a prova são as marcas estéticas que deixou nos programas da *escola*.

É na fachada da Igreja de Santa Cruz da Foz do Lima que vamos reconhecer a primeira grande inspiração iconográfica que a *escola* decalcou das esculturas da Igreja de Santa María. No templo dominicano de Viana, mais de duas décadas depois do programa de Cornelis de Holanda ter ficado terminado, João Lopes o Moço reproduziu alguns dos tipos iconográficos que havia visto igreja junto ao Lérez. A inspiração mais evidente encontra-se nas duas estátuas que ladeiam a porta, que representam São Paulo e São Pedro (fotos 676 e 677). Não só se repete o *lugar simbólico* das duas imagens – recriando a dupla dos guardiões do Cristianismo – mas replicam-se também os pormenores iconográficos das figuras, como as veias dos membros inferiores, as vestes de ambos os apóstolos, ou a forma como Pedro coloca o pé esquerdo em elevação. Também as imagens dos Quatro Evangelistas em torno do óculo superior se inspiram na fachada pontevedrense (foto 678). Embora em Viana o conjunto seja mais simples, com figuras de menor dimensão, que apresentam um desenho menos pormenorizado e com menos atributos, a inspiração dos Lopes na composição iconográfica de Pontevedra é evidente, reinventando a ideia da glorificação dos Evangelhos em torno da Luz de Cristo. Do mesmo modo, os medalhões com bustos salientes de Santa María a Maior vão deixar a sua marca nos arcos triunfais da *escola*, que a partir da fachada de Viana vão manter o tipo iconográfico do torso que sai da estrutura, como se comunicasse de viva voz com o espectador (foto 679).

Nos programas sagrados que se seguiram a Santa Cruz de Viana, a fachada de Pontevedra continuou a dar soluções icónicas à *escola*, sobretudo a partir do momento em que Mateus Lopes se tornou também autor de *entradas sagradas*. Além da manutenção das figuras de Paulo e de Pedro junto à porta das igrejas ou o desenho do grupo dos Evangelistas no óculo das fachadas-retábulo, outros apontamentos iconográficos do túmulo de D. Francisco Blanco e das igrejas de Cangas do Morrazo e de San Martiño Pinario parecem inspirar-se no frontispício de Cornelis de Holanda. Tanto no sepulcro arcebispal como na grande fachada do Pinario, Mateus Lopes incorporou cabeças aladas na base das peanhas da estatuária, muito semelhantes às que encontramos na igreja das Rías Baixas (foto 680). Também o conjunto dos Doutores da Igreja que identificámos no túmulo de Don Blanco parece repetir o mesmo tipo de composição iconográfica que está em Pontevedra, aqui representada em grandes esculturas de vulto que se distribuem pelo primeiro e segundo registos da fachada (foto 681). Outro motivo iconográfico que nos parece ser inspirado no templo pontevedrense é o do retrato dos monarcas reinantes. Ainda que não se copie exactamente o modelo apresentado, reproduz-se a ideia de representar os soberanos reinantes junto à entrada do templo em bustos salientes; se na fachada de Santa María, as figuras do Imperador Carlos V e de D. Felipe II (então ainda príncipe) se destacam sobre o arco triunfal (foto 682), sabemos que João Lopes o Moço e Mateus Lopes vão recriar este tipo de retrato cortesão nos entablamentos das fachadas de Santa Cruz de Viana e de San Martiño Pinario.

Mateus Lopes aproveitou para San Martiño Pinario os conjuntos de três colunas laterais que se dispõem num triângulo e duplicam os nichos disponíveis para integrar a estatuária (foto 683). Também não deixou de se inspirar no próprio desenho híbrido das colunas, que foge ao cânone tratadístico italiano; tal como Cornelis de Holanda em Pontevedra, Mateus vai dividir as suas colunas com motivos ornamentais. Os padrões escolhidos foram modernizados, adoptando-se *ferroneries* para delimitar as figuras e substituindo-se os motivos de grutesco por querubins, mas os festões utilizados pela oficina dos Lopes apresentam uma semelhança notável com composições similares de Pontevedra (foto 684). Aliás, a própria monumentalidade exacerbada da fachada de San Martiño e a altura elevada do seu *retábulo* encontram ecos evidentes em Santa María a Maior (foto 685), que apresenta um fantástico pórtico verticalmente muito acentuado, repleto de figuras escultóricas, que dá ao espectador a sensação de que o tracista pura e simplesmente esculpiu um retábulo autónomo da fachada e, depois, o acoplou à parede principal do templo.

Por fim, um último apontamento para a única obra civil da *escola* que terá bebido da influência pontevedrense, o Hospital da Misericórdia de Viana. Encontramos no Calvário colocado sobre o frontão da fachada das varandas a recriação de um grupo escultórico similar que se localiza no topo do frontispício da Igreja de Santa María a Maior de Pontevedra (foto 686). Mais uma vez os Lopes procuraram neste templo galego que lhes era familiar e que foi fundamental na sua formação enquanto arquitectos *imaginários* uma inspiração iconográfica para a materialização de um tema religioso. Denote-se a semelhança não só nas três figuras representadas – que formam a composição mais simples de entre as representações dos últimos momentos de Cristo na sua vida terrena – mas também na própria escala entre o grupo escultórico e a fachada, numa relação aparentemente desequilibrada mas que ganha harmonia quando percebemos que as pequenas esculturas conquistam o seu lugar na leitura do programa e não deixam de marcar uma presença constante a cada olhar que lançamos sobre a fachada.

6.2.2 – Os Mareantes de Caminha

Outro trajecto preponderante na formação do gosto artístico dos Lopes, sobretudo no modo como João Lopes o Moço construiu os programas sagrados, foi a deslocação da oficina a Caminha entre 1551 e 1552 onde os três jovens oficiais terão acompanhado o pai para executar a obra do chafariz camarário local. Na vila fronteiriça, Lopes o Moço terá admirado os delicados portais exteriores da Igreja Matriz e a fachada da Capela dos Mareantes que fica no seu interior, percebendo-se que ambas as composições ofereceram ao arquitecto soluções iconográficas para aquela que seria a sua primeira edificação sagrada, a Capela do Sacramento de Viana da Foz do Lima.

Tanto no portal principal como no que permite a entrada pela fachada lateral direita da igreja caminhense encontramos o mesmo modelo de arco triunfal da capela do Sacramento de

Viana, com os bustos dos medalhões em relevo suave mas saliente (foto 687). Já no caso do espaço da Confraria dos Mareantes cremos que a disposição iconográfica das efígies esculpidas a médio relevo para ocupar as faces das bases das pilastras do arco triunfal, confrontando as figuras masculinas com as femininas, influenciou o frontispício a mesma distribuição nos pilares do Sacramento da Foz do Lima (fotos 688 e 689).

6.3 – Um catecismo em pedra: a integração das normas de Trento

Os primeiros anos de consolidação da *escola* na oficina de Viana foram, sem dúvida, marcados pela arquitectura e pelo desenho da fachada de Santa Cruz de Viana, que iria ser a grande influência iconográfica de muitos dos programas sacros que os irmãos fariam nas décadas seguintes. Neste contexto, não foi apenas João Lopes o Moço como tutor artístico dos irmãos que teve um papel fundamental no modo de pensar a estrutura e a escultura, introduzindo a mais recente tratadística e os modelos iconográficos da igreja de Pontevedra. Outra figura fundamental no desenvolvimento da simbólica das fachadas dos Lopes foi o Arcebispo de Braga D. Frei Bartolomeu dos Mártires e a sua acção como empreendedor da aplicação dos ditames do Concílio de Trento, traduzidos no conjunto escultórico da fachada vianense.

Este influxo, que tem base sobretudo em textos teológicos impressos, ter-se-á transformado numa espécie de guia com regras iconográficas para as imagens sagradas que se poderiam representar. Ao longo da nossa análise dos programas de decoração esculpida tornou-se evidente que, enquanto arquitectos, os Lopes compreenderam de forma magistral o conceito de que a arquitectura é o terreno ideal para o “alastramento da simbólica”⁹⁷⁶ e para uma cultura iconográfica como forma de organizar um programa arquitectónico. Esta predilecção dos Lopes pelo simbolismo na arquitectura, aliado ao facto de prolongarem pela segunda metade do século XVI o gosto pela decoração esculpida que preenchia a estrutura dos espaços sagrados dos primeiros anos da centúria, coincidiu com o tempo do Concílio de Trento, época em que a Igreja Católica precisava de ampliar ao expoente máximo a doutrinação dos seus fiéis através de todos os meios difusores que se apresentavam disponíveis. Neste contexto, a arquitectura era um palco privilegiado para traduzir em pedra a pregação da doutrina católica, ao mesmo tempo que era o receptáculo perfeito para as normas teológicas que a partir de 1563 se imprimiram em papel através de Instruções, catecismos e decretos conciliares. Observemos então de que modo os dogmas católicos da segunda metade de Quinhentos influenciaram directamente a *escola dos Lopes* na construção dos seus programas de decoração esculpida.

O período entre 1563 e 1601, respectivamente a data do início da construção da fachada da Capela do Santíssimo Sacramento de Viana e o ano em que findaram as obras da fachada da Igreja de San Martiño Pinario, é concomitante com as décadas posteriores ao Concílio de Trento, durante as quais o aparelho da Igreja de Roma implementou com grande empenho as directrizes renovadoras (e mandatórias) que emanaram deste conclave. Neste contexto, as fachadas das igrejas foram um instrumento de catequização utilizado pelo Catolicismo, aproveitando o facto de, através da sua permanente presença urbanística, permitirem que os conteúdos teológicos e os dogmas católicos se mantivessem sempre presentes na mente dos

⁹⁷⁶ PEREIRA, Paulo (2009b), p. 27.

fiéis⁹⁷⁷. Neste sentido, cremos que João Lopes o Moço e Mateus Lopes conseguiram juntar o desejo do Catolicismo contrarreformista de obrigarem as fachadas das igrejas a *ensinar* uma lição com o seu gosto pessoal de criadores de programas de decoração esculpida plenos de escultura simbólica.

Prolongando-se por quatro pontificados⁹⁷⁸, o Concílio de Trento assentou na necessidade de reformar a estrutura interna da Igreja Católica, que se encontrava então fragmentada e enfraquecida face à nova vivência da fé (pessoal, intimista e regrada) que as igrejas protestantes ofereciam aos cristãos. A Igreja precisava não apenas de recuperar a sua primazia, mas também de reforçar a sua doutrina e fortalecer os dogmas em que assentavam as suas bases, contrariando as contestações protestantes. Ou seja, era uma organização que precisava de se reinventar sem perder a essência, e essa renovação só seria possível dando aos fiéis um corpo de pastores perseverantes e um catecismo incontestado que os (re)conduzisse no caminho da Fé.

Ao longo de quase duas décadas, os resultados das sessões conciliares foram difundidos por meio de decretos que, de forma paulatina e irredutível, estabeleceram a essência dogmática da Igreja Católica Apostólica Romana. Estes decretos, com normas comportamentais e de vivência que se destinavam tanto aos comuns fiéis como aos próprios religiosos e ministros da Igreja, foram postos em acção pelas estruturas eclesiásticas de cada um dos reinos católicos europeus, exortadas pelo Papa a darem o exemplo de actuação de acordo com os ditames da doutrina renovada. No final do conclave, Pio IV emitiu a bula *Benedictus Deus* que ratificou todos os decretos, dogmas e definições emanadas das vinte e cinco sessões do Concílio de Trento.

Do conjunto de sessões conciliares realizadas em Trento, a única que se debruçou sobre a arte sacra foi a XXV, celebrada em Dezembro de 1563. O decreto resultante desta assembleia, *De invocatione, veneratione, et Reliquiis, Sanctorum, et sacris imaginibus*, foi sobretudo uma resposta à guerra iconoclasta assumida pelos teólogos protestantes. Efectivamente, vendo-se confrontada com as “controvérsias [protestantes] que tiveram lugar no século XVI, a assembleia tridentina defendeu a ideia medieval da função que as imagens desempenhavam enquanto *biblia rusticorum* e, neste sentido, colocou os princípios de decoro e de clareza como critérios fundamentais da formulação visual das temáticas religiosas”⁹⁷⁹. Na realidade, a Igreja de Roma não pretendia elaborar um *corpus* doutrinário mas apenas “apresentar um conjunto de disposições disciplinares que pudessem responder aos ataques da Reforma Protestante e reforçar a doutrina secular da Igreja”⁹⁸⁰. As determinações conciliares desta última sessão não

⁹⁷⁷ CHECA CREMADES, Fernando (1988), p. 275.

⁹⁷⁸ Convocado por Paulo III, o concílio estendeu-se pelos papados de Júlio III, Marcelo II (cujo pontificado durou apenas 21 dias) sendo finalizado sob a égide de Pio IV.

⁹⁷⁹ PALOMO, Federico (2005). *A Contra-Reforma em Portugal. 1540-1700*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 64.

⁹⁸⁰ MARTINS, Fausto Sanches (2004). O Conceito de “Nihil Inhonestum” nos Tratados Artísticos Pós-tridentinos. In Francisco Ribeiro da Silva et.al. (Org.), *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da

apresentaram especificações concretas “quanto às regras a adoptar na construção dos templos católicos”, debruçando-se apenas sobre definições estéticas e iconográficas das imagens sacras para as quais foram “estabelecidos princípios de carácter geral”⁹⁸¹.

O desenvolvimento desses princípios e a definição do modo como deveriam ser aplicados na prática couberam a duas frentes distintas no seio da Igreja: por um lado, ao grupo de teólogos que, nos anos seguintes ao conclave, escreveu o conjunto de textos e tratados que versavam sobre o tema; por outro, aos próprios prelados católicos, a quem o Papa atribuiu o rigoroso cumprimento de todas as disposições publicadas ao longo dos cerca de vinte anos de duração do Concílio. Embora esta renovação da Igreja Católica, feita de *dentro para fora*, não tenha sido de forma alguma imediata, célere ou sequer integral, a estrutura eclesiástica colocaria em marcha uma série de mecanismos de repressão, como as visitas ou os róis de confessados, e de catequização, como os sermões, as procissões ou os catecismos, que demonstraram ser o modo mais eficaz de “elaborar, articular, difundir e, sobretudo, impregnar a sociedade e os sujeitos com os ditames da ortodoxia contra-reformista”⁹⁸². Neste processo, a arte sacra, nomeadamente as imagens de vulto – quer fossem colocadas em altares e capelas interiores, quer ornamentassem fachadas de igrejas ou cruzeiros viários – teriam um papel fundamental na doutrinação da *verdadeira fé*.

Em rigor, o desenvolvimento da arte triunfante da Igreja contra-reformista ficou a dever-se exclusivamente a escritos posteriores ao Concílio, um conjunto de “textos e tratados próprios elaborados por teólogos, a quem coube a responsabilidade de definir o repertório iconográfico autorizado e estabelecer os preceitos e temas considerados importantes”⁹⁸³. Se para a pintura se conhecem várias obras com normas de execução e modelos icónicos dadas à estampa por bispos e teólogos nas décadas seguintes ao Concílio⁹⁸⁴, no âmbito da arquitectura o único texto que utilizou os decretos conciliares para “formular instrucciones escritas sobre arquitectura”⁹⁸⁵ foi a obra *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, escrita em 1572 pelo arcebispo de Milão Don Carlo Borromeo e publicada pela primeira vez em 1577. Na sua essência, esta publicação decorreu de uma necessidade eminentemente prática, já que reúne um conjunto de regras definidas a partir das resoluções da sessão conciliar onde o arcebispo milanês havia sido um dos mais activos intervenientes. O prelado redigiu-o como um compêndio normativo para a

Universidade do Porto, p. 716.

⁹⁸¹ BRANCO, Ricardo Lucas de Sousa (2008). *Italianismo e Contra-Reforma: A obra do arquitecto Baltazar Álvares em Lisboa*. Lisboa: FCSH-UNL. (Tese de mestrado), p. 22.

⁹⁸² PALOMO, Federico (2005), p. 57.

⁹⁸³ BRANCO, Ricardo Lucas de Sousa (2008), p., 22.

⁹⁸⁴ De entre os muitos tratados dados à estampa até quase meados do século XVII, podem destacar-se o eclesiástico Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, que no seu *Dialogo degli errori de' Pittori*, publicado em 1564, apontou os “erros” e os “abusos” da pintura da época, condenando de forma feroz a representação do nú, nomeadamente na obra de Michelangelo Buonarroti na Capela Sistina, o teólogo flamengo Johannes Molanus, que escreveu o tratado *De Picturis et Imaginibus Sacris* em 1570, sendo um dos primeiros autores a produzir instruções detalhadas das normas tridentinas para os artistas, ou Gabriele Paleotti, cardeal de Bolonha e autor do *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* de 1582, escrito em italiano e dirigido ao povo da sua cidade, que foi depois traduzido para latim em 1594 com o título *De Imaginibus Sacris*.

⁹⁸⁵ KRUF, Hanno-Walter (1990). *Historia de la teoría de la arquitectura – 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, p. 120.

sua própria diocese, enumerando todos os princípios a ter em conta quando se avaliava qualquer futuro projecto arquitectónico. O texto conheceu uma fortuna avassaladora, encontrando eco na edificação de igrejas não só no espaço europeu como também nos vastos territórios ultramarinos evangelizados pela fé católica.

Minucioso, observante e sobretudo alicerçado nos objectivos reformadores da Igreja renovada que saiu de Trento, o texto tornou-se “o primeiro grande manual para a construção do espaço sagrado pós-tridentino”⁹⁸⁶. A obra viria a definir-se como um tratado de regras arquitectónicas que se centrava sobretudo na ideia de que a igreja e os seus cerimoniais deviam ser não apenas majestosos mas impressionar através do esplendor e da religiosidade, apelando assim ao fervor dos fiéis⁹⁸⁷. As recomendações da obra são extensas e não deixam de lado os pormenores mais relevantes a observar na construção de um novo templo: o local, a estrutura planimétrica, a organização da fachada, o especial cuidado a observar em relação ao altar-mor, a importância do espaço do presbitério, a disposição da sacristia, a estruturação das capelas nos braços do cruzeiro, a iluminação, a decoração exterior e interior, nada foi descurado pelo prelado milanês. De facto, para além do facto de ser o primeiro e primordial compêndio da arquitectura católica resultante de Trento, a singularidade do *Instructiones...* reside no facto de ter sido escrito não por um arquitecto mas “por um dos cardeais mais ortodoxos e poderosos da Igreja” resultando, deste modo, num “singular ponto de intersecção entre a doutrina católica e a arquitetura”⁹⁸⁸.

Porém, no que dizia respeito especificamente aos frontispícios dos templos, Don Carlo Borromeo não versou sobre “a natureza compositiva da fachada”, optando por se debruçar sobre a iconografia e a simbólica das imagens que deveriam ser utilizadas na decoração da mesma⁹⁸⁹. Em linhas gerais, o arcebispo escrevia que quanto “mais a fachada for decorada com imagens santas (...) mais agradável e solene será”, afirmando que todas as igrejas paroquiais deviam ter sobre a porta a imagem da Virgem com o Menino, à direita da qual deveria figurar o santo do orago, e à esquerda, um santo da particular devoção dos paroquianos; a restante ornamentação, que ajudaria a “tornar a fachada da igreja solene e majestática”, devia ser solene e decorosa⁹⁹⁰.

⁹⁸⁶ VALE, Teresa Leonor M. (2003). Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante: Espaço e imagem religiosa do Concílio de Trento ao barroco pleno. In *Revista Brotéria*, n.º 5, vol. 157. Lisboa: [s.n.], p. 333.

⁹⁸⁷ O livro era uma espécie de catecismo artístico não só para os artistas mas também para os bispos e sacerdotes, que deviam zelar para que nas suas dioceses e igrejas as obras expostas cumprissem os requisitos estabelecidos no Concílio. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (1995). Iconografia e simbólica cristãs. Pedagogia da mensagem. In *THEOLOGICA*, 2.ª série, vol. 30 (fasc. 1). Braga: Faculdade de Teologia – Universidade Católica Portuguesa, pp. 59-60.

⁹⁸⁸ LOEWEN, Andrea Buchidid (2014). A Contra-Reforma, o ornamento na arte e a arquitetura religiosa. In *Limiar*, vol. 2, n.º 3. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, p. 48. Disponível online: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9267/6796> [Consult. Dezembro 2019].

⁹⁸⁹ COUTINHO, Maria João Pereira (2016). O impacto das diretrizes tridentinas na modelação das fachadas das igrejas portuguesas. In José Eduardo Franco, José Ignacio Ruiz Rodríguez, José Paulo Leite de Abreu, Béata Cieszyńska (Dir.), *Concilio de Trento. Innovar en la Tradición. Historia, Teología y Proyección*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, p. 466.

⁹⁹⁰ VOELKER, Evelyn Carole (1977). *Charles Borromeo's "Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae," 1577. A translation with commentary and analysis*. Disponível online: <http://evelynvoelker.com/> [Consult. Abril 2020] cap. 3, p. 10. A tradução para português é nossa.

Assim, os arquitectos europeus estavam livres para escolher o tipo de estrutura do frontispício dos templos, adequando-lhe depois as normas iconográficas tridentinas.

De facto, este trecho da conhecida obra de Borromeo parece-nos descrever em traços largos o segundo registo das fachadas-retábulo desenhadas pelos Lopes, e por isso seria óbvio se tomássemos o texto do arcebispo milanês como a inspiração para a disposição catequética das imagens principais dos frontispícios da *escola*. Porém, as datas não corroboram esta via de influência; se alguma vez os Lopes conheceram o texto das *Instrucciones*... tal terá acontecido forçosamente depois de a fachada da Igreja de Santa Cruz de Viana – onde esta disposição iconográfica se aplica pela primeira vez no Noroeste – ter sido desenhada e construída. Então, se os Lopes vão desenhar uma fachada tridentina antes de Borromeo publicar aquela que foi a obra mais marcante da arquitectura pós-Trento europeia, de onde veio a inspiração para o programa sacro onde a Virgem aparece como a Mãe e Rainha da humanidade ladeada pelos santos mais importantes das ordens religiosas que patrocinavam o templo?

A resposta é, na verdade, bastante simples: dos ensinamentos catequéticos de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, o fundador do convento dominicano de Viana da Foz do Lima e o primeiro grande mecenas religioso da oficina minhota dos Lopes. Frei Bartolomeu dos Mártires⁹⁹¹, o dominicano que havia sido eleito Arcebispo de Braga em 1558, foi designado em 1561 para representar Portugal na última fase do Concílio de Trento, tendo desempenhado um papel descrito como notável quer durante as sessões que se realizaram entre 1562 e 1563⁹⁹² quer na implementação posterior das decisões do conclave. Frei Bartolomeu dos Mártires foi sempre descrito como homem humilde e profundamente piedoso, não só por ajudar e defender a grande franja de necessitados, desamparados e indigentes que viviam na sua diocese, numa atitude louvável que lhe granjeou fama de santo ainda em vida, mas sobretudo por ser verdadeiramente devoto e defensor dos dogmas sustentados pela Igreja Católica. Assim, com o intuito de cumprir os pedidos do Papa na recta final do Concílio, mas também devido a esta vivência profunda dos fundamentos do Catolicismo que lhe era característica já antes da sua presença em Itália, Frei Bartolomeu dos Mártires aderiu com prontidão e entusiasmo às directrizes de Trento.

De facto, os ditames conciliares iam ao encontro do entendimento que o prelado português tinha do que deveria ser a verdadeira vivência da fé cristã, pelo que quando retornou à

⁹⁹¹ Homem do seu tempo, Bartolomeu dos Mártires ingressou em 1528 no Convento de São Domingos de Lisboa, formando-se em Teologia. No ano de 1538 era promovido a mestre, passando a ensinar filosofia e ciências sagradas em vários cenóbios da ordem. Em 1552 o futuro arcebispo foi convidado pelo Cardeal D. Henrique para se fixar em Évora e ocupar o cargo de mestre de D. António, futuro Prior do Crato. Nos anos seguintes, Frei Bartolomeu tornou-se muito próximo do Cardeal Infante e da Corte, à qual teve acesso privilegiado como perceptor do jovem filho do Infante D. Luís. Esta proximidade foi certamente um dos motivos que levou o dominicano a tornar-se um dos mais acérrimos defensores da reforma tridentina, partilhando a linha da frente dos primeiros tempos da reestruturação da Igreja portuguesa com D. Henrique. Apesar de uma recusa inicial ao convite régio para assumir a diocese bracarense, Frei Bartolomeu dos Mártires acabaria por aceitar mediante a intervenção do seu Provincial, Frei Luís de Granada, sendo nomeado Arcebispo em 1559. Sobre a vida e obra de D. Frei Bartolomeu dos Mártires devem consultar-se, para além da já citada biografia escrita no início do século XVII por Frei Luís de Sousa, as obras de Raul de Almeida Rolo e a recente tese de Francisco de Carvalho Rosado citadas na bibliografia.

⁹⁹² O dominicano apresentou ao longo das sessões 268 petições, sendo um dos mais acérrimos defensores de uma reforma total da Igreja que incluísse os cardeais.

sua sede episcopal o arcebispo rapidamente encetou uma linha de acção catequizadora, combativa e permanente. Depois do seu regresso a Portugal no início de 1564, D. Frei Bartolomeu tomou uma série de medidas que trouxeram à diocese de Braga “la frescura de los aires renovadores del Concilio de Trento”⁹⁹³ e influenciaram em primeira mão o projecto do templo que então patrocinava em Viana, acabando por ser determinantes na decoração artística da *escola dos Lopes* nos quarenta anos seguintes.

Por um lado, o arcebispo actuou através da reeducação dos religiosos da sua arquidiocese com a convocação de vários sínodos diocesanos entre 1564 e 1575, destacando-se o IV Concílio Provincial de Braga, ao qual que presidiu entre 1566 e 1567. Paralelamente não descurou a formação de novos pastores da Igreja, fundando para o efeito o Seminário Conciliar de São Pedro e São Paulo, também em Braga, enquanto dava continuidade ao projecto de concluir um convento para os Dominicanos na região do Entre Douro e Minho. Por outro lado, Bartolomeu dos Mártires tomou como tarefa pessoal a catequização efectiva do seu arcebispado, dando início a uma série de visitas e pregações no território arquiépiscopal, ao mesmo tempo que utilizou o instrumento mais eficaz de difusão e propaganda da época, a impressão em língua vernácula. Logo em 1564 o prelado mandava publicar em Braga uma das primeiras traduções portuguesas dos decretos e determinações do Concílio de Trento, o que muito contribuiu para uma difusão mais rápida das regras conciliares. Além desta, escreveu no mesmo ano um manual doutrinal de larga fortuna, o *Catecismo ou doutrina cristã e práticas espirituais* que “recolhia uma exposição relativamente extensa dos vários pontos da doutrina e uma série de práticas espirituais ou pequenos sermões para determinadas festas do calendário litúrgico, sendo os objectivos destas duas partes complementares nas suas funções doutrinais”⁹⁹⁴.

Percebemos que esta acção de publicar um manual dogmático, transformando-o num instrumento de evangelização de acessibilidade universal, foi uma linha orientadora comum aos representantes mais destacados de Trento como D. Carlo Borromeo, já que a imprensa era o veículo mais célere para chegar a um maior número de pessoas, apresentando também um pendor apelativo de novidade e modernismo. No caso do *Catecismo* de Frei Bartolomeu, interessa extrair dele as concepções que o arcebispo formulou acerca da questão da imaginária integrada num templo católico. No Livro Primeiro, no capítulo intitulado “Como a Igreja trabalha por muitas maneiras no coração dos cristãos”, o prelado escreve que face aos conturbados tempos que o Catolicismo atravessava, em que os fiéis andavam “distraídos e derramados (...) em pensamentos e negócios do mundo”, a Igreja havia delineado “santas invenções” para “imprimir na memória, entendimento e vontade, os mistérios de nossa fé e redenção”, ordenando por isso “que houvesse [nos templos] imagens e pinturas em que se

⁹⁹³ GOY DIZ, Ana (1994b), p. 321.

⁹⁹⁴ PALOMO, Federico (2005), p. 70. O catecismo, que até aos dias de hoje teve 15 edições, foi um dos manuais deste género de maior sucesso na história do catolicismo português.

pintassem os mistérios de nossa fé”⁹⁹⁵. Em apenas dois parágrafos, Bartolomeu dos Mártires defendia o dogma das imagens, dando-lhe uma função de educação na fé, ao mesmo tempo que justificava o trabalho da Igreja Católica na manutenção de um dos preceitos mais atacados pelo Protestantismo.

Ainda deste capítulo deve ressaltar-se uma frase que terá tido especial significado para o convento que fundou em Viana, aquela em que o arcebispo afirma que a reprodução do “sinal da Cruz” era defendida pela Igreja pelo mesmo motivo educativo e redentor, ordenando assim que o mesmo fosse colocado “nas Igrejas e lugares devotos”, explicando-se depois o modo correcto de fazer o sinal da cruz e todos os seus significados bíblicos e teológicos, significados esses que justificavam a colocação de representações de cruzes “nas frontarias das capelas, no mais alto lugar, e no meio das Igrejas”⁹⁹⁶. Encontra aqui explicação a origem e o simbolismo doutrinal do orago do seu convento, dedicada à Santa Cruz (de Cristo).

Algumas páginas depois, no capítulo dedicado ao Primeiro Mandamento, Frei Bartolomeu dos Mártires explica com detalhe o conceito de adoração das imagens da Igreja Católica sendo evidente que, à semelhança dos decretos conciliares, o seu objectivo era não só ensinar os fiéis católicos mas também impugnar as acusações do Protestantismo. Evidenciando a diferença entre a idolatria praticada pelos gentios e a “reverência às imagens de nosso Senhor ou nossa Senhora ou dos outros Santos”, o arcebispo afirma que, apesar de estar consciente de que as imagens eram apenas “pedra e pau”, a sua veneração prendia-se com o que “representam e significam, em quanto trazem à memória nosso Senhor Jesu Cristo ou seus Santos”⁹⁹⁷. De seguida, o arcebispo redige uma interessante definição do pendor utilitário que a Igreja pós-Trento deu à imagiologia, a de que as “imagens servem de livros aos que não sabem ler”, afirmando que “as cousas vistas com os olhos comovem e acendem mais o coração”, sendo esse o motivo porque “as imagens ajudam muito a conservar a memória dos mistérios e benefícios de Cristo, no qual só pomos nossa confiança, e não na estátua”⁹⁹⁸. Por fim, o prelado indica que esta fé inabalável em Deus – que, mediante o que defendia nas páginas anteriores, seria comprovadamente aumentada e assegurada através da reverência das imagens de Cristo e da sua corte de santos e santas – era em rigor o “fundamento do edifício espiritual”, e por isso mesmo inquestionável. Assim, desta forma aparentemente simples e apelando à emoção dos fiéis, o prelado explicava e fundamentava o dogma da adoração icónica de que o Catolicismo não abria mão. Estava também, por inerência, legitimada a função do templo como um palco cénico dos mistérios bíblicos que tinha como protagonistas as imagens de *pedra e pau* dos santos, da Virgem e de Cristo.

⁹⁹⁵ MÁRTIRES, Dom Frei Bartolomeu (1962), p. 15.

⁹⁹⁶ MÁRTIRES, Dom Frei Bartolomeu (1962), pp. 15-17.

⁹⁹⁷ MÁRTIRES, Dom Frei Bartolomeu (1962), pp. 96-97.

⁹⁹⁸ MÁRTIRES, Dom Frei Bartolomeu (1962), pp. 96-97.

Reside pois neste *Catecismo* e na figura de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, um *apóstolo* da Igreja Tridentina, a inspiração dogmática para as entradas sagradas da *escola dos Lopes*, nomeadamente o modo como se concebeu e relacionou simbolicamente todo um conjunto de imagens de relevo e de vulto que representam os profetas, os apóstolos, os santos e os evangelistas como discípulos de Cristo e adoradores da Virgem. Defendemos que este *Catecismo* inspirou a representação escultórica dos dogmas da Igreja Católica, actuando decisivamente no sentido de imprimir aos edifícios da *escola dos Lopes* as normas do decreto da XXV sessão alguns anos antes das *Instructiones...* de Carlo Borromeo verem a luz do dia. Ou seja, consideramos que para além da obrigatoriedade de cumprirem as regras estipuladas pela Igreja quando se dedicassem ao traçado de um complexo religioso, certamente sob a apertada vigilância das estruturas eclesiásticas, os Lopes tiveram contacto quase imediato com as normas tridentinas para a arte sacra através do Arcebispo de Braga. De facto, até ao ano de 1603 a *escola dos Lopes* acompanhou de perto as primeiras décadas da consolidação das normas contra-reformistas na arte da Península Ibérica, tornando-se ela mesma um dos agentes da inclusão das normas de Trento na arquitectura sacra do Noroeste do século XVI.

Esta influência dos ditames de Trento na decoração esculpida dos Lopes seria reforçada nas décadas seguintes com o mecenato de figuras importantes da Igreja Católica da Península Ibérica, como o Arcebispo D. Francisco Blanco, encomendante do único túmulo feito pelos Lopes, e Fray Antonio de Comotes, o abade de San Martiño Pinario, que certamente aportaram à *escola* através de Mateus Lopes a vivência do Catolicismo contrarreformista, traduzida por exemplo na presença dos Quatro Doutores da Igreja no sepulcro do arcebispo, ou na corte de santos beneditinos galegos que a fachada de San Martiño lembrava à população de Compostela que deveriam ser venerados.

Olhemos ainda para um outro programa que acreditamos que decorreu da influência directa de Frei Bartolomeu dos Mártires, o antigo cruzeiro da Misericórdia de Caminha. Sabemos que este cruzeiro foi executado como uma cópia do seu congénere erigido frente à Igreja de Santa Cruz de Viana, pelo que devemos questionar se este primeiro exemplar vianense teve uma relação directa com as directrizes católicas do seu tempo, sobretudo com os pressupostos que arcebispo responsável pelo programa dominicano da Foz do Lima considerava fundamentais observar para uma verdadeira vivência da fé. No seu *Catecismo* Frei Bartolomeu escrevia que, tal como as imagens santas, “o sinal da Cruz” foi ordenado pela Igreja para “imprimir na memória, entendimento e vontade os mistérios da nossa fé e redenção” com um propósito educativo e salvífico⁹⁹⁹. Como tal, o arcebispo considerava que era imperativo colocar a figuração desse sinal “não somente nas Igrejas e lugares devotos, mas também nas estradas e caminhos”¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁹ MÁRTIRES, Dom Frei Bartolomeu (1962), p. 15.

¹⁰⁰⁰ MÁRTIRES, Dom Frei Bartolomeu (1962), p. 15.

Se esta exortação não fosse já suficiente para justificar a preponderância de D. Frei Bartolomeu dos Mártires sobre a concepção dos cruzeiros, encontramos nas páginas seguintes um longo ensinamento sobre o modo correcto de fazer o sinal da cruz e os seus significados bíblicos e teológicos, concluindo que todas essas razões justificavam a colocação de representações de cruzes “nas frontarias das capelas, no mais alto lugar, e no meio das Igrejas”, bem como em todos “os caminhos, estradas, praças e ermos”¹⁰⁰¹. Assim, encontramos na ideologia católica da Contra Reforma traduzida no *Catecismo* do Arcebispo de Braga uma das vias de influência do cruzeiro da Misericórdia caminhense, que chegou até João Lopes o Moço por meio de um dos seus maiores mecenas e deu origem a um conjunto de representações piedosas do momento mais significativo da fé católica traduzindo com singeleza as lições catequéticas de Trento.

¹⁰⁰¹ MÁRTIRES, Dom Frei Bartolomeu (1962), pp. 16-17.

6.4 – Descer ao Mondego: a inspiração nas obras de João de Ruão

Olhemos agora para um outro pólo artístico regional onde, depois de 1569, os Lopes foram buscar novas influências estruturais e iconográficas para as suas fachadas-retábulo, o Mondego e a cidade de Coimbra. Sabendo que foi pela mão de Mateus Lopes que o Renascimento coimbrão penetrou com os seus modelos na arquitectura e na decoração esculpida da *escola dos Lopes*, importa questionarmos de que modo os Lopes contactaram com a obra do escultor normando. No caso da oficina de Viana podemos apontar duas possibilidades de contacto entre João Lopes o Moço e a obra de João de Ruão. Por um lado, e embora não haja nenhuma indicação de Lopes o Moço se ter deslocado a Coimbra durante a sua vida, sabemos que contactou com a oficina de Ruão quando trabalhou na Serra do Pilar, apenas um ano antes de iniciar a fachada do templo de Santa Cruz, contacto esse que acreditamos ter reforçado o gosto do mestre minhoto pelos modelos italianos. Por outro lado, é nossa convicção que o facto de Mateus Lopes ter ido a Coimbra em 1569, período durante o qual terá estado em contacto permanente com o irmão mais velho – lembremos que João o substituíra na direcção da obra da ponte de Pontevedra – deu uma inspiração ruanesca a ambos os arquitectos, contaminados com as novidades que o mais jovem dos Lopes viu na cidade mondegua.

No caso de Mateus Lopes, sabemos que o arquitecto esteve em Coimbra pelo menos duas vezes ao longo da sua carreira, pelo que estas viagens comprovam o contacto directo do minhoto com a arquitectura e a escultura das oficinas do Mondego. Voltando à sua biografia façamos uma reconstituição dos passos que nos indicam uma *viagem das formas* entre Santiago de Compostela e Coimbra. A primeira deslocação de Mateus Lopes ao Mondego está documentada no ano de 1569, quando foi à região para comprar cal. Cerca de dez anos depois, o mestre minhoto voltava a Portugal, desta feita para contratar a obra de Amarante e realizar o novo projecto do convento de São Gonçalo. Apenas três anos depois, Mateus assinava o contrato para executar o túmulo de D. Francisco Blanco em pedra de Ançã. Juntando estes dados concluímos que entre 1579, quando veio a Portugal por causa do edifício amarantino, e 1582, a data em que iniciou a obra do sepulcro, Mateus esteve pelo menos mais uma vez na zona de Coimbra, já que neste espaço de três anos teve que comprar o material pétreo para o monumento fúnebre. É provável que o tenha feito ainda em 1579, uma vez que no ano seguinte estava novamente no Reino de Galicia para a obra do claustro de Poio.

Ou seja, entre 1569 e 1580 Mateus Lopes esteve, no mínimo, duas vezes na zona de Coimbra e do Baixo Mondego, tomando contacto com a escultura a que o operoso foco artístico da região, comandado pela figura de João de Ruão, dava forma. Assim, devemos procurar entre todo este *catálogo de pedra* composto por retábulos, túmulos e capelas privadas as obras que estavam já erigidas naquelas datas e que podem ter influenciado os dois arquitectos minhotos na

construção das suas *entradas sagradas*, mais concretamente das fachadas-retábulo que erigiram para as quatro igrejas e para o túmulo compostelano.

Comecemos precisamente pela expressão *fachada-retábulo* e pela imponente estrutura a que corresponde – uma peça de escultura pétrea de grandes dimensões com intenso preenchimento ornamental, onde se inclui desde o baixo-relevo à grande estatuária de vulto, que está aposta à parede principal do edifício e repete o modelo estrutural das composições retabulares que habitualmente se encontram no interior das igrejas. Este gosto pelos grandes frontispícios ao modo de um retábulo, que não é único da *escola dos Lopes* mas transversal a todo o Noroeste português e galego, teve raízes na arquitectura ibérica dos finais do século XV, época em que a fachada se tornou o palco ideal para albergar o que Paulo Pereira designa como *cultura iconográfica de «programa»*, onde se executam grandes séries narrativas por oposição à “tradição mais «icónica» e hierática dos tempos medievais do gótico tradicional”¹⁰⁰². Assim, vemos a transferência de composições escultóricas magistrais do interior para o exterior da igreja, do mais íntimo da religiosidade para a profanidade da vida urbana, e tanto o manuelino como o plateresco foram fundamentais para esta mudança; não só as fachadas ganharam a vida e o movimento que apelavam à visão do crente como podiam contar histórias e passar mensagens, permitindo a partir de então uma “autêntica explosão da simbólica” na arquitectura¹⁰⁰³.

Esta proliferação das fachadas-retábulo deveu-se também a uma mudança interessante na origem dos protagonistas da arquitectura ibérica da época, com os mestres escultores do Norte da Europa a ganharem o lugar principal. A partir do momento em que a fachada foi encarada como uma grande *tela* de pedra que se estendia além do portal, foram os escultores e os imaginários que se apresentaram como desenhadores e construtores destas faces retabulares dos templos, já que estes homens, formados nos primeiros anos de Quinhentos sob a influência da cultura humanística italiana, conseguiam olhar para a estrutura da parede principal da igreja como o espaço onde se colocaria o retábulo mais importante do edifício – a fachada.

A partir dessa época iniciou-se na arquitectura da Península Ibérica uma relação profunda e indissociável entre a arquitectura e a escultura que teve uma interessante evolução pelo século XVI, primeiro respirando ainda um sabor tardo-gótico com laivos de decoração *ao antigo*, depois incorporando já a tratadística europeia e o gosto *ao romano*, e por fim recriando-se na segunda metade da centúria em fachadas que se desdobram em múltiplas referências, dos tratados italianos às lições catequéticas de Trento, passando por modelos ornamentais copiados das gravuras maneiristas flamengas. Em Portugal, a persistência deste modo de fazer arquitectura até às décadas da explosão da Contra-Reforma e do domínio da arquitectura *chã* deveu-se a artistas como João de Ruão, que depois de meados da centúria continuou a erigir

¹⁰⁰² PEREIRA, Paulo (2009b). *Lugares Mágicos de Portugal. Idades do Ouro*, vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, p. 26-27.

¹⁰⁰³ PEREIRA, Paulo (2009b), p. 27.

portais de igrejas como verdadeiras peças de escultura arquitectónica “onde não falta a colagem ao ornamento” numa “prática de simbiose entre arquitectura e escultura ornamental”¹⁰⁰⁴, criando uma escola profícua. De entre todas regiões do país, o Noroeste da segunda metade do século XVI foi aquela que parece ter aderido em pleno a este modo de entender a arquitectura partilhada com a escultura, dando origem a um foco arquitectónico constituído por igrejas cujas fachadas eram pensadas como retábulos e onde a escultura e o ornamento faziam parte indispensável da estrutura.

Não cabe aqui discorrermos sobre as diferenças e semelhanças deste vasto universo que abarca edifícios como as igrejas de Misericórdia de Braga, Guimarães e Aveiro, as igrejas dos mosteiros de São Salvador de Grijó e de Moreira da Maia, o colégio de São Lourenço ou a matriz de Torre de Moncorvo, entre outros. O que importa reter no momento é que, apesar de haver na região noroeste um gosto generalizado pelo pórtico-retábulo, ou mais concretamente por transformar a fachada (e não apenas o pórtico de entrada) num grande retábulo pétreo, podemos perceber a existência de variações de gosto na estrutura delineada e na escolha dos tipos iconográficos (foto 690): há portadas com diferentes números de colunas e mais, ou menos, nichos ou distintos tipos de frontões ao passo que os programas ornamentais ora optam pelo predomínio da figura antropomórfica ora preferem que o ornamento geométrico contamine toda a estrutura, nomeadamente as ordens arquitectónicas, conhecendo-se ainda exemplares que replicam com muita acuidade protótipos decalcados da arquitectura efémera divulgada pela gravura flamenga.

De entre estas tantas fórmulas de uma fachada retabular, olhemos para o padrão tipológico-iconográfico da fachada sagrada da *escola dos Lopes* (foto 691). O que vemos é um pórtico esculpido como um retábulo que se divide em dois ou três registos, exibindo no piso térreo um arco de triunfo ladeado por colunas compósitas (em pares de dois ou três) onde se coloca estatuária de vulto; no segundo piso (para as que se dividem em três pisos) abrem-se grandes nichos dispostos simetricamente, destinados a albergar mais estátuas de grande porte; e no remate do programa encontramos um grande óculo ladeado por estatuária, que permite a entrada de luz no interior do templo. É um facto que encontramos variações entre as quatro fachadas a partir do protótipo de Viana, aquele que nos parece o mais classicista de todos estes programas: no caso de Cangas do Morrazo retira-se um registo mas, de forma hábil, a estatuária de vulto que se colocaria no segundo registo aparece em torno do óculo do remate; no caso de Amarante acreditamos que os registos superiores seriam no desenho projectado muito semelhantes aos de Santa Cruz da Foz do Lima; e no caso de San Martiño Pinario, Mateus

¹⁰⁰⁴ CRAVEIRO, Maria de Lurdes (2020). Geometria, perspectiva e representação em João de Ruão. In *digitAR*, extra-número 2. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Março de 2020. Disponível online: https://doi.org/10.14195/2182-844X_EX2 [Consult. Junho 2020], p. 214. Conforme indica a autora, este foi um caminho também apontado desde o início do século por artistas como João de Castilho ou Nicolau Chanterene que, numa mesma linha de pensamento artístico, não dissociavam a escultura da arquitectura.

Lopes ampliou de forma sumptuosa o programa ao aumentar o número de colunas, de nichos, de estatuária e de relevos em cada um dos registos.

Fazendo uma análise sumária, parece-nos que os Lopes partiram do arco triunfal serliano, dando-lhe uma roupagem escultórica e acrescentando-lhe depois um segundo registo totalmente reservado à imagem de vulto, coroando o conjunto com um óculo oval em torno do qual colocaram mais esculturas e um frontão assente sobre colunelos. Será esta composição estrutural uma originalidade da arquitectura dos irmãos? Sabemos que não. De onde vem, então, o protótipo desta composição? Embora, como afirmámos anteriormente, se verifiquem algumas diferenças nas fachadas da arquitectura sacra quinhentista de toda a região do Noroeste, observando-se variações na composição e na iconografia, o facto é que podemos constatar que a maioria destes frontispícios foi edificada depois de Santa Cruz de Viana, pelo que deduzimos rapidamente que não é no foco artístico noroestino que se podem encontrar as bases desta construção estrutural. Assim, importa percebermos quais foram os modelos em pedra com que os irmãos Lopes tiveram contacto directo quer antes da construção de Santa Cruz de Viana quer ao longo das décadas seguintes, e de que modo essas obras forâneas influenciaram a *escola*.

Como mencionado, a maior inspiração coetânea das fachadas-retábulo portuguesas a norte do Rio Douro foi a obra escultórico-arquitectónica de João de Ruão¹⁰⁰⁵. Obras como o portal da Igreja da Atalaia, a fachada da Igreja de Santa Cruz de Coimbra ou a Porta Especiosa da Sé Velha traduzem o gosto do mestre normando pelo exercício de transpor o modelo retabular para a face da igreja e, numa análise mais profunda, permitem apreender quer a sua formação de influência italiana quer a sua "consciência tratadística", cuja união originou uma obra onde a estreita "conjugação entre escultura e arquitectura" é permanente¹⁰⁰⁶.

No entanto, cremos que a influência da obra ruanesca sobre os Lopes se encontra não em fachadas de igrejas mas antes num retábulo de interior, aquele que o mestre normando executou entre 1553 e 1564 para a Capela do Tesoureiro, pertencente à antiga igreja do Convento de São Domingos de Coimbra (foto 692). Um cotejo atento permite ver inúmeras semelhanças estruturais entre esta grande estrutura retabular, que actualmente se encontra em exposição no Museu Nacional Machado de Castro, e as fachadas da *escola dos Lopes*, sobretudo a de Santa Cruz de Viana (foto 693) e a de Cangas do Morrazo (foto 694). Comparativamente pode observar-se em ambos os programas a dupla de colunas estriadas com plintos acentuadamente elevados, cujo espaço murário no meio serve para colocar estatuária de vulto (foto 695); o friso do entablamento totalmente ornamentado com esculturas em relevo, incluindo os blocos salientes sobre os capitéis; ou ainda o registo de remate que parece

¹⁰⁰⁵ Como refere Carlos Ruão, a obra do mestre normando apresenta uma constante "dicotomia entre a Arquitectura e a Escultura", que não deve ser entendida fora do esqueleto arquitectónico ou tão pouco como se fosse "uma criação cenográfica" ou "um palco para a imaginária". RUÃO, Carlos (2010). Em torno da figura de João de Ruão. João de Ruão archyeto. In Rua Larga: revista da Reitoria da Universidade de Coimbra, n.º 27. [em linha]. Coimbra: Universidade de Coimbra, p. 1. Disponível online: URL: https://www.uc.pt/rualarga/anteriores/27/27_07 [Consult. Dez. 2017].

¹⁰⁰⁶ CRAVEIRO, Maria de Lurdes (2020), p. 221.

constituir um pórtico próprio que repete elementos do pórtico do piso térreo como o entablamento ornamentado com relevos, onde o arco ladeado por pilastras se destina a colocar escultura, e que nas fachadas dos Lopes ganham proporções menores já que se opta pelo óculo como ponto de entrada de luz no interior do templo (foto 696). Por fim, não devemos esquecer que a Capela do Tesoureiro estava na igreja do Convento de São Domingos de Coimbra, pertencente à mesma ordem que os tutores do templo de Santa Cruz de Viana. Como sabemos, a cópia de arquétipos estruturais era habitual nas ordens religiosas, que decalcavam estruturas de obra para obra dentro da mesma congregação, incentivando assim a circulação de modelos arquitectónicos.

Uma outra obra da *escola* cuja estrutura apresenta grandes semelhanças com os retábulos de João de Ruão é o túmulo de D. Francisco Blanco, uma via de influência já identificada por Ana Goy Diz, que afirma que as matrizes para este programa estão também em Portugal, mais concretamente na escultura executada na região do Mondego a partir de meados do século XVI, onde o mais jovem dos Lopes tomou contacto com “los talleres próximos a João de Ruão y a los maestros de su generación”¹⁰⁰⁷. Na escultura ruanesca Mateus encontrou inspiração quer para as pequenas figuras de vulto que ladeiam a grande escultura de D. Francisco Blanco quer para o modo de ornamentar o intradorso do arco como uma abóbada, verificando-se o mesmo influxo no que respeita à policromia do conjunto.

Embora se constate que Mateus Lopes aplica no túmulo a mesma lógica de distribuição de suportes que a *escola* havia já aplicado às fachadas de igrejas, e que deriva da entrada da Igreja de Santa Cruz de Viana – a cada lado do arco deveria estar uma dupla de colunas simétricas que servissem de moldura à estatuária de vulto, protegendo assim as figuras mais importantes das entradas de toda a sucessão de figuras secundárias, molduras e motivos geométricos – encontramos as imagens do sepulcro com uma disposição compositiva diferente, que até aqui não havia sido integrada nas *entradas sagradas*. Ora, a novidade da composição tumular reside precisamente no modo como Mateus decidiu ocupar este espaço destinado às figuras mais importantes, reservando-o não a duas grandes estátuas que aqui poderiam rivalizar com a figura central do tumulado, mas a quatro esculturas de dimensão mais pequena que nos parecem até imagens votivas de uso doméstico que D. Francisco Blanco teria levado para junto do seu retrato.

Esta disposição das estátuas sacras tumulares encontra também eco na Capela do Tesoureiro (foto 697). O grande retábulo fundeiro deste espaço *a toda a pedra* exhibe pormenores estruturais aplicados no sepulcro do arcebispo como as quatro estátuas mais pequenas, duas a cada lado enquadradas por pares de colunas salientes, bem como o frontão triangular no topo com um brasão e os bustos aplicados aos frisos, nomeadamente sobre as colunas. Voltamos a encontrar esta disposição de quatro estátuas pequenas no Retábulo do

¹⁰⁰⁷ GOY DIZ, Ana (2020), p. 85-88.

Salvador de Santa Clara-a-Velha, também da autoria de Ruão (foto 698). Ou seja, este era um modelo original que Mateus observou em Coimbra, diferente dos que se usaram até então nas *entradas sagradas* dos Lopes, pelo que podemos afirmar com segurança que foi no meio artístico da cidade mondegua que a *escola* se inspirou para esta nova disposição iconográfica da estatuária junto aos arcos triunfais e que veio nos anos seguintes a ser replicado em Cangas do Morrazo.

Porém, o contacto com a obra de João de Ruão e a arte coimbrã da segunda metade do século XVI foi muito além das influências estruturais que até aqui temos observado. Observamos também a marca de Coimbra em alguns motivos iconográficos da *escola dos Lopes* mas, sobretudo, encontramos-na na exuberante policromia do túmulo de D. Francisco Blanco, completamente inovadora no ambiente granítico minhoto-galaico onde os Lopes se moviam. Em relação à introdução da cor na obra da *escola*, lembremos que na década de 70 de Quinhentos os conventos e mosteiros de Coimbra albergavam magníficas obras escultóricas executadas por João de Ruão e pelos seus discípulos, que se destacavam por algo que para Mateus Lopes seria inovador e impressionante – a cor e o douramento da pedra, tão contrastante com o habitual cinzento do granito da sua terra natal. Apesar de actualmente muitos destes conjuntos estarem deslocados dos templos para onde foram originalmente pensados e executados, podem ser admirados no Museu Nacional Machado de Castro. De entre eles, o mais interessante é sem dúvida o núcleo originário do antigo Mosteiro de Santa Clara-a-Velha.

Este núcleo de estatuária oriunda da velha casa clarissa, de grande qualidade plástica, tem a particularidade de apresentar todas as peças pintadas, integrando os retábulos de São Miguel Arcanjo (1537), de Santa Clara (1540-1550), do Salvador (n.d.), de São Rafael e Tobias (1580), e ainda uma magnífica estátua de vulto de grandes dimensões representando Santa Inês (1535-1540), todas obras da autoria de João de Ruão e da sua oficina (fotos 699 e 700). Se projectarmos a visualização deste conjunto para a sua localização original, conseguimos pressupor que as estátuas cheias de cor deveriam impressionar ao conferirem à penumbra do templo medieval uma luz intensa e rica formada pela paleta variada e pelo dourado avivado pelas velas. As imagens apresentavam não só cor nas vestes mas também rubor e *carnação*, ganhando assim vida e movimento, pelo que podemos apenas imaginar o impacto que a sua visualização teria sobre um artista vindo do Noroeste *cinza*.

Defendemos assim que foi no contexto do Renascimento coimbrão, através da visualização das esculturas policromas de João de Ruão, que a cor se introduziu na *escola dos Lopes*. Neste ambiente terá tido especial relevância o conjunto de Santa Clara-a-Velha, já que este foi o único espólio escultórico policromado com que Mateus Lopes contactou até à data da execução do túmulo. Este núcleo é também o maior que se identifica em Coimbra nas datas em que o arquitecto minhoto se deslocou à cidade. Depois deste momento de interacção com a escultura policromada de João de Ruão, os Lopes haveriam de experimentar a pigmentação da

pedra, não só no túmulo compostelano mas também nas obras da oficina de João Lopes o Moço, que testou a cor e o douramento no granito na fachada do Hospital da Misericórdia e na Capela do Santíssimo de Ponte de Lima. De facto, acreditamos que não é um acaso a fachada do Hospital da Misericórdia ter sido pintada e dourada, como nos dizem os documentos, poucos anos depois de Mateus Lopes ter executado o colorido túmulo compostelano, e que esta inovação da oficina de Lopes o Moço nasceu por influência do contacto do irmão mais novo com a côr de Coimbra.

Em termos de modelos iconográficos, encontramos três notas coimbrãs que Mateus Lopes, e a *escola* através dele, irão adoptar. Em primeiro lugar, voltamos a referir a cor da pedra, desta feita no que respeita ao seu papel na teoria das imagens. Embora o uso de policromia se possa classificar em primeira instância como uma prática artística de ornamentação estrutural, a verdade é que por detrás da pigmentação das imagens havia também o intuito alegórico de lhes *dar vida*, devendo por isso considerar-se a pintura das estátuas uma influência no âmbito simbólico. Por outro lado, o cotejo das obras dos Lopes com as imagens de Coimbra mostra-nos uma interessante semelhança entre duas representações sagradas. Olhemos para a figura de Deus-Pai que surge no centro dos frontões triangulares de Cangas do Morrazo e de San Martiño Pinario (foto 701). Embora entre os dois programas a representação apresente ligeiras diferenças iconográficas, a imagem de Deus que abençoa o mundo não encontra precedentes nem na igreja de Pontevedra nem nas restantes *entradas sagradas* da *escola*. De facto, cremos que é no núcleo de escultura coimbrão que Mateus Lopes terá visto durante as suas viagens ao Mondego que se encontra um protótipo desta representação deífica, nomeadamente no já mencionado retábulo do Salvador do antigo Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, que exhibe uma figuração muito semelhante às que Mateus desenhou para as suas fachadas, apresentando especial afinidade com a congénere de San Martiño Pinario (foto 702). Esta figuração iconográfica de Deus com a *sfera mundi* na mão esquerda e abençoando a humanidade com a mão direita é assídua na obra de João de Ruão, podendo encontrar-se também no retábulo da Sé da Guarda e no retábulo de São Marcos da Igreja do Salvador de Coimbra.

Por fim olhemos novamente para o túmulo de D. Francisco Blanco, em especial para a imagem principal que retrata o arcebispo. Em relação aos modelos desta estátua, sabe-se que quando Mateus visitou a cidade mondegua existia na Igreja de São Salvador de Coimbra um túmulo com duas figuras orantes; erigido na capela-panteão dos Velez de Castelo Branco (localizada à esquerda da capela-mor) cerca do ano de 1545, este monumento fúnebre foi esculpido não como um arco triunfal isolado mas como um grande retábulo pétreo dividido em dois registos com vários nichos e ornamentado por um conjunto de estátuas de vulto (foto 703). Sobre os túmulos encontram-se os mecenas do conjunto, Gaspar Dias Velez de Castelo Branco e Ana Mendes Freire Caldeira, sua mulher, ajoelhados em oração junto a São Marcos, que se

figura ao centro. Este túmulo comprova que desde a primeira metade do século havia já entre as elites ibéricas a consciência de que um túmulo deveria ser um verdadeiro *monumentum*, uma memória em pedra onde o retrato do sepultado ganhava todo o protagonismo, apresentando-o não mais como os homens medievais que jaziam inertes e sem qualquer acção sobre a sua vida no Além, mas antes como os fiéis despertos que olham atentamente Cristo e os seus santos padroeiros, confiando que através da oração eterna lhes serão abertas as portas do Céu. Cremos que este retábulo tumular localizado numa igreja do centro de Coimbra e atribuído à oficina de João de Ruão¹⁰⁰⁸ era uma obra de referência e de modernidade na tumulária coimbrã quando Mateus esteve na cidade, tanto na sua primeira visita como quando aí se deslocou para adquirir a pedra de Ançã para o túmulo compostelano. Como tal, é mais do que provável que o arquitecto tenha observado este retábulo tumular ao vivo, podendo assim entender como se concretizava na pedra o desenho e a disposição dos modelos de estátuas orantes descritos pelo seu mecenas e observados na gravura coetânea (que iremos analisar nas próximas páginas), ajudando-o deste modo a conceber a sua própria interpretação daquele que deveria ser o retrato póstumo de um príncipe da Igreja.

¹⁰⁰⁸ ANDRADE, Sara Morais Saraiva de (2015), Ficha de Inventário n.º 10D, pp. 1050-1066.

6.5 – Um projecto (re)visto: a presença dos modelos iconográficos de Juan de Badajoz o Mozo

Importa ainda examinarmos uma via de influxo que, não tendo sido vista *em pedra*, não deixa de se poder considerar uma influência que chegou aos Lopes através da observação da arquitectura de um outro mestre. Referimo-nos à obra de Juan de Badajoz o Mozo, cujas estruturas arquitectónicas não foram observadas *in situ* por Mateus Lopes mas que acreditamos que foram apreendidas pelo arquitecto através dos desenhos que Badajoz o Mozo deixou nas obras dos claustros de Celanova e de Poio, certamente visualizados pelo português depois de ter sido contratado a terminar a obra destes espaços. Uma vez que essas traças não subsistiram parece-nos pertinente procurar se nas obras edificadas por Juan de Badajoz antes da sua estada no Reino de Galicia existem apontamentos estruturais e elementos iconográficos similares aos que Mateus Lopes executou em San Salvador e em San Xoán, e que transpôs depois para obras posteriores da sua exclusiva autoria, como o claustro de São Gonçalo de Amarante.

Ana Goy Diz enunciou já as semelhanças existentes entre os claustros galegos de Juan de Badajoz o Mozo e outros pátios claustrais que este mestre edificou no segundo quartel do século XVI¹⁰⁰⁹, como o do Monasterio de San Zoilo em Carrion de los Condes, Palencia (foto 704), ou o do antigo Convento de San Marcos de León (foto 705). Além das analogias apontadas pela investigadora galega, consideramos que também as abóbadas do claustro da Catedral de León, outra obra de Juan de Badajoz, podem apresentar afinidades com os claustros da *escola* (foto 706). Nestes espaços leoneses que Badajoz o Mozo edificou antes de projectar as crastas galegas, podemos observar algumas composições visuais que se encontram não só em Celanova e Poio como em Amarante, tal como os medalhões com bustos colocados no centro dos *losângulos* formados pelo cruzamento das ogivas, a policromia das figuras dos medalhões ou as composições vegetalistas com flores de acanto ou alcachofras dispostas em *pinha* (fotos 707 e 708). Ou seja, estas soluções eram já utilizadas por Juan de Badajoz antes dos seus projectos galegos, pelo que se deve considerar uma influência do trabalho deste sobre a obra da *escola*, nomeadamente no Convento de São Gonçalo, onde não havia a obrigatoriedade de manter um desenho prévio de Badajoz o Mozo mas estes elementos foram, ainda assim, integrados.

Por outro lado, também se apontam diferenças entre os claustros leoneses e os seus congéneres executados pelos Lopes. A disparidade mais evidente é talvez a dos grandes bustos emoldurados que Mateus Lopes colocou na zona de descarga dos arcos dos corredores dos claustros (foto 709). Badajoz o Mozo optou por decorar estas áreas estruturais com pequenos bustos inseridos em frisos, composição que encontramos nos tramos ainda executados pela sua oficina em Celanova. Também as abóbadas, apesar da semelhança do desenho estrutural e de repetirem determinados padrões iconográficos, denotam uma dissonância no modo como foram

¹⁰⁰⁹ GOY DIZ, Ana (1996a), p. 889.

preenchidas pela decoração esculpida, já que as abóbadas dos claustros leoneses apresentam um conjunto de decoração esculpida mais exuberante, ou pelo menos visualmente mais preenchida, com mais medalhões e os espaços livres ocupados por grandes motivos vegetalistas, recriando em escultura as composições dos grutescos pintados em tectos.

No que respeita ao modo como os bustos são esculpidos, aos tipos iconográficos e ao desenho destes, entendemos que os modelos vêm maioritariamente dos programas da própria *escola*, num influxo de que falaremos adiante. Porém, e ainda que os bustos claustrais tenham uma evidente afinidade com os programas das *entradas sagradas* da *escola* e mantenham, como vimos anteriormente, a representação de personagens que se associam ao triunfo do Cristianismo e ao heroísmo dos homens santos, cremos que esta pesquisa não ficará completa sem procurar nos exuberantes conjuntos de decoração esculpida dos claustros erigidos por Badajoz o Mozo em León a existência de tipos iconográficos similares aos que Mateus Lopes esculpiu em Celanova e Poio.

Ao olharmos para as crastas leonesas de Juan de Badajoz conseguimos efectivamente encontrar alguns dos tipos iconográficos que os claustros dos Lopes também incluem nos seus programas de decoração esculpida. No Convento de San Marcos de León integram-se as imagens de David, dos profetas Isaías, Jeremias e Daniel, de Hércules, de santas mártires como Catarina ou Bárbara ou ainda de apóstolos como São Tiago e São Mateus¹⁰¹⁰, ao passo que na Catedral de León se retratam os Profetas, os Doutores da Igreja, David e Salomão em conjunto com outros Reis de Judá ou ainda os pendentives de flores de acanto e rosetas¹⁰¹¹. Este conjunto pode dar-nos pistas para uma via de influência iconográfica estabelecida entre os desenhos deixados por Juan de Badajoz em Celanova e Poio e a decoração esculpida que Mateus Lopes executou depois nesses espaços. Acreditamos que os desenhos de Badajoz o Mozo terão inspirado a inclusão de algumas figuras nos programas da *escola* que até aí não tínhamos encontrado, como os Apóstolos representados em grupo ou os Reis de Judá ou de Israel (foto 710). Consideramos que, mais do que uma hipótese, a existência real desta via de influência ganha credibilidade quando olhamos para o modo como Mateus Lopes desenhou alguns destes ícones em San Martín Pinario; neste caso, encontramos num programa posterior aos claustros (e onde a *escola* não tinha a referida obrigatoriedade contratual de incluir os desenhos de outro arquitecto) a recriação de um tipo iconográfico esculpido cerca de cinquenta anos antes em León e que só poderá ter chegado à fachada compostelana através dos desenhos dos claustros deixados por Badajoz o Mozo.

Ao mesmo tempo, não devemos esquecer que no ano em que Mateus contactava com os desenhos de Juan de Badajoz pela primeira vez, já João Lopes o Moço tinha integrado nos programas da *escola* os bustos esculpidos em relevo num medalhão circular e alguns

¹⁰¹⁰ SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores (1993). *Juan de Badajoz y la Arquitectura del Renacimiento en Leon*. León: Universidad de León – Secretariado de Publicaciones, pp. 292-293.

¹⁰¹¹ SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores (1993), pp. 365-366.

personagens bíblicos como os Profetas e os Apóstolos. Ou seja, esta influência da decoração esculpida das obras de Juan de Badajoz sobre os programas da *escola* é, na verdade, uma complementaridade artística, já que nos parece ter havido um encontro de gostos artísticos e de formas de entender o que deveria ser a simbologia de um programa sagrado, mesmo que as suas criações estivessem apartadas por mais de trinta anos.

6.6 – A marca de um mecenas: a tumulária espanhola e o seu impacto em D. Francisco Blanco

Ao chegarmos à década de 80 do século XVI encontramos dois momentos de charneira na *escola dos Lopes*, coincidentes com programas que João Lopes o Moço e Mateus Lopes nunca haviam feito até então (e que também a *escola* não voltaria a fazer depois): o desenho do sepulcro de D. Francisco Blanco e o traçado do Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima. Se a este último e às suas principais influências voltaremos no próximo subcapítulo, importa agora observar as vias de influxo que permitiram desenhar o túmulo compostelano que, tendo sido executado numa pedra que não era habitual para os Lopes, introduziu a já mencionada policromia e representou um tema iconográfico que era novidade para a *escola* – o retrato de tamanho real de um homem que tinham conhecido ainda vivo. Procuremos então entender onde Mateus Lopes se foi inspirar para desenhar o exuberante *sepulcro triunfal* de Francisco Blanco.

Se olharmos isoladamente para o sepulcro e para as tipologias análogas do seu tempo, verificamos que esta composição de um túmulo em forma de arco de triunfo corresponde ao modelo mais utilizado na arte tumular da Península Ibérica do século XVI. Em Portugal temos vários exemplos do sepulcro em arco com composições distintas: o arco triunfal simples adossado a uma parede erguido sobre uma arca tumular simples, com jacente ou com estátua orante (túmulo de D. João da Silva, Igreja de São Marcos de Coimbra; túmulo de D. Duarte de Lemos, Igreja da Trofa; túmulo de D. Diogo Pinheiro, Igreja de Santa Maria do Olival, Tomar); o arco triunfal adossado que alberga um grande grupo escultórico, por norma representando uma cena bíblica (túmulo de D. João de Noronha, Igreja de Santa Maria de Óbidos); o arco triunfal que quase se desenvolve num retábulo (túmulo de D. Jorge de Melo, Igreja de São Bernardo de Portalegre); o arco triunfal com estátua orante e edículas laterais para estatuária mais pequena (túmulo dos Silveira, Igreja de Góis); a capela funerária que, tendo ou não um arco de triunfo à entrada, alberga no interior um ou mais dos modelos anteriormente descritos (Capela-panteão dos Coimbras, Braga)¹⁰¹².

Ou seja, este é um arquétipo bastante utilizado na escultura portuguesa desde o primeiro quartel de Quinhentos, que teve continuidade até aos primeiros anos da centúria seguinte¹⁰¹³. Podemos assim constatar que a utilização da estrutura de um arco triunfal como uma *entrada no céu* foi recorrente na arte tumular peninsular do século XVI, conhecendo-se só em Portugal mais de 25 exemplos erigidos nos sessenta anos que antecederam a execução do sarcófago de D.

¹⁰¹² Esta observação sumária foi feita com base no levantamento realizado por ANDRADE, Sara Morais Saraiva de (2015), no âmbito da sua tese de doutoramento, reportando-se apenas a túmulos e panteões esculpidos em Portugal no século XVI. Ver em especial as fichas de inventário, integradas no vol. II.

¹⁰¹³ Veja-se o interessante arco edificado em 1613 no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra para albergar o sarcófago de prata da Rainha Santa Isabel, que não foi pensado apenas como a entrada ou o frontispício de uma capela mas é literalmente um arco triunfal, já que faz a passagem entre dois espaços abertos.

Francisco Blanco¹⁰¹⁴. Este era, portanto, um desenho largamente difundido entre escultores e arquitectos ibéricos na centúria de Quinhentos, pelo que não seria do desconhecimento de Mateus Lopes que o arco do triunfo era também o modelo ideal para um sarcófago.

Por outro lado, a análise às entradas de espaços sagrados desenhadas pelos Lopes permite apreender semelhanças contundentes entre o túmulo e outros frontispícios da autoria de Mateus Lopes, nomeadamente nas igrejas que eram mais próximas do local onde o túmulo foi erguido. De facto, para a *escola dos Lopes* a utilização de um arco de triunfo como arquétipo para o sepulcro vai ao encontro do gosto dos próprios irmãos arquitectos, já que esta foi a estrutura de entrada sagrada sempre erigida como passagem para espaços sagrados, fossem estes capelas ou igrejas. À época do desenho do túmulo, a *escola* havia já desenhado três grandes arcos triunfais como entradas no sagrado: o frontispício da Capela do Sacramento de Viana, a entrada do templo de Santa Cruz do convento dominicano da Foz do Lima e a porta da igreja do convento de São Gonçalo em Amarante. A visualização destes programas em sequência cronológica permite entender que Mateus Lopes utilizou o modelo primitivamente desenhado pelo irmão João em Viana para criar o arco-sepulcro (foto 711). Assim, devemos considerar que o modelo-base do sepulcro vem do arco de triunfo utilizado a partir da Capela do Santíssimo Sacramento de Viana, cujo desenho primitivo se inspirou, como vimos, tanto nos escritos de Sebastiano Serlio como nos arcos triunfais visualizados em Pontevedra e em Caminha por João Lopes o Moço e os seus irmãos.

Esta analogia estrutural entre as igrejas da *escola* e o túmulo foi já apontada por investigações anteriores. Em 1983 Dolores Vila Jato analisou a estrutura e a decoração esculpida do sarcófago arcebispal na obra *Escultura Manierista*, apontando também a notória semelhança entre a disposição arquitectónica do túmulo do arcebispo e os frontispícios sagrados dos Lopes, evidenciando o facto de o sarcófago ter servido de antecedente à fachada de San Martiño Pinario¹⁰¹⁵. Outros estudos que se seguiram voltaram a lançar um olhar sobre os modelos que poderão ter influenciado Mateus Lopes no desenho da composição estrutural do programa¹⁰¹⁶. Andrés Rosende Valdés considerou que a analogia inegável existente entre o sarcófago de D. Francisco Blanco e as fachadas desenhadas pelo mais jovem dos Lopes explica a via decorativista do túmulo, onde a estrutura é marcada por um “detalle ornamental” mais rico¹⁰¹⁷ tão ao gosto da *escola*. Em 1998 Ana Goy Diz analisou brevemente o túmulo do Arcebispo, corroborando a semelhança estrutural deste com algumas das fachadas dos Lopes,

¹⁰¹⁴ Esta contagem foi feita com base no levantamento realizado por Sara Andrade nas fichas de inventário da sua tese de doutoramento, reportando-se a túmulos esculpidos em Portugal no século XVI. ANDRADE, Sara Morais Saraiva de (2015), vol. II.

¹⁰¹⁵ VILA JATO (1983), pp. 115-117.

¹⁰¹⁶ Além dos trabalhos analisados, deve referir-se ainda o estudo de RIVERA VÁZQUEZ, Evaristo (1989). *Galicia y los jesuitas: sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*. A Coruña: Fundación Barrie de la Maza, onde o autor aborda de forma breve a ligação anteriormente apontada por Dolores Vila Jato entre a organização estrutural e iconográfica do túmulo e a fachada do templo do Pinario de Compostela.

¹⁰¹⁷ ROSENDE VALDÉS, Andrés A. (1991). Un marco para a morte: o sepulcro galego no século XVI. In José Manuel García Iglesias (Coord.), *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, pp. 237-238.

como as da Igreja de San Martiño ou da ex-Colegiata de Cangas, ao mesmo tempo que afirma que em termos decorativos, o sarcófago aproxima-se bastante da Capela do Santíssimo Sacramento de Ponte de Lima¹⁰¹⁸. Recentemente a investigadora realizou um estudo mais aprofundado sobre o sepulcro desenhado por Mateus Lopes onde volta a referenciar a correspondência da sepultura arcebispal com as fachadas dos Lopes anteriores e posteriores à sua construção¹⁰¹⁹.

Esta é portanto a mais imediata via de influência da estrutura do sepulcro, que adapta o arco de triunfo utilizado pela *escola* desde o programa da Capela do Santíssimo Sacramento de Viana da Foz do Lima, arco este que, por meio da composição tumular, chega a Santiago de Compostela cerca de vinte anos depois. Porém, as vias de influência do sarcófago do Arcebispo Blanco não se esgotam nos frontispícios sagrados que os Lopes erigiram antes de 1580, pelo que importa apurar que outros modelos pétreos poderão ter servido de inspiração visual para Mateus Lopes, nomeadamente algum túmulo coevo que tenha utilizado esta estrutura.

Como referido, este sepulcro triunfal corresponde a um modelo “parietal de leitura vertical”¹⁰²⁰, um desenho estrutural que consiste numa evolução ampliada das estruturas medievais de túmulos com jacentes onde a ornamentação, quando existia, se restringia ao sarcófago. De facto, a partir do tardo-gótico o sarcófago evoluiu em altura, passando a ser encimado por um arcosólio que podia ou ser adossado ou estar embebido no pano murário, integrando uma estátua jacente sobre a laje de cobertura. Deste modo, o túmulo começou a estender-se paulatinamente à superfície parietal mais próxima, permitindo assim “um amplo aproveitamento ornamental de todo o monumento fúnebre com a inclusão de imagens e/ou de elementos arquitectónicos”¹⁰²¹. Ao chegar ao início da época moderna, sob a influência dos valores culturais e artísticos da Antiguidade clássica, a matriz tumular tardo-gótica voltou a sofrer alterações, com o arco que encerrava o sarcófago a evoluir para uma estrutura semelhante a “uma fachada de edifício com retábulo”, criando assim o *sepulcro-retábulo*¹⁰²².

Neste modelo de sarcófago retabular a representação do defunto, que até então apenas surgia deitado e a dormir, ganhou a variação da estátua semi-erguida como uma figura desperta que reza ajoelhada. Ao mesmo tempo, a estrutura semelhante a um retábulo, ou portal-retábulo, permitiu o desenvolvimento de programas ornamentais de grande profusão iconográfica que aproveitaram toda a superfície do monumento para a inserção de escultura de relevo, de temática variada, e de figuras de vulto, avulsas ou em composições de grupo, bem como de elementos de identificação biográfica e genealógica do sepultado como inscrições e heráldica¹⁰²³. Esta foi a matriz escultórico-arquitectónica mais utilizada na arte tumular

¹⁰¹⁸ GOY DIZ, Ana (1998c), p. 588.

¹⁰¹⁹ GOY DIZ, Ana (2020), pp. 79-90.

¹⁰²⁰ ANDRADE, Sara Morais Saraiva de (2015), p. 113.

¹⁰²¹ ANDRADE, Sara Morais Saraiva de (2015), p. 113.

¹⁰²² ANDRADE, Sara Morais Saraiva de (2015), p. 110.

¹⁰²³ ANDRADE, Sara Morais Saraiva de (2015), pp. 113-114.

quinhentista quer na Península Ibérica quer em França e Itália¹⁰²⁴, as duas regiões de onde, à época, eram originárias as influências mais preponderantes da escultura funerária peninsular.

Como tal, não surpreende que este tenha sido o protótipo escolhido por Mateus Lopes para a estrutura do único sepulcro que a *escola* desenhou: uma grande arca tumular com inscrição biográfica sobre a qual assenta um homem ajoelhado em oração, enquadrados por um portal com um arco do triunfo e um frontão, tudo profusamente decorado por escultura em relevo e de vulto. No entanto, e embora se conclua que este modelo – com as suas variações de integrar mais ou menos escultura, de ser semelhante ou a um retábulo ou a um portal, de incluir cor ou de ser em pedra branca – foi o mais difundido da primeira centúria da época moderna, a sua popularização por si só não explica a forma como chegou à *escola dos Lopes*. De facto, e no sentido de encontrar uma aproximação ao significado do programa de decoração esculpida deste túmulo, importa compreender as influências conceptuais específicas que por proximidade social, religiosa, literária, artística ou geográfica poderão ter influenciado Mateus Lopes, como arquitecto e imaginário, e D. Francisco Blanco, como o mecenas primitivo da obra e o seu beneficiário final, na concepção do projecto. Neste âmbito, voltemos às investigações que anteriormente estudaram o túmulo e vejamos que pistas nos apresentam acerca do contexto conceptual do túmulo, nomeadamente sobre o modo como o sepultado foi representado numa estátua orante repleta de cor.

Dolores Vila Jato relacionou a “traza general” do sarcófago compostelano com as obras de tumulária do escultor italiano Pompeo Leoni¹⁰²⁵. A investigadora encontrou nos sepulcros reais do Monasterio de San Lorenzo del Escorial a inspiração para a utilização de um vulto orante, relacionando a estátua de D. Francisco Blanco com as magníficas esculturas de bronze da família de Carlos V e de Felipe II que coroam os monumentos fúnebres régios (foto 712); por outro lado, associa o desenho da estrutura em arco para albergar a figura em oração ladeada por estátuas de vulto e encimada com frontão a outra obra da autoria de Leoni, o túmulo do Inquisidor Fernando Valdés erigido na Colegiata de Salas, nas Astúrias (foto 713).

Andrés Rosende Valdés considerou que a semelhança existente entre este túmulo e as fachadas de Mateus Lopes é tão válida enquanto via de influência como esta última proposta que relaciona o seu desenho com o monumento fúnebre do Inquisidor Valdés, criando assim dois caminhos paralelos e complementares de influência. Apesar destas, o autor identifica diferenças entre o túmulo compostelano e o túmulo asturiano, que assentam na falta de “grandiosa monumentalidade” do primeiro, descrita como uma estrutura mais leve¹⁰²⁶. Um ponto comum entre os dois conjuntos tumulares é encontrado por Rosende Valdés na representação da estátua orante, afirmando que ambos os prelados são esculpidos não na atitude autocentrada do homem renascentista que se retratava como o patrono que tinha o direito ao

¹⁰²⁴ ANDRADE, Sara Morais Saraiva de (2015), p. 114.

¹⁰²⁵ VILA JATO, Maria Dolores (1983), pp. 115-117.

¹⁰²⁶ ROSENDE VALDÉS, Andrés A. (1991), pp. 237-238.

lugar principal da igreja, mas antes numa postura fervorosa e devocional que é dirigida a um objecto associado ao culto que dá sentido ao seu posicionamento e orienta o seu olhar.

Na sua primeira análise do túmulo do Arcebispo Blanco, Ana Goy Diz considerou também que foram os “diseños de Juan de Herrera y Pompeo Leoni para las tumbas del Escorial” que influenciaram conceptualmente o projecto de Mateus Lopes, nomeadamente a estátua e a utilização do espaço do arco como um cenário para o representado¹⁰²⁷. No seu estudo mais recente sobre o sarcófago, a investigadora apontou novas vias de influxo artístico para este programa de decoração esculpida, embora mantenha a premissa de que uma das origens da sua influência conceptual reside na obra de Leoni, nomeadamente nos projectos que o escultor milanês executou para o Escorial e para o citado túmulo de Salas¹⁰²⁸. Em conjunto com a influência de Leoni, esta investigação mais recente aponta a influência da obra de João de Ruão sobre a estrutura e a policromia do túmulo, ao mesmo tempo que relembra o influxo da tratadística coeva, sobretudo Serlio e Vredeman de Vries, sobre outras obras de Mateus. Se a primeira foi já por nós abordada anteriormente, corroborando a proposta de Ana Goy, voltaremos à segunda influência apontada no próximo subcapítulo.

Cabe-nos agora apresentar as nossas reflexões em relação às propostas acerca do influxo dos túmulos de Leoni sobre o desenho de Mateus Lopes. Em primeiro lugar, cremos que na análise das influências conceptuais do túmulo de D. Francisco Blanco devemos partir de duas premissas: por um lado, a da probabilidade de, nos últimos anos de vida, o arcebispo ter delineado em conjunto com Mateus o tipo de estrutura arquitectónica e iconográfica que queria ver no seu próprio sarcófago; depois, a de terem existido múltiplas vias de transmissão das formas e dos símbolos às quais o arquitecto português e o seu mecenas foram buscar inspiração. Posto isto, analisemos então as possibilidades reais de inspiração deste conjunto de escultura tumular.

Em relação ao modo de representar o tumulado, apontamos numa direcção ligeiramente diferente da proposta de Dolores Vila Jato. Se, por um lado, concordamos que é provável que o programa tenha sofrido a influência da obra de Pompeo Leoni, nomeadamente no modo como o escultor recorrentemente representou a figura humana nos túmulos, por outro achamos improvável que tenham sido os túmulos do Inquisidor Valdés ou as tumbas reais do Escorial a influenciar o programa compostelano. Pompeo Leoni é considerado um dos artistas mais influentes da escultura espanhola da segunda metade do século XVI, pelo que é bastante provável que D. Francisco Blanco tenha visto pelo menos uma obra do italiano em vida e que Mateus Lopes, se não viu desenhos ou gravuras dos seus túmulos, ouviu pelo menos descrições dos mesmos. No entanto, acreditamos que a escultura de *inspiração* executada por Leoni não terá sido nenhuma das duas indicadas anteriormente. Em relação ao conjunto de estatuária do

¹⁰²⁷ GOY DIZ, Ana (1998c), p. 588.

¹⁰²⁸ GOY DIZ, Ana (2020), p. 87.

Escorial, sabe-se por estudos mais recentes que o mesmo foi executado entre 1582 e 1600¹⁰²⁹, depois da morte de D. Francisco Blanco e da execução do sarcófago. Embora seja conhecido um desenho da estátua orante de D. Felipe II¹⁰³⁰, o certo é que não existe qualquer indicação que o mesmo tenha sido impresso e reproduzido à época. Mesmo que considerássemos a possibilidade muito remota de Mateus Lopes ou o arcebispo terem visto o desenho, este terá sido feito entre 1582 e 1589, pelo que não teria surtido qualquer influência sobre o projecto já terminado do arquitecto português. Por outro lado, o túmulo do Inquisidor Valdés apresenta a problemática da localização, já que não temos qualquer notícia de que entre 1576 e 1582, espaço temporal em que Pompeo Leoni esculpiu o túmulo, algum dos dois homens ligados à idealização do sarcófago compostelano tenha visto a obra nas Astúrias.

Acreditamos que houve, de facto, um túmulo executado por Pompeo Leoni que pode ter marcado o gosto de D. Francisco Blanco anos antes da sua morte: o sepulcro de D. Juana de Austria, erigido no Real Monasterio de las Descalzas Reales, em Madrid (foto 714). Há uma forte possibilidade de o arcebispo ter visto o túmulo da princesa quando da sua mudança da diocese de Málaga para a arquidiocese de Compostela em 1574, precisamente no ano em que esta obra tumular estaria a ser terminada. É bastante provável que o eclesiástico tenha ido à capital durante a transição de sede episcopal, tendo assim observado *in loco* o mais recente monumento tumular da corte dedicado à falecida irmã de D. Felipe II, onde esta é representada ajoelhada em oração, numa atitude de piedosa contemplação.

Além deste, poderá ter existido uma outra obra que influenciou o gosto do arcebispo, e que não devemos deixar de mencionar. Referimo-nos ao sepulcro do 1.º Marqués de Poza, Juan de Rojas Enríquez, e de sua mulher Marina de Sarmiento, erigido na Iglesia de San Pablo Apostól, em Palencia, sede do município onde nasceu Francisco Blanco. O túmulo, concluído em 1557, apresenta no primeiro registo um modelo que muito se assemelha ao sarcófago compostelano criado por Mateus Lopes (fotos 715 e 716). No túmulo palenciano a composição central é definida por um grande arco triunfal com abóbada interior em caixotões decorados, ladeado por dois pares de colunas estriadas a três quartos; entre estas foram colocadas quatro pequenas estátuas representando os evangelistas (duas a cada uma das laterais) e ao centro assentam as majestosas esculturas de vulto dos sepultados, duas estátuas ajoelhadas que se representam num pungente momento de recolhimento e oração. Um último pormenor a notar é o de que o conjunto apresenta vestígios de policromia. É provável que D. Francisco Blanco tenha visto esta obra escultórica de grande erudição em 1556, no ano em que o prelado foi consagrado

¹⁰²⁹ Para citar exemplos mais recentes, ver PÉREZ DE TUDELA, Almudena (2012). El cenotafio de Carlos V en la basílica del Escorial. In Stephan F. Schröder (Ed.), *Leone & Pompeo Leoni. Actas del Congreso Internacional*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 132-148; ESTELLA, Margarita (2013). Pompeo Leoni. A Sculptor in the Service of the Court of Philip II. In Rosario Coppel (Ed.), *Leone and Pompeo Leoni. Faith and Fame*. Madrid: Coll & Cortés, pp. 24-52.

¹⁰³⁰ O desenho, depositado no Gabinetto dei Disegni e delle Stampe da Gallerie degli Uffizi foi estudado e publicado em CHECA CREMADES, Fernando (Coord.) (1998). *Felipe II. Un monarca y su época*. [s.l.]: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 540-541.

bispo na catedral de Palencia¹⁰³¹ – nesta data, o túmulo estava na fase final da sua execução, tendo sido terminado no ano seguinte – pelo que defendemos que este grande túmulo palenciano, erguido na região de que era originário o arcebispo (e onde se deu um dos mais importantes momentos da sua carreira eclesiástica), deve ser considerado também um dos modelos formais de influência do sepulcro desenhado por Mateus Lopes em Santiago de Compostela.

¹⁰³¹ Além da cerimónia da consagração, que nos dá a certeza de D. Francisco Blanco ter estado em Palencia meses antes da data de conclusão deste túmulo, o clérigo viveu largos anos em Valladolid, onde fez a sua formação académica e leccionou na Universidade. A cidade fica apenas a 50 quilómetros de Palencia, sendo muito provável que Don Blanco tenha transitado entre ambas, mais de uma vez, antes de 1556.

6.7 – Da estrutura à fantasia: a gravura, uma influência permanente

De entre as muitas possibilidades de influência que encontrámos ao analisar os programas de decoração esculpida dos Lopes e as estruturas que os suportam, cremos que as colecções de gravura são a via de influxo que reconhecidamente existiu na *escola* por mais tempo, perdurando ao longo dos cinquenta anos de laboração dos irmãos. Não nos parece que esta constatação primária ofereça um dado novo, já que nesta fase da investigação podemos afirmar com certeza que os Lopes foram artistas do seu tempo. Como tal, transformaram a gravura artística – quer esta representasse tipos iconográficos, insígnias, composições de grutesco, reprodução de *antiquallas* ou desenhos de arquitecturas imaginadas – num dos seus instrumentos de trabalho predilectos, à semelhança de grande parte de outros arquitectos, escultores e pintores seus contemporâneos.

De facto, a gravura foi um dos mais importantes veículos de comunicação e divulgação da época moderna, apresentando as características ideais para a circulação de ideias e imagens: era relativamente barata, porque produzida em papel; era relativamente pequena, e por isso fácil de transportar; e o facto de constituir uma imagem unitária não implicava a pertença obrigatória a uma estrutura de volume, ao contrário de uma obra literária. Assim, a imagem gravada era facilmente vendida, distribuída, oferecida, recolocada, exibida, reaproveitada ou utilizada em distintas funções. O impacto que as gravuras tiveram na produção artística europeia dos séculos XVI, XVII e XVIII tem sido amplamente estudado pela historiografia da arte nas últimas décadas, considerando-se que as estampas foram não apenas “um meio de expressão” mas também “um meio de difusão de conceitos, pelo que se incutia nos artistas a ideia de que havia que copiar as gravuras dos melhores mestres como forma de aperfeiçoamento”¹⁰³². Este meio de divulgação icónica verificou-se não apenas na pintura, talvez a manifestação artística mais imediatamente relacionada com esta fórmula de copiar a gravura, mas também no azulejo, na talha, na escultura, na ourivesaria e na arquitectura.

Na realidade, o impacto comunicativo das estampas foi muito além da arte, já que a sua presença foi uma constante “no cotidiano dos habitantes das cidades e do campo, circulando em frontispícios de panfletos e folhas volantes”: quando exibiam as imagens de santos, da Virgem ou de Cristo acreditava-se que serviam para proteger contra doenças e catástrofes nas habitações privadas e em espaços comunitários, ou demonstrar a devoção popular em festas e procissões; nos tempos conturbados das cisões europeias que se verificaram ao longo do século XVI foram usadas como meio de propaganda política ou religiosa; ao exibirem cenas morais que serviam de decoração a espaços públicos e privados, foram instrumentos de difusão de condutas sociais

¹⁰³² DESTERRO, Maria Teresa (2008). *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera: entre a Flandres, Espanha e Portugal*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (Tese de doutoramento), p. 133.

e éticas; e auxiliaram ainda na difusão da ciência, das leis, da cultura letrada e de cartilhas religiosas¹⁰³³.

Este momento revolucionário na divulgação da imagem e da palavra teve um impacto crucial na arte europeia, já que permitiu que novas ideias e conceitos artísticos chegassem de forma mais rápida a um número consideravelmente maior de artistas, tanto nos grandes centros cortesãos como nos pequenos centros regionais. As gravuras permitiram que criadores desenhassem e divulgassem teorias e modelos imagéticos em pequena escala, que eram depois reproduzidos a milhares de quilómetros de distância, não só nos tempos imediatos mas ao longo das décadas seguintes. Se o livro impresso permitiu a divulgação da teoria arquitectónica, nomeadamente através do desenho de estruturas, o gravado avulso serviu sobretudo a disseminação de “temáticas iconográficas” e de “arquitecturas utópicas”, com uma notória preferência pela decoração de carácter fantástico¹⁰³⁴.

Num momento inicial, estes modelos ornamentais e arquitectónicos estavam ligados aos paradigmas do Renascimento italiano, copiando efabulações bizarras inspiradas na pintura parietal das ruínas antigas de Roma, nomeadamente os frescos da *Domus Aurea* de Nero. Porém, a partir da década de 40 do século XVI, os padrões artísticos na gravura mudaram substancialmente, acompanhando a deslocação do eixo produtor do gravado. Era chegado o momento do Maneirismo nórdico impor as suas *construções* decorativas compostas por motivos extravagantes e licenciosos ou por estruturas geométricas de cidades utópicas. Esta gravura flamenga, que atingiu larga fortuna sobretudo a partir da cidade de Antuérpia, foi um dos mais importantes modelos visuais da decoração escultórica da *escola dos Lopes*, marcando a sua arquitectura de tal forma que o termo *flamenguismo* se tornou um sinónimo definidor do seu aspecto estilístico.

Como temos vindo a observar nas aproximações ao significado dos programas, a decoração esculpida da *escola dos Lopes* demonstra que João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes conheciam e utilizavam como catálogo visual o grutesco e o ornamentalismo nórdico – entendendo-se como *nórdico* a produção franco-flamenga de grotesco que se sedimentou a partir da década de 30, nomeadamente o catálogo de fantasia maneirista criado e disseminado pelos artistas de Antuérpia, em especial a prolífica obra de Hans Vredeman de Vries, repartida por diversos álbuns dados à estampa a partir de 1560. Esta utilização da gravura na criação dos irmãos Lopes indica-nos também, como vimos no caso do túmulo de D. Francisco Blanco, que o contacto e a assimilação destes modelos visuais ocorreram frequentemente num tempo próximo à sua edição. Importa por isso compreender quais foram as características conjunturais em torno da *escola dos Lopes* que possibilitaram que João Lopes o

¹⁰³³ Sobre a influência da gravura na vida quotidiana das sociedades europeias, ver TATSCH, Flavia Galli Tatsch (2013). Gravuras no cotidiano europeu: séculos XV e XVI. *Mouseion*, n.º 15, Agosto. [em linha]. [s.l.]: UnilaSalle Editora, pp. 10-28. Disponível online: <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/mouseion> [Consult. 22 Agosto 2018].

¹⁰³⁴ RUÃO, Carlos (2006), p. 473.

Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes tivessem tido, ao longo de cinco décadas, acesso continuado e actualizado a estas gravuras.

Tem sido recorrentemente referido pela historiografia o modo como a gravura flamenga influenciou a arte portuguesa da segunda metade de Quinhentos. Carlos Ruão e José Ferrão Afonso abordaram a temática no que respeita especificamente à arquitectura do Noroeste, demonstrando a importância do gravado nórdico na formação do seu decorativismo¹⁰³⁵. Ambos os investigadores avançam que o pólo difusor da gravura na vasta região noroestina foi a cidade do Porto, através das bibliotecas monacais portuenses e da oficina de Manuel Luís, a quem se atribui a introdução do grotesco flamengo no Entre Douro e Minho. Deste modo, constatamos que as vias de influxo da influência nórdica na *escola dos Lopes* têm sido observadas de um modo generalista no contexto mais difuso do estudo das oficinas noroestinas de arquitectura, ao passo que a introdução dos modelos nórdicos na decoração esculpida dos Lopes tem sido genericamente atribuído às oficinas do Porto suas contemporâneas e ao aparente papel precursor que estas tiveram na utilização dos arquétipos flamengos na região.

Ou seja, tem-se partido do pressuposto que os Lopes se limitaram a seguir o curso natural de uma região artística numa época específica, onde todo um grupo de artistas acompanhou o gosto de uma época. Até ao momento, a explicação para o *flamenguismo* minhoto tem assentado precisamente no princípio de que os Lopes foram seguidores das oficinas de arquitectura do Porto, e de que este seguimento derivou de um hipotético período de aprendizagem de João, Gonçalo de Mateus com Manuel Luís. Porém, se por um lado os resultados da presente investigação rapidamente nos permitem concluir que esta suposta aprendizagem com o arquitecto portuense dificilmente se pode ter realizado, por outro a verdade é que a ligação particular dos Lopes ao mundo do grotesco flamengo e dos tratados nórdicos, nomeadamente a forma como os três irmãos podiam realmente ter tido acesso a estes veículos divulgadores de ornamento e arquitectura, nunca foi observada tendo em conta o entorno cultural específico da *escola*, em especial da oficina de Viana da Foz do Lima.

Não menorizando os contactos que a *escola dos Lopes* teve com Manuel Luís, o cotejo com gravuras que realizámos na identificação dos tipos iconográficos provou que os programas de decoração esculpida dos Lopes integraram modelos flamengos que não se encontram nas obras da *escola luisina* – como as colunas antropomórficas transpostas para o Hospital da Misericórdia ou os nichos de estatuária vredemanianos que encontramos decalcados na fachada-retábulo de Viana anos antes de Manuel Luís ter introduzido o *flamenguismo* nas suas obras. Ou seja, a obra dos Lopes comprova que os irmãos arquitectos receberam e interpretaram as gravuras nórdicas em primeira mão, devendo-se exclusivamente a João Lopes o Moço e a

¹⁰³⁵ RUÃO, Carlos (1996), pp. 37-42; RUÃO, Carlos (2006), pp. 471-489; AFONSO, José Ferrão (2012). Do papel à pedra: a colecção de gravuras de Hans Vredeman de Vries do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto e o ornamento «flamenguista» da arquitectura portuense (c. 1565- c. 1725). In Santa Casa da Misericórdia (Coord.), *Culto, Cultura, Caridade. Actas do II Congresso de História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, pp. 209-308.

Mateus Lopes a introdução dos modelos flamengos na arquitectura da região que ia do rio Minho a Santiago de Compostela. Por isso, importa fazer uma nova análise ao ambiente onde os irmãos Lopes cresceram e se formaram para encontrara a explicação para este fenómeno.

Se nos questionarmos de que modo as gravuras nórdicas, nomeadamente a obra de Vredeman de Vries, poderão ter chegado em primeira mão e sem intermediários à oficina dos Lopes em Viana da Foz do Lima, imediatamente percebermos que não é uma coincidência que esta se situe na vila que, em meados de Quinhentos, era um dos mais importantes centros portugueses de transacção com a cidade de Antuérpia, o foco criador do maneirismo flamengo. Assim, rapidamente concluímos que as influências da gravura flamenga – e aqui devemos considerar não apenas o *flamenguismo* geométrico dos *rollwerk* ou das pontas de diamante que Carlos Ruão tão bem identificou, mas toda a gravura artística produzida na Flandres – chegaram à decoração esculpida da *escola dos Lopes* não por trocas de modelos entre os irmãos Lopes e outros arquitectos do norte do país, mas sim através do porto marítimo que ficava a poucas centenas de metros da sua oficina.

Um olhar mais atento à ambiência económica, social, comercial e cultural do ancoradouro minhoto nos anos da formação de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes permite reconhecer que a influência dos modelos flamengos deve atribuir-se ao contacto directo que a Foz do Lima tinha à época com a Flandres. Esta ligação privilegiada e directa entre Viana e Antuérpia explica que a influência dos modelos do gravado flamengo tenha perdurado durante pelo menos quarenta anos em todas as obras da *escola* – até nas que se fizeram em Santiago de Compostela, cidade interior e sem contacto directo com o Norte europeu, já que era através da oficina vianense que os modelos eram veiculados para Mateus Lopes, explicando-se assim o conhecimento da evolução dos modelos vredemanianos por parte do mais jovem dos irmãos.

Como pudemos observar, a vila de Viana da Foz do Lima era, na centúria de Quinhentos, um porto de comércio internacional com uma rota assídua com as praças comerciais do Norte da Europa. Não só houve um grande número de vianenses que ao longo dos séculos XVI e XVII fixou residência em cidades como Antuérpia, Amsterdão ou Bruges, como também o porto minhoto serviu para albergar várias colónias de imigrantes oriundos das regiões norte europeias. Embora se registasse a presença de estrangeiros em Viana desde o último quartel do século XV, foi com o crescimento do comércio do açúcar, no qual o porto da Foz do Lima desempenhou um papel fundamental nas transacções entre Portugal e as feitorias da Flandres, que se assistiu a “um forte incremento da emigração nórdica para Viana”, não apenas de mercadores mas também pilotos, mareantes, agentes comerciais e artistas¹⁰³⁶. As convulsões que acompanharam a Reforma protestante e a Contra Reforma católica tiveram repercussões nas relações comerciais entre Viana e a Flandres, transformando a orgânica comercial das primeiras décadas de

¹⁰³⁶ MOREIRA, Manuel António Fernandes (2008), p. 229.

Quinhentos. Depois de um momento de abrandamento houve uma reformulação da rede comercial entre as duas regiões, e ao longo da segunda metade do século XVI os vianenses passaram a operar somente no percurso entre a produção sacarina, no Brasil, e a costa noroeste portuguesa, deixando o trânsito do açúcar entre a Foz do Lima e Antuérpia para os *homens do Norte*, como eram então designados; foram estes mercadores, navegadores, agentes e comissários comerciais que a partir de então aumentaram a população de origem nórdica já existente na Foz do Lima¹⁰³⁷.

Os nórdicos integraram-se de forma profunda na sociedade vianense, conseguindo esta inclusão através de casamentos com filhas da nobreza e da burguesia local, da ocupação de cargos políticos, da prática do Catolicismo e do cumprimento das “leis e costumes da terra”, ao mesmo tempo que incorporaram os grupos sociais mais importantes da vila¹⁰³⁸. Em conjunto com estes novos habitantes, muitos outros terão marcado presença temporária em Viana por força do trânsito comercial, em fuga das guerras religiosas ou cumprindo uma paragem a caminho entre as colónias ultramarinas e a Europa. Os flamengos que faziam parte deste grande conjunto dos *homens do Norte* foram responsáveis por aportar a Viana todo o tipo de mercadorias vindas da sua Flandres natal, nomeadamente da cidade de Antuérpia, em troca do açúcar que vinha do Brasil e das ilhas. Entre elas encontram-se com frequência nos registos da alfândega vianense obras de arte e livros, pelo que temos a certeza que as tão cobiçadas gravuras artísticas também aportaram à Foz do Lima vindas directamente de Antuérpia, quer figurassem santos, personagens bíblicas, grutescos ou reproduzissem a arquitectura efémera de Vredeman de Vries¹⁰³⁹. Ao mesmo tempo, sucedia uma outra forma de propagação artística, fundamental e que não deve ser esquecida: a partilha das ideias e os relatos de quem havia visto, no país que era o maior centro artístico da Europa do Norte, as novidades de um Maneirismo composto por formas em tudo diferentes das que se faziam até então no sul europeu.

Assim, nesta grande rede de circulação de influências artísticas devemos incluir tanto os nórdicos que vinham para Viana como os vianenses residentes em Antuérpia na segunda metade do século, que terão contribuído também para a circulação de novos modelos impressos em gravura e papel¹⁰⁴⁰. Esta realidade transformou Viana da Foz do Lima quinhentista numa cidade

¹⁰³⁷ MOREIRA, Manuel António Fernandes (2008), p. 233.

¹⁰³⁸ Em MOREIRA, Manuel António Fernandes (2008), p. 233, o autor refere o macro-grupo populacional dos nórdicos residentes em Viana, integrando nesta franja demográfica ingleses, irlandeses, franceses do Norte, alemães e flamengos.

¹⁰³⁹ Segundo MOREIRA (2008), há registos da entrada regular de livros e gravuras nos barcos que aportavam na barra limiana, tanto enviados por portugueses residentes no estrangeiro como recebidas através das frotas flamengas. Este quadro de exportação cultural é, aliás, comum a todos os portos portugueses da época; a título de exemplo refira-se que só no ano de 1553 os registos fiscais de Antuérpia indicam os livros como o segundo bem mais importado da cidade, sendo que 6.700 deles tiveram como destino Portugal. VERMEYLEN, Filip (2005). *Paintings for Portugal. The export of flemish art from Antwerp to Lisbon during the sixteenth century*. In Bernardo J. García García e Fernando Grilo (Coord.), *Ao modo da Flandres. Disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos Descobrimentos (1415-1580)*. [s.l.]: Fernando Villaverde Ediciones, p. 69.

¹⁰⁴⁰ Pelos registos oficiais, a colónia de portugueses residente neste *mercado do mundo* era considerável: num tecido populacional que contava com cerca de 100 mil habitantes registaram-se, em 1560, 150 portugueses ligados maioritariamente ao comércio internacional, número que deve ser multiplicado três ou quatro vezes, já que a estes cidadãos registados, todos homens e com profissão averbada, se juntavam as suas famílias, os criados, os escravos e ainda todos os anónimos que viveram na cidade sem qualquer cadastro. VAN DER WEE, Hermann; MATERNE, Jan (1993). *Antwerp as a World Market in the Sixteenth an*

internacionalizada, cujo porto de mar cosmopolita simbolizava o que efectivamente aconteceu no tecido social e cultural da vila: uma aculturação dos flamengos, no que respeitava a tradições religiosas, língua e costumes sociais, a par de uma aculturação dos vianenses no que respeitava às ideias e às formas artísticas da Flandres. Dentro deste quadro de fácil circulação e permuta entre Viana e Antuérpia, facilmente reconstruímos uma via de acesso directo e permanente às gravuras flamengas, que trazia de volta modelos permanentemente actualizados, tal como explicamos de forma evidente o gosto da *escola* pelo decorativismo flamengo e pelos modelos iconográficos do Norte da Europa com esta *contaminação* flamenga da sua terra natal.

6.7.1 - Antes da escola, um (possível) momento de introdução da gravura

O primeiro programa onde podemos identificar uma eventual influência da gravura quinhentista na *escola dos Lopes* corresponde a obras edificadas antes de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes terem estabelecido a escola de arquitectura e de ornamento que transcorreu toda a segunda metade do século XVI. Falamos dos chafarizes de taças, que consideramos ser a obra mais identificativa dos Lopes. Uma definição de meados do século XVIII apresenta o chafariz como “uma obra de arquitectura miscigenada com a escultura” que distribui água de uma nascente e se destina “à decoração e usufruto das cidades”¹⁰⁴¹. Embora este seja um conceito impresso nos finais da época moderna, acreditamos que traduz o pensamento de toda a época moderna, durante a qual um chafariz era não apenas pensado como um sistema utilitário e necessário mas era também considerado uma obra escultórica e ornamental necessária à civilidade de um centro urbano. A estrutura desenhada pelos Lopes para os seus chafarizes segue este princípio, o de ser aparelho que era uma escultura arquitectónica que iria marcar a praça principal de uma vila, um pátio hospitalar onde se distribuíam os medicamentos ou os claustros dos mosteiros. No entanto, a análise das suas influências conceptuais coloca-nos algumas questões, já que sabemos que este modelo foi introduzido na oficina pelo pai dos três arquitectos que aqui estudamos, mas não sabemos onde Lopes o Velho se inspirou para desenhar o primeiro fontanário que edificou, na cidade do Porto.

Olhemos para os chafarizes públicos coetâneos aos Lopes que subsistiram em Portugal continental. Podemos desde já adiantar que este tipo de chafariz público profusamente decorado com relevo escultórico, que se ergue de um grande tanque numa estrutura piramidal de duas taças rematadas por esfera e coruchéu vegetalistas, não tem paralelo no século XVI para o resto do território nacional. Através de um breve levantamento conseguimos apurar que, de vinte e sete exemplares de chafarizes públicos actualmente inventariados em Portugal continental e registados como erigidos no século XVI, apenas os chafarizes dos Lopes – Porto, Caminha,

Seventeenth Centuries. In Jan van der Stock (Org.) *Antwerp. Story of a metropolis, 16th-17th century*. Gent: Snoek-Ducaju, p. 23.

¹⁰⁴¹ A definição foi dada por Charles-Antoine Jombert no seu *Dictionnaire d'architecture civile et hydrauliques (...)*, 1755, fl. 181. Cit. por TEIXEIRA, Diogo Emanuel Pacheco (2011). *O Abastecimento de Água na Cidade do Porto nos séculos XVII e XVIII. Aquedutos, Fontes e Chafarizes*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Tese de mestrado) p. 62.

Viana, Guimaraes e Ponte de Lima, referindo somente os portugueses – e o mencionado fontanário construído em Braga em 1594 por Manuel Luís que copiou a estrutura do de Ponte de Lima, são chafarizes piramidais de taças. Todos os outros, desde a região beirã ao Baixo Alentejo, correspondem na sua maioria a um fontanário com um grande tanque e espaldar¹⁰⁴², confirmando-se que até o conhecido chafariz da Praça do Giraldo de Évora, aquele que se aproxima mais do modelo de taça minhoto, apresenta uma estrutura fechada que imita uma píxide. Embora o modelo do chafariz de taças se tornasse mais popular a partir do século XVII, alastrando nesta época ao sul do país, o dado que concluimos nesta breve análise é que João Lopes o Velho não se inspirou em nenhuma obra portuguesa existente no primeiro quartel de Quinhentos para delinear o modelo de fontanário pelo qual a *escola dos Lopes* viria a ganhar reputação. Assim, resta-nos procurar vias de divulgação das formas que possam ter inspirado o velho mestre nortenho, de entre as quais a gravura terá tido o papel central.

Nesta busca devemos lembrar um dado importante, o de que a primeira fonte desenhada por João Lopes o Velho na segunda metade da década de 20 do século XVI destinava-se ao claustro de um mosteiro e não a uma praça pública como muitos dos que se lhe seguiram. Como tal, é provável que o modelo tenha sido encontrado por entre gravuras religiosas, já que se pretendia que este primeiro fontanário reproduzisse a *fons vitae* do Paraíso, uma fonte simbolicamente sagrada. Assim, não faria sentido que o seu modelo fosse um chafariz público e popular que, por mais que se apresentasse como um acto moderno e civilizado de bom governo, era *vulgar* e seria por isso indigno de figurar no espaço mais sagrado do cenóbio. Neste sentido, cremos que se deve considerar que o modelo primário do chafariz foi o desenho de uma fonte sagrada, fazendo uma prospecção entre as gravuras religiosas da época.

Numa estampa de 1520 que representa a Sagrada Família numa pausa durante a fuga para o Egipto, da autoria do pintor e gravador alemão Albrecht Altdorfer, encontramos um fontanário que nos parece bastante familiar (foto 717). Com duas grandes taças separadas por colunas, um remate pinacular que integra uma meia esfera e mascarões nas bicas de água, este desenho germânico revela-nos que pelos mesmos anos em que Lopes o Velho desenhava a estrutura dos chafarizes que viriam a fazer escola por todo o Noroeste ibérico, o modelo de chafariz de taça ornamentado integrava gravuras recentes que circulavam entre os artistas europeus. Voltamos a encontrar o mesmo protótipo numa gravura de 1536, a *Fonte da Vida* de Hans Sebald Beham, onde as taças se ornamentam com mascarões e a coluna de suporte é envolvida por seres marinhos híbridos, que misturam a fisionomia do peixe com a do golfinho

¹⁰⁴² Chafarizes de tanque e espaldar: Calçada, Lamego; Amoreira, Pinhel; de El-Rei, Castelo Mendo; Corredoura, Covilhã; São Marcos, Castelo Branco; Santa Maria, Óbidos; Dona Rita, Santarém; ; Fonte, Alcácer do Sal; Couraça, Portel; Torrejana, Alter do Chão; Santa Clara, Beja; Cano, Beja; Rossio das Hortas, Viana do Alentejo. Chafarizes de tanque e alpendre: São Lourenço, Tomar; Praça da República, Alter do Chão. Chafariz de tanque: Rua Serpa Pinto, Évora; Suratesta, Beja. Chafariz de coluna: Repuxo manuelino, Sintra. Chafariz de coluna e “bola”: Portas de Moura, Évora. Chafariz de taça fechada: Praça do Giraldo, Évora. Pesquisa realizada em <http://www.monumentos.gov.pt>.

(foto 718). Ou seja, este era um modelo que circulava em papel e que terá feito sucesso entre o meio artístico europeu, já que na segunda metade da centúria encontramos outras gravuras que mantêm o protótipo do chafariz de taças com mascarões, conforme comprovamos nas estampas das cidades imaginadas de Hans Vredeman de Vries datadas de 1568, onde surgem as monstruosas bicas de água ou os golfinhos ferozes colocados no pilar central da estrutura (foto 719).

Por estes exemplos podemos considerar que a inspiração primitiva dos chafarizes da *escola dos Lopes* veio das gravuras de artistas norte-europeus, onde se encontram desenhos de fontes sagradas e de *fons vitae* que terão servido de modelo para a estrutura de taças que foi aprimorada ao longo de quase um século pelos Lopes. Depois deste primeiro momento de influxo João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes foram juntando novos tipos iconográficos à decoração esculpida, transformando o chafariz num manifesto mitológico.

6.7.2 – Hans Vredeman de Vries, o arquitecto gravador omnipresente

O chamado grutesco flamengo, repleto não só de composições bizarras com seres fantásticos mas também de inúmeras molduras e articulações de desenhos que imitam formas geométricas e peças de metal, de couro e de papel, permitiram aos artistas do Noroeste ibérico criar o tipo de composições decorativas a que Carlos Ruão denominou *flamenguismo*. Porém, no caso dos irmãos Lopes, não foi apenas na decoração esculpida que a Flandres influenciou as suas criações, já que um cotejo entre os programas e os gravados nórdicos mostra a recriação de estruturas inspiradas na arquitectura virtual flamenga, nomeadamente em estampas saídas da pena do arquitecto e gravador Hans Vredeman de Vries. Na verdade, a vasta obra deste artista teve um impacto imenso na *escola*, quer no modo como os Lopes pensaram e fizeram a sua arquitectura quer na forma como os irmãos arquitectos utilizaram os desenhos vredemanianos como modelos estruturais e iconográficos dos seus programas.

A ligação de Vredeman de Vries à arquitectura tardo-quincentista do Noroeste peninsular, nomeadamente no caso português, foi já aprofundada pelos estudos anteriormente citados de Carlos Ruão e José Ferrão Afonso, trabalhos que se focaram sobretudo no modo como a arquitectura noroestina decalcou inúmeros motivos ornamentais avulsos dos conjuntos de gravuras dados à estampa por Vredeman de Vries. Se compreendemos que a preponderância dos conceitos imagéticos criados por Vries é enorme, indo do próprio elemento icónico à disposição estrutural do mesmo, num primeiro momento desta análise interessa-nos perceber a possível influência das gravuras flamengas na formulação das estruturas dos programas da *escola*, nomeadamente na composição retabular das fachadas de igrejas.

Como verificámos, as fachadas-retábulo dos Lopes congregam elementos de diferentes proveniências, como o portal ao modo de arco de triunfo romano decalcado da tratadística italiana ou a disposição de escultura de vulto e de um pórtico-frontão cimeiro inspirado nas

composições retabulares de João de Ruão, formando um conjunto harmonioso que oferece um palco imponente a um grande conjunto de imagens simbólicas. No entanto, as fachadas sacras de Viana da Foz do Lima e de Cangas do Morrazo apresentam elementos que não encontramos nem na obra de Serlio nem nos retábulos de João de Ruão, como o óculo oval com moldura *rollwerk*, os grandes nichos do registo intermédio ladeados por colunas preparados para acolher estátuas de grande dimensão ou os característicos pequenos bustos que saem dos *micro-entablamentos* das colunas, apresentados pela primeira vez na igreja de Viana e replicados em quase todas as *entradas sagradas* desenhadas por João e Mateus até ao final da carreira. Assim, e por exclusão de vias de influência, procurámos apurar no âmbito dos gravados a origem destes pormenores tão característicos da arquitectura sagrada dos Lopes.

O elemento onde podemos encontrar a semelhança mais antiga entre a gravura flamenga e a obra de pedra da *escola* é precisamente no característico *micro-entablamento* das fachadas sacras. Estes cubos de pedra que servem para dar uma aparência de continuidade visual entre o entablamento e as colunas salientes não são incomuns em retábulos da época. Porém, quando são decorados, costumam receber relevos delicados que não se salientam do conjunto (foto 720). No caso dos frontispícios da *escola* vemos este elemento ganhar cabeças humanas salientes que se destacam enfaticamente, recriando em pequena escala a composição iconográfica dos bustos dos medalhões que encontramos nos arcos das *entradas sagradas* e dos claustros (foto 721).

Um cotejo entre as gravuras arquitectónicas de Vredeman de Vries e a obra dos arquitectos minhotos mostra-nos que a inspiração para estes elementos veio muito provavelmente dos desenhos do frísio. De facto, encontramos este tipo de composição na obra *Caryatidum*, publicada pela primeira vez em Antuérpia cerca de 1565, onde nos surgem os bustos salientes no topo de colunas antropomorfas (foto 722). Ora, o desenho semelhante ao mesmo motivo que se encontra na igreja de Viana – e tão diferente dos *micro-entablamentos* de Coimbra ou de outros templos do Noroeste – em conjunto com o facto de João Lopes o Moço ter introduzido este tipo iconográfico nas obras da *escola* nos anos seguintes à publicação daquele álbum de Vries reforça esta nossa proposta de se identificar as gravuras do frísio como uma das inspirações para os frontispícios sagrados da *escola*, ao mesmo tempo que manifesta a constante actualização dos Lopes em relação às novidades teórico-artísticas da sua época.

Acreditamos que outros elementos estruturais inovadores das fachadas-retábulo da *escola dos Lopes* foram igualmente retirados dos gravados de Hans Vredeman de Vries. Alargando a pesquisa aos álbuns de gravuras onde este arquitecto debuxou edifícios completos encontramos uma composição do livro *Architectura*, dado à estampa pela primeira vez em 1577¹⁰⁴³, onde Vries desenhou, a par, dois edifícios com quatro registos cuja disposição nos

¹⁰⁴³ Ver reprodução digital da Bayerische Staatsbibliothek em:

<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00061097&pimage=00001&v=100&nav=&l=nl>
[Consult. Janeiro de 2021]

apresenta vários pontos comuns com a fachada de Santa Cruz de Viana (foto 723), nomeadamente a composição retabular em *cascata* dividida em três registos, com o arco triunfal na base ladeado por estatuária, o segundo piso também destinado a receber estátuas de vulto e o terceiro com um óculo e frontão. Nos pormenores dos desenhos de Vries encontramos um nicho com interior concheado e um grande óculo no remate da composição, elementos que vemos reproduzidos no frontispício vianense (fotos 724 e 725). Este tipo de óculo, aliás, tem várias reproduções na obra do arquitecto flamengo, já que é o motivo escolhido para emoldurar muitos dos desenhos estampados (foto 726).

Achamos importante frisar que estas semelhanças são, como descrevemos, apontamentos estruturais que se podem aproveitar como se de um ornamento se tratassem. Ao mesmo tempo, não nos escapou também a divergência de datas apresentada, já que as gravuras de Vries foram publicadas um ano depois da conclusão da fachada de Viana. No entanto, parece-nos indispensável trazer à luz este cotejo, já que um estudo mais profundo da obra de Hans Vredeman de Vries nos indica que o arquitecto repetiu estruturas semelhantes em conjugações diferentes, isto é, replicou determinados arquétipos tectónicos inúmeras vezes em diferentes conjugações – sendo por isso possível que um destes nichos ou a aplicação de uma moldura *rollwerk* como óculo num edifício tenham sido integradas em gravuras avulsas anteriores. Acima de tudo, este cotejo é importante para constataremos uma vez mais a actualidade dos Lopes com os modelos da gravura maneirista flamenga, não só no ornamento, como outros autores haviam já apontado, mas também nas composições arquitectónicas, que foram aliás uma parte importante da obra de Vredeman de Vries.

6.7.1.1 - Os cenotáfios de papel

A influência das composições imaginadas de Hans Vredeman de Vries não se fez sentir apenas nas estruturas arquitectónicas, já que acreditamos que o trabalho do gravador flamengo foi fundamental também para a concepção do túmulo de D. Francisco Blanco. Em concordância com a proposta de Ana Goy Diz, que pela primeira vez observou que o desenho de Mateus Lopes para o sepulcro vianense denota um “conocimiento preciso” que combina “recetas serlianas” com as gravuras flamengas de Vredeman de Vries¹⁰⁴⁴, cremos que é também indispensável procurar na vasta obra do gravador composições similares que possam ter servido de inspiração para o arquitecto.

Conforme a proposta apresentada de identificar na escultura coimbrã uma influência basilar do sarcófago compostelano, vimos que Mateus Lopes terá visto em Coimbra um túmulo que correspondia à temática do *tumulado que se faz representar em oração*, tema esse que também D. Francisco Blanco terá escolhido ainda em vida, de acordo com túmulos que o arcebispo podia ter visto em Madrid e em Palência. Ora ambas as fontes de inspiração eram, para efeitos de criação de projecto, uma descrição oral já que nem o arquitecto nem o arcebispo

¹⁰⁴⁴ GOY DIZ, Ana (2020), p. 86.

possuíam um retrato do que havia visto (embora Mateus pudesse certamente desenhá-los). No entanto, à época existia um álbum com dezenas de modelos tumulares desenhados que podiam servir como catálogo visual à disposição do arquitecto, do prelado que se queria sepultar e, depois da morte deste, dos seus testamentários e dos imaginários que trabalharam no túmulo.

Em 1563, pouco menos de 20 anos antes do projecto de Mateus Lopes, Hans Vredeman de Vries publicou um álbum de gravuras intitulado *Cænotaphiorum* onde apresentava *arcos e formas* de monumentos fúnebres dirigidos a pintores, escultores e arquitectos, como o próprio descreveu na introdução da obra¹⁰⁴⁵. Entre os mais de vinte projectos tumulares que concebeu, destacam-se seis modelos de cenotáfios onde se apresenta a conjugação de um arco triunfal com estátua(s) orante(s)¹⁰⁴⁶. Em primeiro lugar, interessa constatar que nestas propostas a estátua orante está sempre acompanhada, ou por outro tumulado ou por um padroeiro (foto 727). Se nalguns desenhos a composição é mais simples, apresentando apenas o orante sob um arco ou um baldaquino, noutros foram imaginados túmulos de dois andares pensados quase como fachadas ou micro-arquitecturas, com um grande arco triunfal em cada registo ladeado por nichos com estatuária e encimado por frontão (foto 728). É bastante provável que Mateus Lopes conhecesse estes desenhos ou pelo menos parte deles, atendendo à predilecção do arquitecto e dos seus irmãos pela obra do frísio. Entre 1579 e 1581, quando desenhou o túmulo para D. Francisco Blanco, as referidas gravuras da obra *Cænotaphiorum* tinham sido publicadas há duas décadas e espelhavam o gosto cortesão mais erudito no que respeitava à escultura tumular, no que muito possivelmente iam ao encontro do modo como o arcebispo queria deixar eternizada a sua devoção a Cristo (foto 729). Não haveria assim melhor inspiração em papel do que estes modelos de figuras humanas que oram sob arcos triunfais imponentes, saídos da imaginação de Vredeman de Vries.

6.7.1.2 - A metamorfose como ordem arquitectónica

Em 1583 chegamos àquela que é, sem dúvida, a obra que traduz de forma mais explícita a influência dos desenhos de Hans Vredeman de Vries sobre a arquitectura e a decoração esculpida da *escola dos Lopes*, o Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima e o seu suporte antropomórfico. Referimos já que o conceito de usar o corpo humano como suporte efectivo de um edifício, substituindo as colunas, não tem paralelo conhecido na arquitectura portuguesa do século XVI. Este tipo de elemento – um torso humano que *nasce* de um pedestal – não era desconhecido da arte quinhentista portuguesa, mas foi sobretudo utilizado como ornamento e não como sustentáculo estrutural. Conhecemos a sua aplicação em cadeirais e

¹⁰⁴⁵ O álbum, com 27 desenhos, foi publicado em Antuérpia por Hieronimus Cock. Pode ser consultado, na íntegra, na colecção online do Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!/?q=Hans%20Vredeman%20de%20Vries&perPage=20&sortBy=Relevance&offset=0&pageSize=0>. [Consult. Dezembro 2020].

¹⁰⁴⁶ Estes desenhos correspondem a cinco gravuras, identificadas com os números 2, 22, 24, 25 e 27. A gravura número 22 contém dois túmulos. Os restantes desenhos contêm cenotáfios sem estátua ou com estátua jacente.

retábulos (fotos 730 e 731), mas também verificamos que estes seres fabulosos eram esculpidos em pequenas dimensões e não tinham uma função tectónica efectiva.

Embora no Hospital de Misericórdia de Viana o suporte antropomórfico seja acoplado a um pilar que, por detrás do torso, realiza a função de suportar a arquitrave, a sua integração quer na porta principal quer nas varandas do edifício obedeceu ao pressuposto de que estes corpos iam substituir as colunas que, pelo cânone, deveriam ser edificadas com a função de suportar a estrutura. Ou seja, estes suportes animados foram pensados como colunas no momento da sua criação, foram construídos como colunas no momento da sua edificação, e parte do simbolismo que queriam transmitir residiu no facto de se pretender que fossem contemplados precisamente como colunas. Ora, se tal conceito não tem paralelo nas edificações realizadas em Portugal ou no Reino de Galicia nas décadas anteriores, e até 1580 João Lopes o Moço e Mateus Lopes nunca havia visto este tipo de suporte edificado em lugar algum onde pudessem ter estado, de onde surgiu então a influência conceptual para o programa?

Sabemos que os tratados de arquitectura italianos do século XVI abordaram a questão da aplicação de corpos humanos como suporte arquitectónico. O conhecimento destas colunas *animadas* remonta a Vitrúvio, cujo texto do Livro I refere a utilização de estátuas que representavam mulheres, supostamente as habitantes de Cária, como suporte do Erecteion. A partir de então os tratadistas-arquitectos, que na realidade não conheciam *in loco* este género de suporte, começaram a incluir desenhos destas cariátides nos seus tratados, seguindo a descrição vitruviana. Assim, a imagem de um corpo humano que suporta o peso de um edifício invadiu os livros de arquitectura, dando origem a experimentações do tema. No entanto, e embora a teoria italiana já relacionasse as cinco ordens de arquitectura com o corpo humano, esta conexão era feita de um modo abstracto, não tendo uma aplicabilidade à prática construtiva.

Foi na teoria do Norte da Europa que surgiu pela primeira vez a antropomorfização das cinco ordens canónicas. Cerca de 1560 a obra *Caryatidum* de Hans Vredeman de Vries introduziu na arte europeia uma série de desenhos de hermes, ou *termen*, sobre os quais o autor indicava que poderiam ser utilizados por todo o tipo de artesãos (escultores, entalhadores, pintores, etc), dando-se deste modo uma aplicabilidade prática à ideia abstracta que a teoria italiana considerava ser a correcta utilização de suportes em forma de corpo humano. No entanto, Vredeman de Vries projectou estes corpos como uma nova coluna dentro das ordens de arquitectura canónicas; ao fazê-lo, o frísio apresentou o suporte animado aos arquitectos ao mesmo tempo que lhe deu um lugar no léxico arquitectónico, alargando o âmbito das regras arquitectónicas e também ampliando as possibilidades teóricas e práticas da arquitectura¹⁰⁴⁷.

Estes *termen* masculinos e femininos, com ou sem braços e profusamente ornamentados, assentes ora em pedestais de pedra ora de madeira, ou ainda terminados por exuberantes enrolamentos de folhagens, que se apresentam como um expoente do hibridismo

¹⁰⁴⁷ PETCU, Elizabeth (2015), p. 347.

conceptual maneirista, foram apresentados não apenas como elementos autónomos mas também incluídos em desenhos de edifícios como parte das estruturas, apresentando-se deste modo como uma solução tectónica (foto 732). Com estes modelos, Vredeman de Vries mostrava aos arquitectos um modo vernacular de classicizar a retórica da arquitectura¹⁰⁴⁸, ajustável a qualquer edifício que se quisesse construir. Ou seja, estas derivações nórdicas das cariátides e atlantes da Antiguidade aliavam o cânone clássico a formas híbridas, combinando o grutesco com a beleza humana clássica e integrando-se, por esta via, na classificação das ordens arquitectónicas, permitindo que a utilização destas novas colunas (ou pseudo-colunas) na arquitectura fosse legitimada.

Foi precisamente nesta nova classificação das ordens, ou neste *catálogo* de formas arquitectónicas heterodoxas (se quisermos observar estas criações de um ponto de vista estritamente purista), que João Lopes o Moço se inspirou para criar o programa de decoração esculpida do Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima. Tendo em conta o conhecimento sedimentado que os Lopes tinham das ordens arquitectónicas clássicas, esta opção extravagante é claramente uma preferência pela ordem fora da ordem e por impulsos que os tempos vigilantes e decorosos da Contra-Reforma não aprovavam. Ainda assim, para um arquitecto do século XVI esta era a escolha de uma nova ordem arquitectónica, um novo cânone que se propunha a reinterpretar a analogia entre a arquitectura e o homem que se encontra na base do sistema de ordens vitruviano¹⁰⁴⁹. É precisamente na obra de Hans Vredeman de Vries dedicada aos *termen*, e às suas múltiplas variações e aplicações, que encontramos várias propostas que podemos considerar como prováveis influências conceptuais para o programa do Hospital das Chagas de Viana da Foz do Lima.

Observando o Portal das Chagas, percebemos que este repete o conceito que vimos já estar definido para as entradas sagradas da *escola dos Lopes*, definindo um arco triunfal ladeado por duas colunas, com dois bustos salientes no extradorso e um friso superior repleto de ornamentação. Porém, é nas colunas que se dá uma transformação, já que a habitual ordem coríntia é substituída por figuras semi-humanas. Em nossa opinião, a inspiração destes suportes antropomórficos da entrada do hospital vem dos *termen* vredemanianos, que tanto apresentam a proposta de colocar dois hermes a ladear um arco criando uma dicotomia masculino/feminino (foto 733), como oferecem o desenho de figuras cujo tronco termina em abundantes folhagens, em substituição das pernas (foto 734). Também neste portal se repete um motivo que anteriormente havíamos identificado como sendo inspirado na obra de Vries, os pequenos bustos colocados no *micro-entablamento* das colunas. Ou seja, a porta principal do Hospital das Chagas utiliza o conceito do arco de triunfo que os Lopes sempre escolheram para as suas

¹⁰⁴⁸ Expressão utilizada por PETCU, Elizabeth (2015), p. 351, e por nós traduzida.

¹⁰⁴⁹ PETCU, Elizabeth (2015), p. 375.

entradas sagradas, mas dá-lhe uma roupagem subversiva e moderna ao gosto do Maneirismo do Norte.

Quanto às varandas da fachada lateral, acreditamos que a inspiração de João Lopes o Moço para o irreverente desenho reside inteiramente na obra de Hans Vredeman de Vries e na sua proposta de uma nova ordem arquitectónica formada por suportes antropomórficos. Nas gravuras dedicadas às estruturas arquitectónicas e compiladas no álbum *Variae Architecturae Formae*, cuja primeira edição é de 1562, encontramos pelo menos um balcão superior onde se aplicam hermes como colunas que sustentam a estrutura (foto 735). Por outro lado, parece-nos fundamental referir uma outra obra que, embora tenha sido executada em 1596, apresenta um conceito muito semelhante ao das varandas da Misericórdia. Falamos da pintura *Palace with distinguished visitors*, executada por Bartholomeus Spranger em colaboração com Hans Vredeman de Vries (e possivelmente com o seu filho Paul de Vries), actualmente integrada na colecção do Kunsthistorisches Museum. Esta obra exhibe no fundo arquitectónico da composição aquela que consideramos ser a criação visual vredemaniana que mais se aproxima do edifício vianense (foto 736), onde podemos ver sobre uma ampla arcada um balcão que é suportado por hermes masculinos e femininos. Apesar de não encontrarmos este desenho em nenhuma gravura de Vredeman de Vries que tenha subsistido, sabemos que a tábua foi pintada copiando um desenho anterior do arquitecto frísio e, por isso, há possibilidades de este esboço de um palácio com varandas superiores assentes em suporte antropomórfico ter sido reproduzido em gravura antes daquele ano de 1596, tendo desta forma chegado à oficina vianense dos Lopes.

Em relação aos tipos iconográficos utilizados, também as gravuras de Hans Vredeman de Vries nos dão indícios suficientemente fortes de que foram uma fonte icónica para Lopes o Moço. Podemos encontrar nas estampas flamengas uma *loggia* onde os mascarões foram colocados nas impostas dos arcos, tal como vemos os homens de turbante na arcada térrea do hospital (foto 737). Os próprios hermes-sábios encontram o modelo iconográfico nos desenhos vredemanianos, reproduzindo-se aqui como um suporte completo do qual Lopes o Moço terá copiado a cabeça do homem exótico com turbante (foto 738). Como observámos no capítulo da aproximação ao significado, as figuras dos hermes masculinos envoltos em túnicas que escondem os braços também se encontram na colecção *Caryatidum* (foto 739), onde vemos uma figura quase hermafrodita enrolada em panejamentos que lhe tapam os membros, tal como encontramos um hermes com folhagens no cabelo e nos bigodes; por seu turno as figuras dos hermes femininos encontram modelos muito semelhantes nas gravuras enunciadas, ora se apresentando como as mulheres cujos ombros estão amputados num círculo ora correspondendo a mulheres que exibem focinhos de monstros na base do tronco.

6.7.3 - Da Flandres a Itália, um mundo iconográfico de possibilidades

Conforme pudemos constatar em todas as leituras e interpretações simbólicas que realizámos nos dois capítulos anteriores, é frequente existir um modelo visual em gravura, ou mesmo em pintura, que se aproxima das representações iconográficas das esculturas da *escola*. Esta similitude foi encontrada por nós de forma sistemática, utilizando uma ferramenta que na actualidade é fundamental ao historiador da arte – os bancos de imagens online, nomeadamente os acervos de museus e bibliotecas ocidentais que disponibilizam ao público a visualização de vastas colecções de gravura, que de outro modo e até há pouco mais de uma década seriam quase impossíveis de investigar. Importa aqui fazer uma nota para explicar o modo como esta pesquisa foi feita: filtrando a datação para o século XVI e colocando o termo “gravura” como material de suporte, pesquisámos temas iconográficos específicos (por exemplo, Rei David Músico/King David musician) em diferentes instituições. Nestas pesquisas encontrámos várias gravuras que nos pareceram visualmente semelhantes à iconografia dos programas da *escola dos Lopes*, bem como outras tantas que, dedicadas ao mesmo tema, em nada se assemelhavam.

Embora estas pesquisas e comparações visuais decorram evidentemente dos nossos conhecimentos enquanto investigadora, importa referir que o cotejo com desenhos iconográficos da época é parte fundamental da proposta de análises iconográficas, já que permite não só determinar o tipo iconográfico como também enquadrá-lo na tradição cultural do seu tempo. Além disso, acabou por nos dar um amplo leque de possibilidades para as influências gráficas que terão chegado à *escola* através da gravura artística, estivesse esta em composições isoladas divulgadas em suporte avulso ou estivesse integrada em livros de insígnias ou álbuns temáticos. Revendo as propostas de identificação do conjunto de decoração esculpida dos dezoito programas, e além do já mencionado Hans Vredeman de Vries, encontramos outros desenhadores, gravadores e até escritores cujas criações iconográficas poderão ter chegado à *escola dos Lopes* através do porto de Viana da Foz do Lima ou pelas bibliotecas das ordens monásticas e dos arcebispos que foram seus mecenas¹⁰⁵⁰.

Uma possível via de influência que em nosso entender se apresenta como um interessante instrumento de trabalho é a obra *Promptuarii Iconum Insigniorum* de Guillaume Rouillé, publicada pela primeira vez em 1553. Este livro de insígnias apresenta-se como uma espécie de dicionário iconográfico quinhentista, integrando mais de quatro centenas de entradas biográficas de personagens bíblicas, mitológicas e da história da Antiguidade, com textos baseados nos autores clássicos e na Bíblia que são acompanhados por uma medalha onde se representa o busto do biografado¹⁰⁵¹ (foto 740). De entre as identificações baseadas na obra de Rouillé, destacam-se seis figuras que apresentam semelhanças com os bustos dos Lopes: Pedro

¹⁰⁵⁰ PALOMO, Federico (2005), p. 61 refere que a “constituição de grandes colecções de livros foi comum entre as elites eclesiásticas e laicas da época que, além de eventuais usos profissionais, encontravam aí um modo de expressão do seu prestígio social e cultural”.

¹⁰⁵¹ A obra, dividida em duas partes, pode ser consultada na íntegra em: <https://books.google.be/books?id=f5FDAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>. [Cons. Abril de 2021]

e Paulo, Aarão, Hércules, Josafat e Josias (foto 741). Não nos surpreende que os Lopes tivessem seguido alguns destes modelos, se não procurando uma inspiração para os seus retratos bíblicos, talvez por indicação e preferência dos religiosos para quem estas figuras eram esculpidas.

Uma outra obra que também representa pessoas ou virtudes através de emblemas é o livro *Emblematum Libellus* de Andrea Alciato, publicado pela primeira vez em 1534 e que teve larga fortuna entre artistas europeus¹⁰⁵². Embora tenha tido várias edições que integraram diferentes desenhos, vemos que a obra terá chegado à *escola dos Lopes* através do citado desenho do golfinho que figurava num emblema que elucida sobre os perigos do mar traiçoeiro (emblema 167), certamente um tema caro aos mareantes de Viana, ou na insígnia que explicava a fidelidade do golfinho que, ao segurar uma âncora e protegendo os marinheiros, simbolizava o *príncipe* ou os governantes que *seguram* os seus súbditos (emblema 21).

As gravuras avulsas parecem também abundar nos modelos disponíveis a João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes. Obras de artistas como Albrecht Dürer, Virgil Solis, Maerten de Vos, Lucas van der Leyden, Frans Huys, Barthel Beham, Heinrich Aldegrever, Nicoletto da Modena, Andrea Mantegna ou Agostino Veneziano (foto 742) surgem-nos com interessantes semelhanças entre os protótipos gravados e as esculturas antropomórficas ou antropomorfizadas da *escola*. Para nós, um dos exemplos mais interessantes deste conjunto é o da Virgem com o Menino da fachada de San Martiño Pinario, que recria de forma ingénua o desenho de uma gravura de Dürer repetindo pormenores como a lua antropomorfizada aos pés de Maria, o desenho notoriamente redondo do seu rosto e os longos cabelos ondulados, ou a figura rechonchuda do Menino (foto 743).

Encontramos depois uma série de pinturas da época que nos permitiram fazer alguns cotejos com as pinturas dos retratos régios dos Habsburgo. Como é evidente, sabemos que os Lopes nunca visualizaram tais imagens, então alocadas à corte em Madrid. Mas está suficientemente bem estudada a estratégia de D. Felipe II em difundir a sua imagem, estimulando a larga produção de gravuras e medalhas que retratavam não apenas o homem-rei mas a *majestade* do monarca que traduziam igualmente uma representação da Monarquia Católica enquanto instituição¹⁰⁵³. Para o monarca, era importante que as imagens que o reproduziam fossem fidedignas, ao mesmo tempo que a glória dada às representações devia expressar a majestade régia do Rei Prudente. Assim, os seus inúmeros retratos, em grande escala ou representações mais pequenas, executados pelos pintores da corte ou reproduzidos por

¹⁰⁵² Para um estudo mais amplo sobre a obra de Alciato, sugerimos a leitura da tradução comentada de GANDRA, Manuel J. (2012) (trad.), *Os Emblemas de Alciato comentados em português*. Mafra: ed. de autor. Disponível online: https://www.academia.edu/13052133/Os_Emblemas_de_Alciato_ed_Christian_Wechel_Paris_1540_comentados_em_Portugu%C3%AAs [Cons. Abril de 2021], bem como a leitura da dissertação de SAUKA, Mariana Yelena (2016). *O Livro De Emblemas De Andrea Alciato: Apresentação E Tradução*. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo. Dissertação de mestrado. Disponível online: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4106452 [Cons. Abril de 2021].

¹⁰⁵³ CHECA CREMADES, Fernando (1989), pp. 121-139.

gravadores do Norte europeu, fundidos em bronze para medalhas ou esculpidos por uma *escola* de arquitectos portugueses, acabariam por comungar de uma homogeneidade que retrata Felipe como o Rei, atento e com a sua característica barba e sem idade definida, magnânimo nas vestes (que nos programas dos Lopes não são pintadas mas imaginamos pretas, como as que usava habitualmente) e na atitude, eternamente governando as Espanhas (foto 744). No contexto da decoração esculpida dos Lopes não deixa também de ser interessante uma certa predilecção de Mateus Lopes por retratar a Infanta Isabel Clara Eugénia, que surge sempre representada com o mesmo vestido e o mesmo toucado, tão semelhantes ao retrato da pintora Sofonisba Anguissola, onde é pintada jovem e sóbria numa veste negra de veludo em tudo similar ao conhecido traje negro do seu pai (foto 745).

Deixamos para o fim quatro comparações que surgiram durante a investigação e que nos surpreenderam pelas semelhanças que apresentam, mesmo que saibamos que os Lopes quase por certo não viram as fontes originais nos suportes que hoje conhecemos. Falamos dos dois Apóstolos do claustro de Poio cuja postura corporal, as vestes e os cabelos em muito se assemelham a pinturas de Albrecht Dürer (foto 746). Não conhecemos nenhuma reprodução gravada destas obras do artista alemão, e sabemos que seria quase impossível Mateus Lopes ver as composições originais, mas não deixa de nos parecer importante apontar as similitudes entre a representação iconográfica e temática das representações pintadas de Dürer e os bustos claustrais dos Lopes. Obedecendo ao mesmo princípio surge-nos a figuração da Rainha do Sabá da antiga sacristia de San Martiño Pinario, que repete com assombrosa semelhança a imagem da pintura de Lavinia Fontana, incluindo a disposição da mão, o toucado e as vestes (foto 747). Para o fim deixamos uma proposta de cotejo mais arrojada, a de que a inspiração do mascarão diabólico de Poio poderá ter vindo da carta *Le Diable*, ou *O Diabo*, do Tarot de Marselha, um dos mais antigos baralhos divinatórios da Europa, reproduzindo-se na escultura do claustro a mesma expressão facial com a língua de fora, as orelhas pontiagudas apontando para os lados e as narinas largas (foto 748). Se é certo que as representações do Diabo desde os tempos medievais se afiguram a esta descrição discursiva que acabámos de fazer, não deixa de se nos afigurar interessante que, de todos os mascarões que observámos nos programas dos Lopes, este seja o que mais se assemelha a um conhecido desenho místico.

6.8 – *Mescolanza* ou *menghinge*: a mistura na base teórica dos programas da escola

De entre as inúmeras influências que a tratadística italiana e a gravura nórdica trouxeram, houve uma que reconhecemos em ambas as formas de influxo e que se destaca como sendo, em nossa opinião, a mais determinante para o modo como a *escola dos Lopes* criou a sua arquitectura e a decoração esculpida nela integrada. Falamos do conceito de *mescolanza*, uma concepção presente no tratado de Sebastiano Serlio que encontra equivalência na *menghinge* de Hans Vredeman de Vries, e que podemos traduzir como *mistura*.

Abordada no Livro IV da sua obra tratadística, a *mescolanza* era a resposta apresentada por Serlio ao problema que os arquitectos tinham no momento da criação das formas. Na essência, o conceito implicava *misturar* dois ou mais elementos copiados da arquitectura romana antiga, criando um novo híbrido¹⁰⁵⁴ e evitando assim que os mesmos (poucos) modelos romanos que subsistiam, muitos deles incompletos devido à ruína, fossem repetidos até à exaustão. Deste modo, o tratadista legitimava cada um dos seus leitores a criar novas estruturas arquitectónicas (e não apenas a copiar o que existia), fazendo diferentes combinações dos modelos antigos e montando composições originais. Ao longo do texto, Sebastiano Serlio defende recorrentemente a *mescolanza*¹⁰⁵⁵ de componentes para a construção de uma estrutura proporcionada, afirmando que muitas vezes esta mescla seria mais *estimada e louvada* que o seu protótipo original já que, mantendo-se dentro da sua categoria arquitectónica e guardando os preceitos originais, não perdia a *graça*, isto é, a beleza e a virtude¹⁰⁵⁶. Quando aborda a ordem dórica, Serlio dá o exemplo de como se podia fazer esta mistura, mostrando o desenho de um friso onde haviam sido colocados “Triglifos y Canes” que não pertenciam originalmente ao mesmo conjunto mas que eram da mesma ordem; afirmando que nunca havia visto um tipo de composição similar nas estruturas do *antiguo*, o arquitecto validava esta “variedade” sublinhando que havia sido inventada por um “excelentissimo imitador dela antiguedad”¹⁰⁵⁷.

Ou seja, segundo este preceito, um criador de arquitectura podia, e devia, misturar e recriar os elementos das ordens, desde que observasse o cânone das mesmas. Cremos que mais do que outras lições ou formulações sobre as ordens arquitectónicas que poderão ter aprendido no tratado de Sebastiano Serlio, esta é a concepção teórica do bolonhês que teve um impacto mais profundo na obra de João Lopes o Moço e, por inerência, na obra dos irmãos que aprenderam com ele a desenhar arquitectura e a criar programas de decoração esculpida, já que

¹⁰⁵⁴ PAYNE, Alina A. (1999). *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*. New York: Cambridge University Press, p. 131.

¹⁰⁵⁵ Na tradução espanhola do tratado do bolonhês de 1552, a versão a que os Lopes terão tido acesso, a expressão traduz-se por *mezcla* e *mixtura*.

¹⁰⁵⁶ SERLIO, Sebastiano (1990).

¹⁰⁵⁷ SERLIO, Sebastiano (1990), Cap. VI, fl. XXVI.

define em essência a *mistura* de elementos de distintas proveniências que estava na base da criação da arquitectura dos Lopes, como temos vindo a observar.

A proposta serliana foi encontrar uma repercussão imediata na teoria dos artistas do Norte da Europa, que interpretaram a ideia de *mescolanza* como uma arte de combinação a que deram o nome de *menghinge*, que serviu para não só para (re)criar estruturas ao antigo mas também para lhes dar toda uma nova roupagem ornamental que as originais romanas não tinham. O primeiro autor que mencionou o conceito foi Peter Coecke van Aelst, que editou em 1539 um tratado em holandês, *De Inventie der Colommen*, onde se misturavam não apenas os elementos de ruínas mas também os conceitos da Antiguidade – ou seja, reconstruiu-se virtualmente uma Antiguidade arruinada que o autor nunca havia visto¹⁰⁵⁸. Porém, quem melhor concretizou esta concepção de *mistura* como estratégia pictórica e teórica foi Hans Vredeman de Vries, assumidamente inspirado tanto por Coecke van Aelst como por Serlio¹⁰⁵⁹.

Como criador de arquitecturas virtuais, Vredeman de Vries mostrou como se fazia a *menghinge* arquitectónica, através de um acto de montagem e recombinação de partes de ordens arquitectónicas clássicas com elementos quinhentistas como cartelas, grutescos, *strapwerk* e *rollwerk*, motivos geométricos ou antropomórficos. A sua obra *Das Ander Buech*, editada em 1565 e dividida por álbuns dedicados a diferentes ordens arquitectónicas (dórica e jónica, coríntia e compósita, e um final reservado à ordem toscana), apresenta fragmentos das ordens clássicas – colunas, capitéis, entablamentos, pedestais ou molduras de arcos – com e sem elementos ornamentais (foto 749) que, em conjunto, davam aos artistas uma colecção desmedida de possibilidades para criar uma arquitectura híbrida e abundante¹⁰⁶⁰. Ou seja, ali não se apresentavam desenhos de verdadeiros fragmentos antigos, como na obra de Serlio (que havia visto aquele arco de triunfo romano em determinado local de Itália, por exemplo), mas sim *partes* que imitavam de forma irrepreensível o antigo e que, ao serem recombinadas, criavam novas variantes de si mesmas, num processo cíclico e continuamente repetível¹⁰⁶¹.

Este processo de criação seria reiterado nas obras seguintes do arquitecto frísio, onde o conceito foi reforçado apresentando agora não apenas partes das ordens arquitectónicas mas a integração destas variações em edifícios, a sua aplicação a móveis, a cenotáfios, a colunatas de jardim – em rigor, todas as variantes que temos vindo a citar quando procurámos influências para a arquitectura dos Lopes. Na verdade, esta estratégia combinatória não era desconhecida dos gravadores nórdicos, já que esta era a ideia que estava inerente à própria génese dos grutescos, que criavam e recriavam combinações de figuras que, muitas vezes, poderíamos unificar entre gravuras, como de se um único *desfile* de fantasia se tratasse sem que o sentido

¹⁰⁵⁸ HEUER, Christopher P. (2009). *The City Rehearsed. Object, architecture and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries*. New York: Routledge, p. 115. Como refere o autor nas pp. 40-41, subsistiram pouquíssimos exemplares da obra de Coecke van Aelst, embora a mesma tenha tido larga fortuna entre os artistas flamengos do século XVI.

¹⁰⁵⁹ Na sua obra *Architectura* de 1577 Vredeman de Vries escreveu que, à semelhança de Vitruvius, ambos os teóricos tinham tomado a arquitectura numa arte de excelência, denotando que conhecia bem as suas obras. HEUER, Christopher P. (2009), p. 46.

¹⁰⁶⁰ HEUER, Christopher P. (2009), p. 115.

¹⁰⁶¹ HEUER, Christopher P. (2009), pp. 116-117.

estético se perdesse. Ou seja, esta montagem visual passou de um método de concepção de ornamento para um princípio do desenho de arquitectura¹⁰⁶².

Na nossa opinião, a *escola dos Lopes* foi entusiasta na aderência a este conceito da *mistura* como motor da criação arquitectónica. Indo além da *mescolanza* das ordens arquitectónicas e da reinvenção dos cânones clássicos preconizada por Sebastiano Serlio, João Lopes o Moço e Mateus Lopes – e aqui apontamos os principais criadores da *escola* enquanto *inventores de arquitectura* – abraçaram a proposta de Hans Vredeman de Vries, utilizando a gravura segundo o método preconizado pelo frísio: escolheram determinados elementos estruturais e ornamentais; reinterpretaram-nos, ora na forma ora na utilização; e a partir daí criaram novas arquitecturas, onde o ornamento se apresenta como parte indivisível do *cânone*. E esta é, a nosso ver, a influência coetânea mais interessante que a teorização sobre o modo como se podia fazer arquitectura teve sobre a *escola dos Lopes*.

Se examinarmos todas as influências que temos identificado até ao momento e olharmos para elas como o conjunto visual subjacente ao processo dos Lopes para imaginar, desenhar e construir arquitectura, vemos neste grande leque teórico, pétreo, literário e iconográfico a aplicabilidade prática da *mescolanza* e da *menghinge* nas estruturas e nos programas de decoração esculpida. Pegando em gravuras de arquitectura e de ornamento (ou que comportavam ambas as *artes*), os Lopes combinaram elementos de distintas proveniências teóricas, como agregar a uma coluna ou frontão da ordem coríntia bustos antropomórficos no entablamento (que em Santa Cruz aparece até colocado de uma forma muito pouco canónica), ou cartelas *rollwerk* e festões vegetalistas que, segundo o *cânone* vitruviano seguido pelos puristas, não lhe pertenciam (foto 750).

Esta influência da *menghinge*, mais do que da *mescolanza* serliana, fez-se sentir não só na construção estrutural e escultórica dos programas, mas também no discurso simbólico das imagens já que, em nosso entender, João Lopes o Moço e Mateus Lopes transportaram o conceito de *mistura* para o modo como pensaram os programas de decoração esculpida, sobretudo na utilização de fontes iconográficas. Ao revermos a forma como as influências iconográficas chegaram à *escola*, percebemos que estas foram sendo (sucessivamente) integradas e harmonizadas entre si e que também neste preceito os irmãos seguiram a proposta de Vredeman de Vries, ao combinarem figuras de pessoas que lhes eram contemporâneas com referências bíblicas, no modo como misturaram os ditames do Catecismo de Frei Bartolomeu dos Mártires com alusões mitológicas, ou como fizeram coabitar santos católicos e monstros grotescos num mesmo espaço de reflexão sagrada. Por fim, não devemos esquecer que o próprio exercício de unir os modelos visuais oferecidos por livros e gravuras com as influências das

¹⁰⁶² HEUER, Christopher P. (2009), p. 117.

obras de arquitectura que lhes eram familiares e que lhes agradavam era, em si mesmo, uma forma de *mistura*, possivelmente a mais imediata e recorrente de todas.

Ou seja, mais do que restringirem-se a copiar zelosamente um arco triunfal retirado de um tratado teórico para reproduzir a Antiguidade e as regras *certas* da arquitectura, os Lopes assumiram uma outra teoria, a do Norte da Europa, através da qual encontraram a legitimidade e a liberdade de conceber um híbrido, na estrutura e na decoração esculpida, que se tornava depois um (novo) cânone – unindo partes isoladas de estrutura e de iconografia observadas e colhidas em distintas matrizes, mesclando simbolismos com origens diversas, desenhando programas que se foram ampliando e alterando através da mudança dos *protagonistas* ou do aditamento de novos ícones, a *escola dos Lopes* conseguiu fazer no granito o mesmo que o muito admirado Hans Vredeman de Vries fazia nas suas gravuras, ao inventarem possibilidades contínuas de arquitectura e de decoração esculpida.

6.9 – Uma *escola* que se influenciou a si própria

Como temos defendido desde o início deste trabalho, uma das características mais importantes do modo como a *escola dos Lopes* criou arquitectura e decoração esculpida foi a constante permuta inter-oficinas que se verificou ao longo de cinco décadas, derivada de uma relação laboral bastante estreita entre os irmãos arquitectos. Esta circulação de padrões artísticos deu origem a que as criações dos Lopes fossem influenciadas entre si, sobretudo nos casos de João Lopes o Moço e Mateus Lopes, que se inspiraram em grande medida pelo trabalho um do outro. Embora não seja uma via de influência externa, devemos observar esta permuta não apenas como um modo de inspiração para cada um dos arquitectos mas, sobretudo, como o perfil que passou a definir o modo de trabalhar da *escola*.

Observemos um dado curioso fornecido pela documentação coeva e que nos pode dar algum enfoque sobre esta forma de criar e de transmitir imagens e símbolos. Refere-se num dos contratos da Igreja de San Martiño Pinario que as “figuras [da fachada] han de ser conforme las ynsignias”¹⁰⁶³, o que nos indica que Mateus Lopes trabalhava com um conjunto de desenhos das figuras a esculpir, uma espécie de álbum iconográfico que servia não só para o seu próprio trabalho de desenhador de escultura mas também para que os seus clientes escolhessem os tipos iconográficos que queriam ver representados nos programas. Acreditamos que este álbum não era uma mera *sebenta de desenhos*, mas sim um livro composto por ícones e insígnias estampados em gravura ou desenhados pelo próprio arquitecto com base em modelos que viu noutros edifícios, possivelmente integrando notas ou trechos explicativos (ao modo do que podemos encontrar em obras como o citado *Promptuarii Iconum Insigniorum* de Guillaume Rouillé). cremos também que este instrumento de trabalho não era exclusivo do *taller* galego dos Lopes, sendo bastante provável que João Lopes o Moço tivesse um livro análogo. Este tipo de manual deveria compor-se dos elementos que constituíam o grosso de fontes iconográficas, gravuras avulsas e desenhos pessoais que os irmãos permutavam entre si.

Estas *ynsignias* e todo o possível acervo ilustrado dos Lopes, composto por desenhos e gravuras de tipos iconográficos, esboços de partes de estruturas, ou até alçados e plantas, são talvez a influência mais importante da *escola*. Em primeiro lugar, é relevante por ser interina e por ser constante, explicando o dinamismo artístico dos irmãos que faziam circular este *banco de imagens* entre o Minho e o Reino de Galicia e, assim, fomentavam a passagens de novas formas estruturais e iconográficas entre pólos artísticos. Mas a sua importância advém sobretudo do facto de ser o elo que relaciona os programas do porto de Viana da Foz do Lima com os da cidade Santiago de Compostela, o influxo que dá unidade à pena de João Lopes o Moço e ao risco de Mateus Lopes, decifrando o motivo pelo qual um programa delineado em 1569 é visualmente aproximado de programa desenhado em 1598, e explicando a correlação entre o

¹⁰⁶³ GOY DIZ, Ana (1994a), vol. III, p. 793.

portal de uma igreja e a porta de um hospital ou entre os chafarizes camarários e os fontanários de claustros, por exemplo. Mas sobretudo permite entender a resposta à questão primeira desta dissertação, deixando-nos antever de que modo os discursos simbólicos de programas de decoração esculpida edificadas em locais e datas distintas por arquitectos diferentes mantêm uma linha contínua na mensagem que transmitem.

De facto, ao compararmos os programas das *entradas sagradas* encontramos vários personagens repetidos, não só no modo da sua representação iconográfica mas também na própria disposição que tinham dentro do programa. Se por um lado, este dado nos permite considerar imediatamente que a repetição de tipos iconográficos se prendia com a intenção de recriar a mesma mensagem em *palcos* diferentes, também compreendemos que esta disposição similar das imagens na estrutura – que encontrámos, por exemplo, nas fachadas das igrejas – tinha o propósito de construir uma mesma teoria das imagens, não se alterando locais de disposição para não se alterar a mensagem final daquela tipologia de programa.

Esta observação permite-nos concluir que as influências icónicas trocadas entre os Lopes correspondiam, também, a uma verdadeira permuta simbólica, uma partilha recíproca e em rede que ia além de uma mera cópia de *desenhos de catálogo*, verificando-se tanto no desenho dos signos como no simbolismo inerente a estes signos e aos (possíveis) discursos que poderiam transmitir. Percebemos ainda que estas influências inter-oficinas traduzem a separação não só entre programas de utilização laica e de uso sagrado, mas dentro destes últimos, entre os que se destinavam a todos os fiéis e os que se destinavam a espaços onde entravam somente os religiosos.

Ou seja, embora muitos tipos iconográficos se repitam em ambas as tipologias, as fórmulas simbólicas (o sistema segundo o qual a mensagem simbólica se organiza nos programas) respeitam uma matriz. Por exemplo, se olharmos para as *entradas sagradas*, além da natural evolução da estrutura e do *corpus* iconográfico dos programas (foto 751), vemos um conjunto de figuras que se vão mantendo em quase todos os programas desde a Capela do Santíssimo Sacramento de Viana da Foz do Lima: São Pedro e São Paulo, as Sibilas, Hércules e o Rei David. Por outro lado, percebemos que com a criação da primeira fachada-retábulo para a igreja de Santa Cruz de Viana, a teoria das imagens destas entradas nos espaços sacros passou a repetir um determinado conjunto de símbolos dispostos sempre do mesmo modo, que se constituem como um núcleo iconográfico a partir do qual se constrói a restante composição de decoração esculpida: São Paulo e São Pedro guardando a porta da entrada (foto 752); dois profetas do Antigo Testamento junto ao arco triunfal (foto 753); a Virgem Maria no centro do programa ladeada por (pelo menos) dois santos da ordem a que pertence a igreja (foto 754); os Quatro Evangelistas junto ao óculo (foto 755).

Já a fachada da igreja de San Martiño Pinario parece ser uma súpula de todas as estruturas dos programas que a precederam, escolhendo os segmentos estruturais que mais

agradavam neste ou naquele. Porém, o frontispício do Pinario não se limita a reproduzir e ampliar em escala partes de conjuntos anteriores já que introduziu uma forma diferente de dispor as colunas laterais – em maior número e formando uma disposição triangular que se salienta do retábulo – e aumentou substancialmente o número de grandes estátuas de vulto dispostas no programa, pelo que é importante indagar a que se deve, ou onde se inspirou, esta alteração. Do programa desenhado pelo irmão na Igreja de Santa Cruz de Viana (foto 756), Mateus Lopes retirou o arco de triunfo da entrada ladeado por dois medalhões com bustos, composição que foi aliás repetida em Cangas do Morrazo e São Gonçalo de Amarante, replicando também o grande óculo de gosto flamengo, que integrou em Cangas sem os enrolamentos *rollwerk*. Já no registo intermédio, utiliza nichos com imagens de vulto como em Viana, mas abdica das janelas intermédias para colocar mais imagens; os nichos concheados ficam quase adossados entre si, juntando bastante as estátuas, ao mesmo tempo que o arquitecto integra uma espécie de entablamento sobre a imagem central. A partir destas bases, o programa evolui aumentando o número de colunas e de imagens de vulto, o que lhe confere uma monumentalidade acrescida em relação às restantes fachadas-retábulo da *escola*.

No caso dos *espaços de recolhimento*, a inspiração dos medalhões dos claustros – que vimos já que são formalmente diferentes dos que Juan de Badajoz o Mozo executou nas crastas anteriores – parece-nos óbvia à partida, quando olhamos para os programas executados pela *escola* nas décadas que precederam a contratação de Mateus Lopes por parte dos Beneditinos do Reino de Galicia. De facto, desde que João Lopes o Moço desenhou a primeira *entrada sagrada* em Viana da Foz do Lima, a composição icónica que apresenta uma efígie em alto relevo inserida numa moldura circular, ao jeito de uma medalha ou insígnia, passou a integrar quase todos os programas sagrados dos Lopes. Por isso, se há uma via de influxo principal para este motivo ela reside, sem dúvida, nas *entradas sagradas* da *escola*. Também os motivos representados nas crastas repetem muita da composição iconográfica e da mensagem simbólica das grandes figuras bíblicas que os Lopes desenharam em todos os programas sacros, como um reportório de heróis cristãos que integrava não só santos ilustres de determinada ordem religiosa mas também paladinos mitológicos e figuras insígnias do Antigo e do Novo Testamento; encontramos novamente Hércules, as Sibilas, os Profetas e até os papas que Lopes o Moço desenhou para a fachada de Santa Cruz e que se reproduzem com tanta fidelidade nalguns dos conjuntos claustrais. Vemos pois que da *entrada* para o *recolhimento* a maior influência de todas foi, sem dúvida, o argumento simbólico de que os homens santos – fossem cristãos ou não – deveriam ser (literalmente) olhados como os exemplos a seguir.

A antiga sacristia de San Martiño Pinario parece derivar dos espaços claustrais, sendo neste caso uma reinterpretação que o mesmo arquitecto fez da forma como a decoração esculpida deveria ocupar *espaços de recolhimento* com diferentes funções (fotos 757 e 758). De facto, verifica-se uma semelhança na disposição destes quatro espaços sagrados, bem como na

forma como as imagens são esculpidas como grandes bustos salientes em meias mísulas que se dispõem na descarga de abóbadas. Quanto aos tipos iconográficos escolhidos, continuam a inserir-se no conjunto de grandes figuras bíblicas que os Lopes desenharam, grosso modo, em todos os seus programas sacros, como um catálogo de heróis do Antigo Testamento. Esta predilecção por figuras judaicas ilustres, em tempos onde se exortava à representação da vida dos santos católicos, não deixa de nos fazer questionar se não estamos perante uma *escola* de artistas cristãos-novos, que haviam singrado no ambiente da Cristandade papista, mas que não deixavam para trás a sua herança semita. No entanto, e mesmo colocando essa possibilidade, sabemos também que estas histórias veterotestamentárias são aceitáveis para o Catolicismo pós-Trento que, de acordo com os seus Doutores primitivos, faz dos profetas, dos reis e dos patriarcas os precursores de Cristo, que existiram com o único intuito de preparar e anunciar a vinda do verdadeiro Messias.

Um caso interessante é o do programa da Casa Sotomayor, que não tem influências exteriores à *escola*. Em termos de conceito estrutural sabemos apenas o que foi já referido, que a modernização de antigas casas de família com programas de decoração esculpida onde os temas iconográficos estavam de acordo com o Humanismo e o gosto de revivalismo da Antiguidade era uma prática comum, e que foi inclusivamente um tipo de obra praticado pela oficina vianense enquanto João Lopes o Velho foi o seu director artístico. Ou seja, esta ideia de renovar um edifício com uma linguagem ornamental modernizada era uma forma de criação com que os arquitectos da *escola* estavam familiarizados. No que concerne ao modo de representar as figuras – um busto em alto relevo que se enquadra num medalhão circular, saindo deste como se ganhasse vida – mais uma vez verificamos que esta é a forma de esculpir tipos iconográficos que se reconhece como sendo a mais comum nos programas da *escola*. Sabemos também que na área circundante deste edifício existem dois outros conjuntos de decoração esculpida com bustos salientes, o frontispício da Igreja de Santa Cruz, que apresenta estes pequenos torsos nos *micro-entablamentos*, e as fachadas do Hospital da Misericórdia, onde as colunas antropomórficas exibem um grande conjunto de figurações similares (foto 759).

Contudo, atendendo à data em que o conjunto da Casa Sotomayor foi feito, não podemos dizer que algum destes programas possa ter influenciado visualmente a decoração esculpida do edifício residencial, já que o edifício habitacional foi terminado cerca de três anos antes da fachada da igreja de Viana ter sido iniciada, e antecipou em quinze anos o hospital vianense. No entanto, não podemos colocar de parte a hipótese de Rui de Sá Sotomayor, que como sabemos acompanhava o projecto do convento dominicano como avaliador, ter visto o desenho projectual de João Lopes o Moço para a fachada da igreja de Santa Cruz, encontrando assim a inspiração para este conjunto de esculturas ao modo de pequenos retratos. É provável que o arquitecto tenha transposto esta forma de representação iconográfica – que cronologicamente, a partir desta casa, se tornaria tão característico entre a segunda geração da

escola dos Lopes – directamente do esboço da fachada-retábulo de Santa Cruz para os merlões da casa da praça, representando do mesmo modo as figuras antropomórficas, zoomórficas e fantásticas e dispondo-as num movimento perpétuo que lembra um conjunto de personagens de um teatro protagonizado à beira do Lima.

Quanto aos chafarizes, o programa mais transversal às três oficinas dos Lopes, constatamos que cada um dos fontanários serviu de modelo ao chafariz que a *escola* erigiu a seguir, e por isso, cremos que a grande influência é sempre o chafariz que se construiu anteriormente, independentemente do seu edificador (foto 760). No entanto, é importante salientarmos que o facto de João Lopes o Moço se tornar responsável pela oficina e pelo desenho dos chafarizes da família foi determinante para a introdução de alguns elementos, como a coluna de folhas de acanto ou as representações dos quatro ventos na taça superior. Neste sentido, defendemos que o chafariz de Viana e Lopes o Moço devem ser considerados o início de uma nova directriz nas influências conceptuais destes programas de decoração esculpida. A partir do fontanário da Foz do Lima, os chafarizes da *escola* vão introduzir influências iconográficas que encontramos noutros programas: os mascarões de folhagens e *ferroneries* que se experimentaram também no claustro de Poio; as sibilas que encontrámos em tantos programas sagrados; os bustos dos Habsburgo, notoriamente decalcados dos grandes retratos pétreos incluídos nos claustros de Celanova e de Poio. No entanto, o conceito estrutural mantém-se, e foi este que permitiu que o chafariz de taças fosse a obra mais reconhecida da *escola dos Lopes* nos quatro séculos que se seguiram à sua extinção.

Depois desta proposta de leitura das dezoito construções dos Lopes que integram um programa de decoração esculpida, podemos afirmar que João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes não laboravam de forma mecânica e em cópia sistemática criando uma “arquitectura de catálogo”, como foi já apelidada a obra da *escola* de forma tão injusta e desmerecida¹⁰⁶⁴. Como conseguimos comprovar através do amplo estudo comparativo dos programas e da interpretação da decoração esculpida que estes três arquitectos criaram ao longo de cinquenta anos, a circulação de formas e de símbolos entre João, Gonçalo e Mateus implicou forçosamente um conhecimento simbólico da decoração que se esculpia e da teoria sobre criar estruturas, quer fosse a recriação das ordens arquitectónicas através da *mescolanza* quer fosse a construção de novos cânones através da *menghinge*. Ou seja, esta via contínua e interina de inspiração foi muito além de uma duplicação sem interpretação, envolvendo reinterpretação e uma noção plena de que a teoria das imagens devia ser mantida para não desvirtuar a mensagem que se pretendia transmitir em cada programa.

¹⁰⁶⁴ SOROMENHO, Miguel (2009), p. 52.

Considerações finais

Entre 1553 e 1603 os irmãos arquitectos João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes conseguiram ampliar o *atelier* paterno de tal modo que, naqueles anos iniciais de Seiscentos, o nome Lopes era sinónimo de uma *escola* de arquitectura constituída por uma rede de oficinas estabelecida num vasto território que ia do Tâmega a Santiago de Compostela. Ao longo daqueles cinquenta anos, os três homens fundaram duas oficinas além daquela que o pai lhes havia deixado em Viana da Foz do Lima, erigiram mais de duas dezenas de estruturas tectónicas de variadas tipologias, ascenderam a cargos onde dirigiram obras públicas e empreendimentos religiosos e foram os representantes máximos dos seus pares nas sociedades locais, apresentando uma carreira que indicia o prestígio e o reconhecimento pela sua arte.

Também ao longo desse período, os irmãos arquitectos conceberam um conjunto de dezoito programas de escultura arquitectónica que serviram para adornar as construções erigidas. Este agregado escultórico foi claramente desenhado como parte da estrutura onde se insere, e a sua designação de conjunto não é fortuita ou meramente lexical. De facto, são estas esculturas que dão uma unidade visual sólida à arquitectura dos três artistas e das suas oficinas, permitindo que se reconheça cada uma daquelas obras como sendo da autoria dos Lopes, independentemente do irmão que a desenhou, da data em que foi erigida ou do local onde se encontra implementada.

Nas últimas décadas a história desta *escola* familiar de arquitectos tem sido reescrita pela historiografia da arte ibérica, que lhe tem reconhecido um papel dinamizador no desenvolvimento da arquitectura minhota e galega da segunda metade do século XVI, ao mesmo tempo que os seus percursos biográfico-artísticos têm sido paulatinamente reconstruídos com mais detalhe relativamente a datas e autorias. Neste âmbito, a arquitectura de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes foi analisada de forma exaustiva e exemplar em diversos trabalhos ao longo dos últimos quarenta anos que observaram as estruturas e as suas bases teóricas, incluindo até um estudo actualizado da métrica e do desenho, ao mesmo tempo que abrangeram ensaios que foram além do estudo formalista das obras, apresentando as primeiras leituras iconográficas de uma parte dos programas escultóricos dos Lopes.

Quando iniciámos este trabalho, e depois de uma abordagem aos estudos precedentes sobre João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes, tínhamos um ponto de partida sobre o estado da arte: sabíamos que as obras dos irmãos Lopes eram resultado de uma *escola* de arquitectura que pensou um conjunto grande de estruturas espalhadas por um vasto território e executadas durante determinado período de forma similar; estava também comprovado que a maioria dessas obras apresentava escultura arquitectónica a ornamentar as partes estruturais *à vista*, escultura essa que havia sido desenhada durante o projecto original; e por fim,

entendíamos que já haviam sido feitas interpretações iconográficas sobre os programas escultóricos, mas de forma isolada abrangendo uma pequena parte deles. Assim, concluímos que faltava compreender se todos os programas de escultura arquitectónica dos três irmãos Lopes executados ao longo dos cinquenta anos em que se mantiveram activos apresentam um discurso simbólico; se esse discurso simbólico se repetia entre programas, atendendo às afinidades visuais; se esta repetição, a verificar-se, se prende com um tema de enquadramento (ou seja, se foi aplicada em programas da mesma tipologia); e, por fim, perceber se entre os programas que repetem os mesmos símbolos se verifica uma continuidade discursiva. Ou seja, deduzimos que faltava encetar uma pesquisa conjunta que englobasse todos os programas de escultura desenhados e executados pelas oficinas de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes, propondo uma aproximação aos significados dos tipos iconográficos representados. Havíamos chegado assim a uma proposta de estudo.

Creemos que, chegado o final desta dissertação, a proposição inicial deste trabalho foi alcançada. A partir da análise do entorno cultural subjacente à criação dos conjuntos arquitectónicos e ao percurso individual de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes, delineámos a história da construção de todos os programas de decoração esculpida da *escola dos Lopes* entre 1553 e 1603. Conseguimos identificar iconograficamente os motivos esculpidos nestes programas, tendo sido realizada uma aproximação ao seu significado. Apresentámos o discurso simbólico que a interpretação iconográfica nos revelou, procurando fazê-lo tanto individualmente como através da correlação dos conjuntos programáticos. E por fim inquirimos todas as influências teóricas e visuais destas imagens e das estruturas onde se integram. Importa agora revermos as respostas que a investigação nos trouxe, as informações e os novos dados, os conceitos que tanto a observação das biografias dos Lopes como a análise formal e, sobretudo, a análise e interpretação iconográfica nos deram ao longo de todo o trabalho, apontando também dificuldades, perguntas por responder e pistas para futuros estudos sobre a temática.

A primeira grande resposta à nossa principal pergunta é: sim, os programas de decoração esculpida dos Lopes apresentam, todos, um discurso simbólico, e há uma continuidade entre algumas das linhas discursivas. Verificámos, sem surpresas, que este *prosseguimento* alegórico se verifica entre programas destinados a uma mesma utilização ritual. Ou seja, há uma teoria das imagens construída para programas religiosos que podiam ser vistos por qualquer pessoa (seja ou não fiel da Igreja Católica), há outra para espaços sagrados fechados que eram acessíveis somente a alguns *escolhidos*, fiéis que tinham já alguma instrução doutrinal. Depois há nitidamente uma clivagem para os programas de função civil, que por sua vez mantêm linhas discursivas quando se verifica a existência de mais de um exemplar em cada tipologia. Porém a separação entre *sagrado* e *profano* não implica que não sejam repetidos tipos

iconográficos e até algumas composições simbólicas de uns para outros, como vimos acontecer no hospital, que repete apontamentos religiosos num programa laico, ou nos chafarizes que não perdem grande parte da simbólica dos mitos clássicos associados à água mesmo quando se erguem num claustro.

Por outro lado, e em retorno a uma série de questões colocadas no primeiro capítulo, constata-se que estes programas de decoração esculpida são de facto mais do que uma epiderme dos edifícios. São um elemento fundamental da estrutura, foram pensados com ela e, como vimos, houve partes da estrutura que foram concebidas propositadamente para receber a decoração esculpida – não foi esta que *encheu* e se adaptou ao espaço. Neste sentido, temos plena convicção de que nem João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes ou Mateus Lopes, nem os patronos que lhes encomendarem aquelas obras, conceberiam a arquitectura do mesmo modo sem a sua escultura (ou até que se construísse genericamente arquitectura sem escultura arquitectónica...).

Ou seja, esta não é uma mera arquitectura de catálogo, onde se repetiram formas sem a existência de uma consciência teórica e se desenharam símbolos sem haver noção da sua mensagem alegórica. É uma arquitectura inovadora, na medida em que opta conscientemente por conceitos teóricos que, estando perfeitamente legitimados pela tratadística coeva, não são a regra comum. E é uma arquitectura pensada, de forma constante e constantemente maturada e reavaliada, para ser o palco de um conjunto de discursos simbólicos comprometidos com as preocupações do seu tempo e que traduzem também as mudanças teórico-artísticas de Europa na segunda metade do século XVI. Face a este dado, plenamente confirmado pela leitura simbólica dos programas e pela aferição das suas vias de influência, podemos redefinir alguns (pre)conceitos que a historiografia tem tido em relação aos Lopes e à sua arquitectura *excessivamente ornamentada*.

Se há um dado que este estudo iconográfico e iconológico nos confirma é o de que João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes eram artistas com uma formação teórica e cultural acima da média que atribuímos, por defeito, a uma oficina regional. A sua evolução enquanto arquitectos desenhadores de estruturas actualizadas com o seu tempo, e enquanto criadores de programas escultóricos que exibem um discurso simbólico coerente e elaborado, indica-nos que possuíam uma cultura artística que não se reduzia aos tratados de arquitectura mais conhecidos ou às soluções de engenharia. Pelo contrário, estes homens tinham uma instrução alargada, que evidentemente foi sendo construída ao longo dos anos de trabalho, pelo contacto com mecenas e outros artistas, e que foi sendo aplicada e desenvolvida na decoração esculpida, abarcando ensinamentos teológicos, conhecimentos de histórias mitológicas, do hagiológico, dos discursos bíblicos, alcançando até novas ordens arquitectónicas.

Ou seja, estes homens não foram autores de uma arquitectura *retardatária* que perdurou o gosto manuelino por não saber interpretar as propostas do seu tempo, como foi já injustamente apelidada (sendo que reviver a semântica do manuelino não nos parece sintoma de atraso, já que este é um dos períodos da arquitectura quinhentista com um discurso simbólico mais elaborado). Foram sim os criadores de uma arquitectura que, como pudemos comprovar ao longo da investigação, se propôs a transmitir as mensagens religiosas, políticas ou sociais que os seus mecenas queriam difundir, sabendo fazê-lo com maestria e uma constante actualização das formas dos próprios símbolos.

Constatámos também que os Lopes souberam ler a teoria mais recente do seu tempo. Se sabíamos já que Sebastiano Serlio fazia parte da sua biblioteca, comprovámos agora que leram as teorizações de Hans Vredeman de Vries, arquitecto (e não apenas um desenhador de formas soltas como foi considerado durante largas décadas pela historiografia mais purista) e ideólogo de uma determinada forma de recriar a Antiguidade. Cremos que João Lopes o Moço, a viver no porto marítimo que tinha um *partido das línguas* com vários tradutores, não teria dificuldade em mandar traduzir os textos vredemanianos que acompanhavam os álbuns de arquitectura e de ordens compostas por suporte antropomórfico que, conforme pudemos comprovar pelas obras de pedra, estiveram na sua posse. É por isso interessante verificar que a *mescolanza* e a *menghinge* foram também uma forma de *italianismo* e de *flamenguismo* na obra dos irmãos Lopes, que não se limitaram a copiar modelos desenhados, colunas ou molduras *rollwerk*, mas interpretaram as propostas que tanto Serlio como Vredeman de Vries fizeram aos criadores de arquitectura do seu tempo. Ou seja, João, Gonçalo e Mateus foram sem dúvida arquitectos com plena consciência do princípio criador da sua arte, que souberam interpretar a teoria e traduzi-la na prática dos seus estaleiros.

Por outro lado, parece-nos que enquanto criadores João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes souberam escolher meticulosamente as influências dos programas da *escola*. Não se limitaram a experimentar teoria; acolheram modelos já edificadas da sua região, que possivelmente sabiam que haveriam de ter impacto sobre as populações. Aqui não falamos apenas dos chafarizes mas também, por exemplo, da fachada-retábulo que fazia êxito tanto a norte, na vila (então) mais povoada do Reino de Galicia como no sul, na erudita Coimbra. Ao mesmo tempo, foram adaptando as estruturas às necessidades programáticas, e incluindo novas formas de dispor os motivos iconográficos, sabendo também interpretar o próprio simbolismo das estruturas fazendo uma correspondência desta à mensagem que se pretendia transmitir.

Se nos limitarmos estritamente às estruturas erigidas, vemos que o percurso de João e Mateus demonstra bem que a actualização da sua auto-formação (chamemos-lhe assim) era constante. Veja-se por exemplo como aos 40 anos Mateus Lopes se propôs a executar um túmulo, um trabalho que nunca havia feito nem visto de perto como se fazia, implicando que

pesquisasse fórmulas conceptuais. No caso do irmão mais velho, sabemos que aos 50 anos João Lopes o Moço revolucionou a sua carreira, ficando encarregue de projectar e construir um hospital. Para isso terá que forçosamente ter aprendido como planear entradas de luz e de ar em espaços que se queriam ventilados e salubres, e só nos podemos questionar se para isso viu as plantas de Hospital Real de Santiago onde o irmão era mestre desde 1575 ou se teve acesso a outros desenhos de complexos hospitalares famosos da época, como o hospital lisboeta de Todos-os-Santos.

Ou seja, estes dados confirmam na prática o seu estatuto de mestres tradicionais de segunda geração, que se formaram simultaneamente no estaleiro e através de alguma teoria que lhes chegou ainda em meados do século, mas que, precisamente por terem crescido num ambiente já impregnado de formação teórica, buscaram ir além da geração dos seus pais. João, Gonçalo e Mateus eram *mestres de pedraria* sem que isso os desmereça – pois em rigor percebiam da engenharia das estruturas, percebiam de hidráulica, de montar uma estrutura tumular, de traçar igrejas e hospitais, casas e torres. E em todas estas realizações tornaram-se arquitectos, de facto e de direito.

Neste contexto, importa distinguir o papel dos três irmãos em todo este percurso criativo, já que ao longo do estudo foi evidente que nem todos pautaram pela mesma *genialidade* criadora. É inegável o destaque de João Lopes o Moço e de Mateus Lopes quando comparados com o irmão Gonçalo. Além de alguma subalternização deste último em relação ao irmão mais novo durante grande parte da sua carreira, as falhas de Gonçalo Lopes como construtor de estruturas e de decoração esculpida são-nos apontadas pela obra de Amarante, malogradamente inacabada. Ao olharmos para o claustro de Poio e para a fachada de San Martiño Pinario podemos deduzir como seriam o frontispício e a crasta de Amarante se os seus programas tivessem sido seguidos na totalidade. De facto, não acreditamos que Mateus tenha desenhado apenas quatro mascarões e quatro medalhas de santos para um claustro que ia assinar de raiz, e atendendo à réplica de Mateus do Couto que concluiu a fachada do templo, podemos concluir que o desenho de Mateus Lopes seria tão grandioso como o da fachada compostelana. Ou seja, talvez os irmãos da Misericórdia de Guimarães tivessem alguma razão quando contestaram a obra da sua igreja, dizendo que Gonçalo Lopes não havia sabido erigir uma obra de boa arquitectura. Ele foi sem dúvida um arquitecto, mas não soube responder ao génio do seu irmão mais novo, deixando incompleta aquela que poderia ser uma das mais impactantes obras religiosas do maneirismo minhoto.

Já João Lopes o Moço e Mateus Lopes foram, em rigor, arquitectos liberais, tracistas e criadores que conceberam programas onde coexistiu uma simbiose de teoria e prática, de arquitectura e escultura, de estruturas e de simbólica. Ambos foram reconhecidos em vida pelos seus pares como tendo atingido um estatuto alto na sua carreira, ambos foram autores e

executores de programas inovadores que lançaram as bases para a arquitectura que se lhes seguiu; se San Martiño Pinario foi, como já anteriormente se reconheceu, a prova de que Mateus era um arquitecto moderno que actualizou os modelos compostelanos anteriores e precedeu a nova arquitectura seiscentista da cidade, João e o seu Hospital da Misericórdia de Viana confirmam que o mais velho dos Lopes era tão engenhoso e liberal como o irmão mais jovem. Note-se que à data da criação do projecto hospitalar vianense, João Lopes o Moço tinha mais de 50 anos e uma longa carreira estabelecida. Ainda assim optou por modernizar o seu reportório, assumindo o arrojo de criar uma estrutura onde apresentava uma nova ordem arquitectónica com colunas nunca vistas, tão contestada mas firmemente defendida pelos seus clientes, cientes da modernidade do projecto. Ou seja, ambos traçaram as linhas orientadoras da criação estrutural e iconográfica da *escola*: João formou os irmãos, ensinou-lhe o conceito de *mistura*, apresentou-os à gravura flamenga e a Vredeman de Vries, desenhou as primeiras obras de quase todas as tipologias, fez obras únicas como o Hospital das Chagas e o programa humanista da Casa Sotomayor, e nunca deixou de inovar até ao final da sua carreira; Mateus conseguiu estabelecer a oficina familiar definitivamente além-fronteiras, introduziu os claustros e novos tipos iconográficos, ampliou em escala e no simbolismo os programas do irmão mais velho, fez um túmulo e a mais imponente fachada da *escola*, trouxe a influência de Coimbra e com ela a côr e a pedra de Ançã.

Não podemos ainda esquecer todos os oficiais e imaginários que trabalharam com estes três homens e que desmistificam a ideia do artista quinhentista solitário que cria, sozinho, no seu *atelier*. Tal como a maior parte dos arquitectos do século XVI, os Lopes apoiaram-se numa rede ampla de trabalhadores da pedra, desde os que montavam as estruturas aos que esculpiam as formas iconográficas. Como pudemos observar, a dimensão das três oficinas (sem contar com os trabalhadores sazonais locais) era considerável, e tal reflectiu-se nas formas da decoração esculpida, que oscilou entre desenhos delicados e de extrema beleza, como o das esculturas do Sacramento de Viana ou do chafariz de Ponte de Lima, e formas mais ingénuas e menos bem conseguidas como o pequeno Cristo do cruzeiro caminhense ou as sibilas desproporcionadas da entrada do templo de Amarante. Ainda assim, a mensagem simbólica manteve-se e é também a estes homens anónimos que se deve a unicidade dos dezoito programas.

Olhemos agora para a vertente de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes enquanto *ymaginários* e criadores de discursos simbólicos. Em primeiro lugar devemos apontar um dado pertinente que a observação formal dos conjuntos escultóricos aportou e que mais uma vez denota a unidade da *escola* na criação destes programas. Falamos da expressividade das figuras, transversal a todos os programas, que resultou em representações plenas de vivacidade, emoção e fulgor, como os anjos e as sibilas que sorriem, os profetas que apontam, os apóstolos que perscrutam o fiel, o monarca que se mostra magnânimo e vigilante, os monstros que

aterroizam, os deuses marinhos que cospem água, os irmãos de Misericórdia que olham para a população de Viana do alto das *suas* varandas. cremos que esta qualidade de imprimir movimento e expressão às esculturas tem o objectivo de fazer a conexão entre a forma e o simbolismo, já que se observa que houve cuidado na escolha das expressões consoante o personagem que a ostenta. Por exemplo, São Paulo tem permanentemente uma expressão carregada e um ar sempre grave de acordo com o seu papel de mártir guardião do Catolicismo, ao passo que as Sibilas ou a Virgem se mostram sempre serenas e sorridentes como anunciadoras da Boa Nova de Cristo. Esta *vida* das figuras é também uma das características de assinatura da *escola*, ajudando a unificar os diferentes programas de decoração esculpida.

No que respeita à criação de um discurso simbólico, o que a leitura continuada dos programas nos diz é que os Lopes aplicaram à decoração esculpida exactamente os mesmos preceitos criadores que denotamos na arquitectura: por um lado, percebemos que eram artistas informados, que tinham conhecimentos sobre o simbolismo das figuras utilizadas; por outro, constatamos que não estancaram o discurso simbólico numa única fórmula e que, também neste âmbito e tal como preconizavam Serlio e Vries para a estrutura, conceptualizaram a *mistura* de tipos iconográficos que representavam simbolismos ligados ao antigo e ao novo, por exemplo à mitologia clássica e aos ditames tridentinos, combinando assim elementos de distintas proveniências e com diferente sacralidade simbólica num mesmo programas.

A decoração esculpida da *escola dos Lopes* exhibe um vasto reportório de personagens que nos denuncia conhecimentos iconográficos e iconológicos relativamente amplos. Pela mão de João e de Mateus, a *escola* integrou mais de três dezenas de temas iconográficos nos seus programas, variando os personagens entre a temática. Tal variedade, e a forma como se foram substituindo protagonistas – mudavam os nomes e a história, mas o simbolismo pretendido mantinha-se – sem que a linha discursiva fosse alterada revela que os irmãos sabiam os significados simbólicos daquelas figuras que se esculpiam e, mais importante, sabiam construir uma teoria das imagens coerente com tais significados.

Por exemplo, vemos que em todos os programas sagrados foram colocadas figuras de Profetas; o seu número vai variando, e o seu protagonismo também (ora se escolhe Isaías e Ezequiel, ora Aarão e Moisés), mas o simbolismo cristológico e mariano mantém-se. Os Reis de Judá tanto são representados apenas por David e Salomão como surgem num grupo mais amplo que, coincidentemente ou não, recriam no Pinário de Compostela um tema utilizado pelos mesmos anos no grande Monasterio de El Escorial; no entanto, a sua simbólica messiânica apresenta-se da mesma forma, quer como profetas quer como construtores do Templo. O conjunto de flores esculpidas é variado e levanta (hoje) alguns problemas de identificação, mas denota uma transversalidade já que todas se relacionam com a Paixão e a Ressurreição de Cristo. Os chafarizes aplicam as mesmas cabeças aladas, quer sejam civis quer sejam destinados a espaços religiosos e, como vimos, estas figuras celestes que serviram na Antiguidade para

representar os ventos foram adoptadas pelo Cristianismo para figurar os querubins; ou seja, parece haver uma consciência de que a representação iconográfica é a mesma em ambos os casos, e que por isso podia ser utilizada em ambas as tipologias de fontanários. E estes são apenas alguns exemplos demonstrativos de outros tantos que citámos ao longo do estudo.

Defendemos também que o número de figuras e os discursos simbólicos identificados, que abrangem temáticas como a concordância testamentária ou a visão estoicista da Morte, denotam um conhecimento abrangente das várias áreas que eram conhecidas, discutidas e que preocupavam o homem quinhentista instruído, enunciando que João Lopes o Moço e Mateus Lopes estavam entre estes homens. Pelo menos enquanto artistas, e quanto mais não fosse para desempenhar de forma irrepreensível a sua função de tracistas, os irmãos possuíam alguns conhecimentos sedimentados, e ciclicamente actualizados ao longo de cinquenta anos, de iconografia, de mitologia e de simbologia bíblica. Como pudemos constatar ao longo da dissertação, o acesso ao modo como se podiam representar estes símbolos bem como a uma explicação entendível do simbolismo das figuras, à filosofia e à teologia subjacente a eles ou até às lendas e às histórias fabulosas que estavam na base de muitas destas representações alegóricas, chegou aos Lopes das mais variadas formas. Cremos que, embora não se saiba hoje qual era o núcleo das bibliotecas das oficinas da *escola*, é correcto considerar que um leque tão amplo de símbolos nos indica que os Lopes tinham acesso, por aquisição própria e através dos acervos dos conventos e mosteiros onde trabalharam, a livros de iconografia e emblemática, além de gravuras avulsa e coligida em álbum, livros de arquitectura, bíblias e outras edições religiosas, bem como livros profanos, nomeadamente de temática mitológica e até de flora.

Por outro lado, comprovámos que a visualização de modelos esculpidos por outros artistas em épocas anteriores foi fundamental para os irmãos, destacando-se as obras de Cornelis de Holanda, de Juan de Badajoz o Mozo e de João de Ruão, com as quais tiveram contacto directo mais de uma vez ao longo da sua carreira. Neste sentido, e além das inspirações já identificadas entre a obra dos Lopes e as criações destes artistas que os precederam, parece-nos interessar considerar como proposta de trabalho futuro um estudo mais amplo destas relações visuais, centrado sobretudo nos ateliers de João de Ruão em Coimbra e de Badajoz o Mozo em León, para que se possam reconstruir os percursos através dos quais as formas criadas por estes homens chegaram à região noroeste, cotejando não só formas estruturais mas também tipos iconográficos, entendendo se os Lopes se limitaram a replicar figuras ou se houve uma assimilação de mensagens simbólicas.

Ao mesmo tempo não devemos esquecer a importância que tiveram os seus mecenas quer nos programas sacros quer nas obras laicas. De facto, a forma como os Lopes estiveram abertos aos ensinamentos e às sugestões dos seus patronos permitiu-lhes integrar modelos estruturais que nunca haviam conhecido, como o do túmulo que exhibe uma estátua orante, e discursos que não se conheciam na arquitectura local, como o dos merlões da Casa Sotomayor.

Porém, cremos que a influência mecénática mais importante reside sem dúvida na figura de D. Frei Bartolomeu dos Mártires e no facto de, através dele, a *escola* ter conhecido as regras para a arte emanadas do Concílio de Trento anos antes das *Instrucciones* de Carlo Borromeo. Como pudemos observar, graças ao Arcebispo de Braga e ao seu *Catecismo*, João Lopes o Moço foi possivelmente um dos primeiros arquitectos do país a aplicar as regras tridentinas na arquitectura, com a sua Virgem que domina a fachada do templo ladeada por santos. Não deixa também de ser indicador que os arquitectos tenham introduzido apontamentos que implicavam algum conhecimento de Teologia, como o Sol e a Lua junto a Cristo sobre os portais das igrejas; certamente tais apontamentos vieram dos freires para quem trabalharam em Viana, mas o significado foi apreendido em pleno, de tal modo que se manteve noutras obras com outros interlocutores religiosos que entenderam a mensagem.

Já as gravuras foram, como vimos, um mundo de possibilidades. Permitiram que se esculpissem santos, heróis e reis, mascarões, óculos de igrejas, colunas antropomórficas, golfinhos e até uma *atrevida* lua antropomorfizada aos pés da Virgem. Temos a consciência plena de que as propostas de influência por nós apresentadas decorrem da actual facilidade de acesso à informação, que não existia no século XVI, bem como da nossa própria tradição cultural, que tem sempre um peso inevitável em qualquer aproximação ao significado de programas simbólicos. Porém, cremos que não deixam de ser propostas orientadoras válidas, já que reflectem muitas das possibilidades visuais que estariam ao alcance de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes. Constatámos, pelo menos, que a variedade dos tipos iconográficos e o modo como alguns personagens foram vendo a sua representação alterada reflecte que o acesso aos gravados e a desenhos forâneos era mais frequente e fluente do que poderíamos supor num centro regional afastado da corte. E podemos também concluir que esta busca pela variedade talvez tenha decorrido do próprio sentido simbólico – sabia-se que se queria representar naquela zona do programa um Profeta anunciador da vinda de Cristo, e por isso procuravam-se (outros, ou novos) desenhos de profetas do Antigo Testamento cuja história, o simbolismo e as profecias não tivessem sido utilizados até então.

Este ponto leva-nos à observação seguinte, o modo como Viana da Foz do Lima foi um motor de incremento material destes programas de decoração esculpida. É um facto que a *escola* se espalhou por um grande território, tendo chegado à importante cidade de Santiago de Compostela. É também um facto que toda a região do Noroeste peninsular do século XVI foi um micro-cosmos ideal para esta expansão pelas suas condições sociais, económicas e sobretudo político-religiosas, que permitiram que os Lopes se tornassem obreiros de grandes empreendimentos monásticos. Porém, é inegável que em todo este contexto a vila de Viana da Foz do Lima ganha destaque. Não foi por acaso que a família se tornou numa *escola* depois do estabelecimento neste burgo portuário, e não foi também por acaso que os Lopes sempre

mantiveram a ligação à oficina vianense. Afinal a Foz do Lima foi a porta de entrada da modernidade arquitectónica e iconográfica, tendo sido através do atelier vianense que chegaram à *escola* em primeira mão os modelos mais actuais da arte europeia ou as normas de Trento, por exemplo, dando origem aos protótipos dos programas das *entradas sagradas*, dos chafarizes mais maneiristas ou mesmo permitindo que se construísse um programa tão arrojado como o Hospital da Misericórdia.

Viana era uma terra de imigrantes e emigrantes, de cosmopolitismo, de muitas línguas e costumes, de onde partiam e onde chegavam barcos que percorriam meio mundo, e cremos que o próprio movimento do porto minhoto, que trazia a novidade constante através das inovações tecnológicas ligadas à marinharia, terá alimentado um certo desejo de originalidade e mudança que os Lopes nitidamente compartilhavam entre si. A Foz do Lima não era uma povoação que, por estar afastada de Lisboa, se encontrava retrasada artística ou culturalmente. Era uma vila moderna, central, com um ambiente social e cultural que hoje consideraríamos internacionalizado e vanguardista, e este contexto moldou decisivamente a forma de *ser artista* de João Lopes o Moço, de Gonçalo Lopes e de Mateus Lopes.

Nesta análise da importância da região para o crescimento dos Lopes, devemos também entender de que forma a obra de João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes nos denuncia a preponderância artística destes homens no ambiente no Noroeste peninsular na segunda metade do século XVI. Um bom exercício é observarmos a forma como ainda hoje podemos olhar para este conjunto de forma a traduzir a relevância que esta arquitectura simbólica da *escola dos Lopes* teve no seu tempo e no seu espaço. Se examinarmos este *corpus* edificado do ponto de vista da apreciação que fazemos de um bem cultural imóvel de interesse nacional, percebemos que a arquitectura dos Lopes com a sua decoração esculpida plena de simbolismo traduz uma série de critérios que actualmente se consideram imprescindíveis: o génio do respectivo criador, já que exibem as evidências da permanente actualização teórica, religiosa e cultural dos três artistas enquanto tracistas de arquitectura e de escultura simbólica; o seu interesse como testemunho religioso, por integrarem as primeiras obras de arquitectura e decoração esculpida pensadas de acordo com os ditames de Trento em território nacional; a sua importância como testemunhos da vivência de um período notável na história do Noroeste peninsular, sendo também evidências da memória colectiva daquela região; o seu interesse como definidores de concepções arquitectónicas e urbanísticas, uma vez que definiram modelos estruturais e ornamentais para as décadas que se seguiram à sua execução, ao mesmo tempo que a sua edificação alterou em definitivo o urbanismo dos centros urbanos de Viana da Foz do Lima, de Amarante ou de Santiago de Compostela, por exemplo, sendo ainda hoje marcos turísticos, culturais e religiosos destas locais. Ou seja, cremos que um olhar depreciativo de regionalidade e de atraso, por comparação com centros cultural, artística e economicamente mais destacados (e não necessariamente mais avançados), peca por defeito e indicia a falta de

um entendimento pleno de todo o percurso desta oficina familiar, bem como da relevância material, teórica e simbólica que as suas obras tiveram no contexto da arquitectura ibérica da segunda metade do século XVI.

Observemos agora outros dados concretos que a investigação nos trouxe. Em primeiro lugar, devemos sublinhar o modo como o transcorrer da pesquisa demonstrou que o estabelecimento de uma metodologia de leitura que fosse plenamente utilizável na arquitectura foi fundamental. Afinal, falávamos de estruturas e de escultura arquitectónica que não compõem uma *cena* pictórica, pelo menos não de forma linear, pelo que aplicar ao estudo o método *panofskiano* delineado para a pintura poderia levantar alguns problemas. É certo que, como referimos, a escolha da metodologia apresentada e dos conceitos vocabulares utilizados acabaram por vir ao encontro da investigação. Porém, o que se verificou ao longo do trabalho é que tanto a opção pelo método de aproximação ao significado de Rafael García Mahiques como o conceito de decoração esculpida apresentado por Paulo Pereira, no contexto do seu estudo da simbólica do Manuelino, se adaptaram perfeitamente ao mundo dos Lopes – um porque serviu de guião exaustivo e metódico num trabalho que abrangia um extenso conjunto de obras e cinquenta anos de laboração, outro porque deu à escultura arquitectónica dos Lopes uma expressão lexical que entende o simbolismo das obras em estudo.

Além da questão metodológica, foi de extrema importância olhar para a obra relendo novamente a sua história, nomeadamente compilando todos os documentos e dados já publicados, revendo datas, construindo cronologias. Partir sumariamente para a leitura simbólica sem entender a sua cronografia seria o mesmo que fazer uma leitura formal desta arquitectura sem procurar entender o seu significado. Este passo permitiu-nos esclarecer autorias, integrando novos estudos de outras áreas disciplinares que, com rigor, acrescentaram informação ao que já sabíamos sobre algumas obras dos Lopes, permitindo depois analisar as restantes edificações à luz desses dados mais recentes. Foi também através desta releitura que pudemos apresentar uma nova datação para as obras do chafariz e do Hospital da Misericórdia de Viana da Foz do Lima, redefinindo assim as cronologias até ao momento conhecidas.

Houve no entanto dificuldades no decorrer do trabalho, e cremos que é importante também referi-las. Dois grandes obstáculos que se apresentaram no decurso da investigação foram o estado de erosão em que se encontram algumas das imagens, e que complica substancialmente a leitura, bem como a dificuldade que encontrámos para fotografar, a partir do chão, programas com dezenas de metros de altura onde existem esculturas de pequena dimensão em locais bastante elevados. Se quanto à degradação do granito apenas podemos esperar que a mesma não se agrave nas próximas décadas, já o registo de imagens de fachadas e de chafarizes poderá beneficiar das novas tecnologias, sendo uma proposta interessante realizar um futuro

levantamento fotográfico por drone de todos os programas de decoração esculpida dos Lopes. No mesmo sentido, realizar um exercício de *cripto-história da arte*, através do esboço iconográfico do que seriam originalmente os programas da fachada da igreja e do claustro do Convento de São Gonçalo de Amarante, pode apresentar-se como uma desafiante continuação das leituras desses conjuntos de decoração esculpida.

Por outro lado, a própria decoração esculpida dos Lopes nem sempre facilitou a leitura iconográfica. Surgiu-nos recorrentemente o problema da interpretação múltipla de certas imagens por falta de atributos identificativos: nesta categoria incluímos, por exemplo, os conjuntos de prelados ou monges que pressupomos ser santos mas que não apresentam características distintivas além de um sorriso e um capuz sobre a cabeça; as mulheres que tanto podem ser sibilas como santas ou uma das Matriarcas do Judaísmo; as figuras masculinas que vestem uma túnica ao modo do que sabemos ser uma representação de profetas ou de apóstolos, mas que não exibem atributos nem de uns nem de outros; ou os próprios Habsburgo, cujos retratos se confundem no claustro de Poio, ainda que a sua iconografia real oficial permita que se distingam com relativa facilidade.

Outro exemplo é o dos personagens que facilmente são identificados, como o homem com a mandíbula de um felino sobre a cabeça ou o que enverga um capacete alado, mas que depois se repetem no mesmo programa. Porquê repetir tipos iconográficos? E porquê repeti-los com desenhos do rosto diferentes, como se houvesse a intenção de representar personagens diferentes? Será de facto um erro (uma repetição dos canteiros que não se quis refazer) ou a proposta de identificar a repetição como uma representação de outros personagens menos habituais é válida? Optámos pela última hipótese, mas sempre conscientes de que ambas podem verificar-se.

Não cremos que esta *não identificação* das imagens, ou a repetição dentro de programas, tenha decorrido de desconhecimento por parte dos Lopes, porque a verdade é que os patronos religiosos que pagavam os programas validaram a obra, e acreditamos que os fiéis a quem se destinavam entendiam o discurso que ali estava encerrado. Tal facto leva-nos por isso a pressupor que os programas eram entendidos com estas cambiantes e *percalços*, com repetições e sem identificações. O mesmo sucedeu em relação à identificação das espécies florais representadas, que reconhecemos que carece de uma investigação interdisciplinar com conhecimentos de Botânica que não possuímos, mas que cremos que iria enriquecer e complementar este trabalho, sendo esta uma outra proposta futura.

Também a variedade iconográfica dos programas originou que algumas vezes o discurso simbólico apresente mais do que uma linha de interpretação. Teriam os Lopes a plena consciência dessa dualidade ou esta decorre, apenas, da interpretação actual e baseada na informação que temos à nossa disposição hoje? Tais dificuldades não só entrecortam o discurso simbólico dos programas como deixaram uma nota de insatisfação *iconológica* na

investigadora, que retornou à leitura dos espaços algumas vezes para conseguir deslindar tais incógnitas.

Por fim, a maior de todas as dificuldades que se apresentou ao longo da escrita foi possivelmente o tempo. De facto, e como em todos os trabalhos de investigação, a determinada altura é necessário encerrar a pesquisa e fechar capítulos (num sentido literal e figurativo). Porém, tal não significa que o decorrer do trabalho não nos tivesse apresentado, ou pelo menos permitido identificar, novos caminhos de pesquisa. Nos parágrafos anteriores fomos já apontando algumas pistas de futuras investigações, nomeadamente o estudo comparado entre as obras dos Lopes e os claustros de Juan de Badajoz o Mozo, a identificação pluridisciplinar das espécies botânicas presentes na decoração esculpida da *escola*, ou a recriação cripto-histórica de projectos que não se concluíram, como o de Amarante. Mas cremos que este trabalho não se esgota aqui, tendo recebido na defesa da tese outras propostas que acolhemos com entusiasmo, tal como a integração da *escola dos Lopes* num estudo alargado sobre as dinastias de canteiros na Península Ibérica, nomeadamente na região de Castilla y León, ou a análise da influência de João de Ruão na arquitectura do Noroeste da segunda metade do século XVI.

A estas podemos ainda acrescentar um estudo sobre as derivações da *escola*, correspondendo aos ecos que estas dezoito obras tiveram no seu âmbito regional nas décadas que se seguiram, uma investigação comparada que permita entender as diferenças e semelhanças entre os tipos decorativos das oficinas *flamenguistas* do Noroeste português, ou um mais do que merecido ensaio sobre os chafarizes dos Lopes que, tomando como exemplo as aproximações ao significado realizadas nesta dissertação, inclua todos os fontanários feitos pela família desde o primeiro quartel de Quinhentos até meados do século XVII. Ou seja, o trabalho aqui apresentado não esgota os estudos sobre os Lopes, nem teve em momento algum essa pretensão. Pretende, sim, abrir novos caminhos e dar à obra desta família de arquitectos e imaginários a investigação ampla e maturada que merece.

Em suma, esta longa investigação permite-nos afirmar que os programas de decoração esculpida da *escola dos Lopes* apresentam, ainda hoje, um discurso simbólico pleno de significado e de intencionalidade. Foi um discurso comprometido com as preocupações do seu tempo, actualizado com as novidades artísticas e elaborado com uma noção que acreditamos ter sido consciente da mensagem ali transmitida. Este conjunto de dezoito obras de escultura arquitectónica demonstra que João Lopes Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes eram arquitectos *ao moderno*, que conheciam a tratadística e as normas sobre como construir arquitectura, ao mesmo tempo que eram criadores de iconografia e de mensagem. Ao longo de cinquenta anos, a sua obra tornou-se difusora de novas fórmulas arquitectónicas e iconográficas.

Através dos seus programas (enquanto conjuntos que agregam uma estrutura e um grupo de imagens) a arquitectura dos Lopes foi, por exemplo, palco de ensaio de uma ordem arquitectónica vinda do Norte da Europa que desobedecia a todos os cânones clássicos, tornou-se um veículo de propaganda das necessidades catequéticas da Igreja Católica, converteu-se num símbolo da eficiência de governações locais, traduziu os pensamentos humanistas de um nobre de província que entendia as correntes filosóficas do seu tempo, executou um retrato social (na pedra e no simbolismo) dos irmãos de uma confraria rica e poderosa, criou um modelo de sarcófago que alterou definitivamente a escultura tumular compostelana no meio século seguinte, mas sobretudo determinou os paradigmas construtivos duma região durante um período fulcral da história da arquitectura.

Através das suas mensagens, estes programas contam-nos histórias de heróis e santos, transmitiram a doutrina dos Evangelhos, demonstram a concordância dos Testamentos e corroboram a veracidade dos dogmas do Catolicismo, reproduzindo lendas, mitos e as crenças da época na existência de deuses misteriosos que se escondiam na natureza ou de monstros subterrâneos e diabos que espreitavam a cada esquina. Sabemos que o entendimento simbólico destes programas decorre sempre de quem os olha, podendo não ser a leitura exacta que os próprios Lopes fariam. Cremos que este é um dado adquirido para qualquer investigador que se proponha a observar programas iconográficos e a interpretá-los. A nossa interpretação é *uma* aproximação ao significado, moldada pela nossa experiência, conhecimentos, ferramentas e até alguma afectividade desenvolvida ao longo do trabalho com estes símbolos de pedra.

Porém, um dado final é inegável. A arquitectura da *escola dos Lopes* é uma arquitectura onde as formas têm simbolismo, na iconografia e na estrutura. É uma arquitectura do seu tempo, ainda que não obedeça aos modelos que se construíam nos grandes centros produtores de arte da Península Ibérica. Mas não é, por isso, menos ilustrada ou bem conseguida. Como tal, cremos que deve ser vista como o que realmente é – não apenas a arquitectura dos Lopes mas também, ou sobretudo, a arquitectura que personifica o Minho maneirista e a Galicia classicista. E é, enfim, a prova de que João Lopes o Moço, Gonçalo Lopes e Mateus Lopes merecem o reconhecimento pela importância do seu legado na construção da história da arquitectura quinhentista peninsular.

Bibliografia



ABREU, Laurinda (2004). Organizing Poor Relief and Health Care: The Specificity of the Portuguese Case (16th-18th Centuries). In Laurinda Abreu (Ed.), *European Health and Social Welfare Policies*. [s. l.]: PhoenixTN; Compostela Group of Universities, pp. 60-80.

ABREU, Susana Matos (2004). Reflexões em torno da capela-mor da Igreja de Santa Maria de Belém, descendente tardia do *Quattrocento* experimental. In Norberta Amorim, Isabel Pinho, Carla Passos (Coord.), *III Congresso Histórico de Guimarães - D. Manuel e a sua época*. Actas. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, pp. 174-197.

ABREU, Susana Matos (2007). Diogo de Castilho e João de Ruão: uma parceria invulgar no traçado do Mosteiro de S. Salvador da Serra (Serra do Pilar). In Natália Marinho Ferreira-Alves (Coord.), *Artistas e Artífices e sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, pp. 497-503.

Academia das Ciências de Lisboa (Ed.) (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, I Volume, A-F. Lisboa: Verbo.

Academia das Ciências de Lisboa (Ed.) (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, II Volume, G-Z. Lisboa: Verbo.

AFONSO, José Ferrão (1997). Manuel Luís, um contributo para o estudo de um mestre pedreiro quinhentista. In *Museu*, IV série, n.º 6, pp.7-45.

AFONSO, José Ferrão (2000). Manuel Luís, um mestre pedreiro quinhentista entre o Porto, Braga e Amarante. In Câmara Municipal de Amarante (Org.), *Amarante Congresso Histórico* 98. Actas, Vol. III. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, pp. 7-20.

AFONSO, José Ferrão (2004). Um património sem tempo: a arquitectura «longa» de Quinhentos no Porto e os exemplos do hospital de D. Lopo de Almeida e do convento de S. João Novo. [em linha]. In *Boletim interactivo da APHA*, n.º 2, 2004. Disponível online: http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim2/Ferrao_Afonso.pdf. [Consul. 2 Jan. 2018].

AFONSO, José Ferrão (2006). A janela e a «Ideia»: notas sobre a arquitectura «longa» de Quinhentos no Porto. In *Boletim interactivo da APHA*, n.º 4. Disponível online: <http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim4/JFerraoAfonso.pdf>. [Consul. 2 Jan. 2018].

AFONSO, José Ferrão (2009a). A herança do *muratore* e o caminho de Coimbra: *consuetudo*, *sprezzatura* e a arquitectura religiosa do Noroeste português na segunda metade do século XVI. In Armindo Abreu, Maria José Queirós Lopes, António José Queirós (Coord.), *II Congresso Histórico de Amarante*. Actas Património, Arte e Arqueologia. II volume, Tomo I. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, pp. 173-238.

AFONSO, José Ferrão (2009b). Regressando a Alberti. As igrejas das Misericórdias do Entre Douro e Minho, de Vila do Conde a Penafiel: arquitectura e paisagem urbana (1534-1622). In Paula Costa Fernandes (Coord.), *Actas das II Jornadas de Estudo sobre as Misericórdias: "As misericórdias quinhentistas"*. Câmara Municipal de Penafiel, pp. 123-151.

AFONSO, José Ferrão (2012). Do papel à pedra: a colecção de gravuras de Hans Vredeman de Vries do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto e o ornamento «flamenguista» da arquitectura portuense (c. 1565- c. 1725). In Santa Casa da Misericórdia (Coord.), *Culto, Cultura, Caridade*. Actas do II Congresso de História da Santa Casa da Misericórdia do Porto. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, pp. 209-308.

AFONSO, José Ferrão (2018). *A herança do muratore: Francisco de Cremona, Manuel Luís e a arquitectura do Noroeste de Portugal no século XVI*. Porto: Dafne.

AFONSO, José Ferrão; OLIVEIRA, Marta M. Peters Arriscado de; RAMOS, Sílvia (2013). Guimarães *ad radicem montis Latito*. Monumentos, n.º 33. Lisboa: Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana, pp. 6-19.

AFONSO, Luís (1999). Ornamento e Ideologia. Análise da introdução do *Grotesco* na pintura mural quinhentista. In Isabel Fernandes (Coord.), *Ordens Militares. Guerra, religião, poder e cultura*. Actas do III Encontro sobre Ordens Militares, vol. 2. Lisboa: Colibri, pp. 305-340.

AGUAYO, Antonio (1983). *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*. A Coruña: Edicións do Castro.

ALMEIDA, Carlos A. Brochado (2004). A intervenção arqueológica no Largo Camões – Ponte de Lima. In *Portugalia*. Nova Série, vol. XXV. Porto: Instituto de Arqueologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 141-179.

ALMEIDA, Carlos A. Brochado (Coord.) (2007). *Ponte de Lima: uma vila histórica do Minho*. Ponte de Lima: Município de Ponte de Lima.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1987). *Alto Minho*. Lisboa: Editorial Presença.

ALMEIDA, Luís Ferrand de (1995). *Páginas Dispersas. Estudos de História Moderna de Portugal*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

ALVES, Artur da Mota (1979). Notações Históricas. In António Cardoso (Ed.), *Marânus. Antologia de textos sobre Amarante: a terra e as gentes*. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, pp. 127-130.

ALVES, Herculano (2017). *Símbolos na Bíblia*. 3.ª edição. Fátima: Difusora Bíblica

ALVES, Lourenço (1987). *Arquitectura religiosa do Alto Minho*. Viana do Castelo: [s.n.].

ALVES, Lourenço (Coord.) (1985). *Caminha e seu concelho*. Caminha: Câmara Municipal de Caminha.

ANDRADE, Amélia Aguiar (1990). *Um espaço urbano medieval: Ponte de Lima*. Lisboa: Livros Horizonte.

ANDRADE, Sara Morais Saraiva de (2015). *O panteão familiar e a adopção do vocabulário clássico-renascentista no panorama da escultura tumular portuguesa: o exemplo da capela dos Ataídes no antigo Convento de Santo António da Castanheira*. Lisboa: Universidade Lusíada. (Tese de doutoramento).

ANDRADE CERNADAS, José M. (1997). *El monacato benedictino y la sociedad de la Galicia medieval (siglos X al XIII)*. Galicia: Edicións do Castro.

ANTONIOLI, Luiz Fabio (2010). *Percursos do Ornamento*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. (Tese de mestrado).

ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Angel (1991). El problema del clasicismo en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVI. In UNED (Ed.), *Actas de las Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*. Pamplona: Gobierno de Navarra - Departamento de Educación y Cultura, pp. 119-127.

ARAÚJO, Jorge Pereira (2007). Igrejas e Capelas de Ponte de Lima. In Carlos A. Brochado (Coord.), *Ponte de Lima. Uma Vila Histórica do Minho*. Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima, pp. 275-299.

ARAÚJO, José Rosa de (1966). “O Mestre das Varandas”. *O Comércio do Porto*, edição de 23 de Agosto.

ARAÚJO, José Rosa de (1987). Antiguidades. Fontes. In *Limiana*, n.º 72 (col. «Cardeal Saraiva»), edição de 7 de Agosto.

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de (2004a). As “esmolas” e os pobres da Misericórdia de Viana da Foz do Lima na primeira metade do século XVI. Sep. *Revista Arquipélago. História*, 2ª série, vol. 8. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, pp. 237-260.

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de (2004b). A protecção dos arcebispos de Braga à Misericórdia de Viana da Foz do Lima (1527-1615). In Laurinda Abreu (Coord.), *Igreja, Caridade e Assistência na Península Ibérica (sécs. XVI-XVII)*. Lisboa: Edições Colibri – CIDEHUS-EU, pp. 239-25.

ARMAS CASTRO, J. (1992). *Pontevedra en los siglos XII a XV. Configuración y desarrollo de una villa marinera en la Galicia medieval*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

AZCÁRATE, José María (1965). El Hospital Real de Santiago: la obra y los artistas. In *Compostellanum*, tomo 10, n.º 4. Santiago de Compostela: Archidiócesis de Santiago de Compostela, pp. 507-522.

AZCÁRATE, José María (1989). *La participacion portuguesa en la construcion del Hospital Real de Santiago de Compostela*. Porto: s.n..

AZEVEDO, Torcato Peixoto de (1845). *Memorias Ressuscitadas da Antiga Guimarães*. Porto: Tip. Da Revista.

BARREIRA, Catarina Fernandes (2010). *Gárgulas: representações do feio e do grotesco no contexto português. Séculos XIII a XVI*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. (Tese de doutoramento)

BARREIRO MALLÓN, Baudilio (1999). Las Villas Costeras de Cangas a Finisterra en los Siglos XVI y XVII. In José Leira Lopez-Vizoso (Coord.) *O Camiño Português. III Aulas no Camiño* (3. 1998). A Coruña: Universidade da Coruña, Sevizo de Publicacións, pp. 15-31.

BARREIRO MALLÓN, Baudilio; RECUERO ASTRAY, Manuel (2008). *História da Galiza*. Lisboa: Edições Sílabo.

BARREIRO MALLÓN, Baudilio; REY CASTELAO, Ofelia (2003). «Catedrales de segundo orden». Las Colegiatas de Galicia en la Edad Moderna. In *Sémata. Ciencias Sociais e Humanidades*, vol. 15. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela/ Facultad de Geografía e Historia/ Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, pp. 281-315.

BARROS, Amândio Jorge Morais (2005). Relações culturais entre o Porto e a Flandres nos séculos XV e XVI. In Bernardo J. García García e Fernando Grilo (Coord.), *Ao modo da Flandres. Disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos Descobrimentos (1415-1580)*. [s.l.]: Fernando Villaverde Ediciones, pp. 37-46.

BARROS, Carlos (1994). La frontera medieval entre Galicia y Portugal. In *Medievalismo*, n.º 4. Madrid: Sociedad Española de Estudios Medievales, pp. 22-39.

BASTO, Artur de Magalhães (1943). Falam velhos manuscritos – Mateus Lopes, mestre das Obras do Bem-aventurado S. Gonçalo. In *O Primeiro de Janeiro*, n.º 235, edição de 27 de Agosto.

BECKER, Udo (1999). *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Paulus.

BESSA, Paula (2011). Arte no Minho no século XVI. In Virgínia Soares Pereira (Org.), *Arte no Minho*. Braga: Universidade do Minho – Centro de Estudos Lusíadas, pp. 101-133.

BIALOSTOCKI, Jan (1963). Iconography and Iconology. In Bernard S. Meyers (Ed.), *Encyclopedia of World Art*, vol. 7. New York: McGraw-Hill, pp. 769-785.

BLUNT, Anthony (1992). *La Teoria de las Artes en Italia (del 1450 a 1600)*. 7.^a ed. Madrid: Ediciones Catedra.

BRANCO, Ricardo Lucas de Sousa (2008). *Italianismo e Contra-Reforma: A obra do arquitecto Baltazar Álvares em Lisboa*. Lisboa: FCSH-UNL. (Tese de mestrado)

BONET CORREA, Antonio (1984). *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Reimpresion. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Padre Sarmiento.

BORGES, Célia A. R. Maia (2011). Em Honra ao Senhor: a devoção à hóstia consagrada pelos irmãos do Santíssimo Sacramento em Minas Colonial. In Marieta de Moraes Ferreira (Org.), *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH*. São Paulo: ANPUH-SP, 2011, pp. 1-11. Disponível online: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312862077ARQUIVOEmhonraaoSenhorCeliaMaiaBorges-versaodefinitiva.pdf> [Consul. 2 Ago. 2020]

BORGES, Nelson Correia (1998). Arquitectura Monástica Portuguesa na época moderna (notas de uma investigação). In *MUSEU*. IV série, nº7. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, pp. 31-59.

BORGES, Nuno Miguel (2012). *Renovação. Praça do Toural, Alameda de São Dâmaso, Rua de Santo António, Guimarães 2010-2012*. Porto: NMB – Nuno Miguel Borges.

BORRAMEO, Carlo (1577). *Instructiones fabricae et supellectillis ecclesiasticae*. [em linha] Trad. Inglesa de Evelyn Voelker, *Book I and Book II. A translation with commentary and analysis*. Disponível online: <http://evelynvoelker.com/> [Consul. 20 Mar. 2018]

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (1986-1987). *Portugal en la Monarquia Hispanica (1580-1640). Felipe II, las Cortes de Tomar y la genesis del Portugal Católico*. 2 vols. Madrid: Universidad Complutense.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (1998). *Imagen y Propaganda. Capítulos de Historia Cultural del Reinado de Felipe II*. Madrid: Akal.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (2000). *Portugal no Tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*. Lisboa: Edições Cosmos.

BURKE, Jill (2012). *Rethinking the High Renaissance: The Culture of the Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome*. Burlington: Ashgate Publishing Limited.

BURKE, Peter (1998). *The European Renaissance. Centres and Peripheries*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd..

CAAMAÑO, Jesus María (coord.) (1986). *Relaciones artísticas entre España y Portugal*. Salamanca: Junta de Castilla y León/ Consejería de Educación y Cultura.

CABEZAS GELABERT, Lino (1993). Del «arte de la cantería» al «ofício de la cantería». In Miguel Ángel Aramburu-Zabala (Dir.) e Javier Gómez Martínez (Coord.), *Juan de Herrera y su influencia*. Actas del simposio. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, pp. 137-142.

CALDAS, João Vieira; GOMES, Paulo Varela (1990). *Viana do Castelo*. Lisboa: Editorial Presença.

CAPELA, José Viriato (2003). *As freguesias do Distrito de Braga nas Memórias Paroquiais de 1758. A construção do imaginário minhoto setecentista*. Braga: s.n..

CAPELA, José Viriato (2009). *As freguesias do Distrito do Porto nas Memórias Paroquiais de 1758. Memórias, História e Património*. Braga: s.n..

CARAPINHA, Aurora (2001). A cerca e o jardim do claustro. Dois espaços do nosso descontentamento. In *Monumentos*, n.º 15. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 72-77.

CARBALLO, Francisco (1997). Idade Moderna. In Francisco Calo Lourido (Coord.), *Historia Xeral de Galicia*. Vigo: Edicións A Nosa Terra, pp. 205-269.

CARDIM, Pedro (2014). A fronteira luso-galega (sécs. XVI e XVII). In Luís Adão da Fonseca (Coord.), *Entre Portugal e a Galiza (sécs. XI a XVII). Um olhar peninsular sobre uma região histórica*. Porto: CEPESE e Fronteira do Caos Editores, pp. 288-298.

CARDIM, Pedro; CUNHA, Mafalda Soares da (2014). A ausência do Rei. Reações ao processo de periferização na Galiza e em Portugal. In Luís Adão da Fonseca (Coord.), *Entre Portugal e a Galiza (sécs. XI a XVII). Um olhar peninsular sobre uma região histórica*. Porto: CEPESE e Fronteira do Caos Editores, pp. 131-136.

CARDIM, Pedro [et al.] (2014). Quotidianos de fronteira. In Luís Adão da Fonseca (Coord.), *Entre Portugal e a Galiza (sécs. XI a XVII). Um olhar peninsular sobre uma região histórica*. Porto: CEPESE e Fronteira do Caos Editores, pp. 279-287.

CARDONA, Paula (2007). A capela da Confraria do Santíssimo Sacramento da Matriz de Viana do Castelo. Os artistas e o programa decorativo. In Natália Marinho Ferreira-Alves (Coord.), *Artistas e Artífices e sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, pp. 449-458.

CARDONA, Paula (2010a). *O perfil artístico das confrarias em Ponte de Lima na época moderna*. Ponte de Lima: Município de Ponte de Lima.

CARDONA, Paula (2012). *Confrarias em Viana do Castelo. A encomenda artística dos séculos XVI a XIX*. Porto: Edições Afrontamento, Lda.

CARDOSO, António (1995). O Convento de São Gonçalo de Amarante, Utilização e Reutilizações, In *Monumentos*, n.º 3. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 8-15.

CARDOSO, António (2016). *O Convento de São Gonçalo de Amarante, utilizações e reutilizações*. Amarante: Câmara Municipal de Amarante.

CARR-GOMM, Sarah (1995). *Dictionary of Symbols in Art*. London: Duncan Baird Publishers.

CARREIRA, Paula (2011). Família Dominicana. In José Eduardo Franco (Dir.), *O Esplendor da Austeridade. Mil Anos de Empreendedorismo das Ordens e Congregações em Portugal: Arte, Cultura e Solidariedade*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 221-243.

CARRETE PARRONDO, Juan; CHECA CREMADES, Fernando, BOZAL, Valeriano (1987). *Summa Artis. Vol. XXXI. El Grabado en España (Siglos XV al XVIII)*. Madrid: Esparsa-Calpe.

CARTEADO, Eugénio (1979). O chafariz da praça. In *Cadernos Vianenses*, tomo III. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, pp. 29-36.

CARVALHO, José Ornelas (2000). Origem e evolução do messianismo em Israel. In *Didaskalia. Revista da Faculdade de Teologia*, vol. XXX, fasc. 1. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 29-51.

CARVALHO, Lúcia Maria Ribeiro (2004). *A presença dominicana em S. Gonçalo de Amarante. Da fundação do Convento à extinção das Ordens Religiosas (1543-1834)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Tese de mestrado)

CARVALHO, Maria João Vilhena de (2004). *Escultura. Normas de inventário. Artes plásticas e artes decorativas*. Lisboa: Instituto Português dos Museus.

CARVALHO, Maria João Vilhena de (2009). A escultura portuguesa entre a pedra, a madeira e o barro (1450-1580). In Maria João Vilhena de Carvalho; Maria João Pinto Correia, *A Escultura nos séculos XV a XVII. Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, vol.7. Porto: Fubú Editores, pp. 11-71.

CASTEL-BRANCO, Cristina (1996). O uso da água no espaço exterior: do sagrado ao profano. In *Actas do Simpósio Internacional Hidráulica Monástica Medieval e Moderna*. Lisboa: Fundação Oriente, pp. 321-338.

CASTILLO, Miguel Ángel (1989). *Renacimiento y Manierismo en España*. Col. Historia del Arte, n.º 28. Madrid: Historia 16.

CASTRO, Marília João de (1996). Reflexos estéticos e iconográficos da Sessão XXV do Concílio de Trento nas constituições sinodais portuguesas. In *Museu. IV Série*, n.º 5. Porto: Círculo Dr. José Figueiredo, pp. 157-185.

CASTRO DÍAZ, Beatriz; LÓPEZ-MAYÁN, Mercedes (Coord.) (2011). *Historia de Santiago de Compostela*. A Coruña: Vía Láctea Editorial.

CHASTEL, André (2000). *El Grutesco. Ensayo sobre «el ornamento sin nombre»*. Madrid: Akal.

CHECA CREMADES, Fernando (1988). *Pintura y Escultura del Renacimiento en España*. 2.ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra.

CHECA CREMADES, Fernando (1989). Felipe II en El Escorial. La representación del poder real. In *Anales de Historia del Arte*, n.º 1. Madrid: Universidad Complutense, pp. 121-139.

CHECA CREMADES, Fernando (Coord.) (1998). *Felipe II. Un monarca y su época*. [s.l.]: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

CHECA CREMADES, Fernando; NIETO ALCAIDE, Víctor; MORALES, Alfredo José (1989). *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid: Ediciones Cátedra.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2010). *Dicionário dos Símbolos*. 3.^a edição. Lisboa: Teorema.

COELHO, António Borges (2013). *Na Esfera do Mundo. História de Portugal IV*. Lisboa: Editorial Caminho.

COELHO, António Borges (2015). *Os Filipes. História de Portugal V*. Lisboa: Editorial Caminho.

CONCEIÇÃO, Luís Filipe Pires da (1997). *A Consagração da Água através da Arquitectura*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. (Tese de doutoramento)

CORREIA, Torcato Augusto (2001). A igreja e as casas do Consistório da Misericórdia de Caminha. In Maria Olinda Alves Pereira, Agostinho Pereira, Teodoro Afonso da Ponte (Ed.), *1.º Encontro das Misericórdias do Alto Minho*. Viana do Castelo: C.E.R. – Centro de Estudos Regionais, pp. 256-259.

CORTÉS LÓPEZ, Miriam Elena (2015). *De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en Santiago de Compostela. (Siglos XVI-XXI)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. (Tesis doctoral)

CORTEZ, Fernando Russell (1987). Artistas portugueses que trabalharam na Galiza nos séculos XVI e XVII. In Pedro Dias (Coord.), *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos. II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. Coimbra: Minerva, pp. 407-428.

COSTA, António Carvalho da (1706). *Corografia Portuguesa e Descrição Topográfica do Famoso Reyno de Portugal*, Vol 1. Valentim da Costa Deslandes, Lisboa. Disponível online: http://www.cidehusdigital.uevora.pt/textos_corografia/volume-1/da-provincia-de-entre-douro-e-minho/#page-1 [Consult. Março 2018].

COSTA, Avelino de Jesus da (1989). A Santíssima Eucaristia nas Constituições Diocesanas Portuguesas. In *Lusitânia Sacra. Revista do Centro de Estudos Religiosos da Universidade Católica Portuguesa*, tomo I, 2.^a série. Lisboa: Centro de Estudos Religiosos da Universidade Católica Portuguesa, pp. 197-243.

COTELO FELÍPEZ, Mario (2007). Tradición, propaganda e ideologia beneditina. La construcción de la imagen jacobea. San Salvador de Celanova. In Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (Coord.), *Arte Benedictino en los Caminos de Santiago. Opus Monasticorum II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 481-491.

COUTINHO, Maria João Pereira (2016). O impacto das diretrizes tridentinas na modelação das fachadas das igrejas portuguesas. In José Eduardo Franco, José Ignacio Ruiz Rodríguez, José Paulo Leite de Abreu, Béata Cieszyńska (Dir.), *Concilio de Trento. Innovar en la Tradición. Historia, Teología y Proyección*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 465-473.

CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra (1992). *Memórias ressuscitadas da Província de Entre Douro e Minho no ano de 1726*, vol. 1. Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes (1995). A decoração na arquitectura quinhentista em Coimbra. A capela dos Reis Magos no Mosteiro de S. Marcos. In *Revista Biblos*, vol. LXXI. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1995, pp. 417-432

CRAVEIRO, Maria de Lurdes (2009). *A Arquitectura “ao romano”*. Col. Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX, vol. 9. Porto: Fubu Editores.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes (2020). Geometria, perspectiva e representação em João de Ruão. In *digitAR*, extra-número 2. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Março de 2020, pp. 211-227. Disponível online: https://doi.org/10.14195/2182-844X_EX2 [Consult. Junho 2020]

CUNHA, Arlindo de Magalhães Ribeiro da (2003). Lugares do culto de São Gonçalo no território da actual Diocese do Porto. In *Revista da Faculdade de Letras*, I série, vol. 2. Porto: Faculdade de Letras, pp. 81-94.

CUNHA, Mafalda Ferin da (2002). *Reforma e Contra-Reforma*. [s.l.]: Quimera Editores.

DACOS, Nicole (1969). *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. London: Renaissance Warburg Institute.

DACOS, Nicole (1989). Os Grotescos do Cadeiral dos Jerónimos. In CNCDP (Org.), *O rosto de Camões e outras imagens*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, pp. 12-13.

DACOS, Nicole; SERRÃO, Vítor (1992). Do grotesco ao brutesco: as artes ornamentais e o fantástico em Portugal. In Maria Antónia Pinto de Matos (Coord.), *Portugal e Flandres – visões da Europa (1550-1680)*. Lisboa: IPPC, pp. 37-53.

DESTERRO, Maria Teresa (2008). *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera: entre a Flandres, Espanha e Portugal*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (Tese de doutoramento)

DESWARTE, Sylvie (1992). *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa: Difel.

D’HAINAUT-ZVÉNY, Brigitte (2001). Cornelis Floris II et la diffusion des grotesques. Principes d’ alternatives ornamentales au système perspectif dans les Pays-Bas des XVIIe et XVIIIe S. In Michèle-Caroline Hecke et. Al (Ed.), *Théorie des Arts et Création Artistique dans l’ Europe du Nord du XVIe au Début du XVIIIe Siècle*. Lille: Université Charles-de-Gaulle, pp. 75-99.

DIAS, Geraldo J. A. Coelho (2002). O Mar e os Portos como catalisadores de religiosidade. In Inês Amorim, Amélia Polónia, Maria Helena Osswald (Coord.), *O Litoral em Perspectiva Histórica (Séc. XVI a XVIII)*. Porto: Instituto de História Moderna, pp. 275-283.

DIAS, João José Alves (1998). A população. In João José Alves Dias (Coord.), *Nova História de Portugal. Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 11-52.

DIAS, Marcos Horácio Gomes; BORTULUCCE, Vanessa Beatriz (coord.) (2017). *Doutores e doutoras da Igreja: a beleza do testemunho da vida e da palavra*. São Paulo: Museu

de Arte Sacra de São Paulo. (Catálogo de exposição) Disponível online: https://issuu.com/museudeartesa/sacra/docs/doutores_da_igreja_catalogo_issuu [Consult. Janeiro 2021].

DIAS, Pedro (1995a). *A escultura maneirista portuguesa. Subsídios para uma síntese*. Coimbra: Edições Minerva.

DIAS, Pedro (1995b). *A viagem das formas: estudos sobre as relações artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas*. Lisboa: Editorial Estampa.

DIAS, Pedro (1996). *O Fydias peregrino: Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*. Coimbra: CENEL Electricidade do Centro.

DIAS, Pedro (2003). *A escultura de Coimbra. Do Gótico ao Maneirismo*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.

DUARTE, Eduardo (2010). Uma viagem a Itália no século XVI: D. Frei Bartolomeu dos Mártires, a arquitectura, a escultura e as porcelanas. In *Arte teoria*, n.º 12-13. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pp. 221-229.

DUBERT, Isidro (2012). El Mar y el Comercio. In Isidro Dubert (Coord.), *Historia de la Galicia Moderna*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 217-268.

DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOREAU, M. (2009). *Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos*. Versión española de César Vidal. Madrid: Alianza Editorial.

DÚO RÁMILA, Diana (2014). *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira. (1542-1667)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia. Departamento de Historia da Arte. (Tesis doctoral)

DURÁN VILLA, Francisco R. (2007). Los monasterios benedictinos. Una aproximación a su entorno geográfico. In Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (Coord.), *Arte Benedictino en los Caminos de Santiago. Opus Monasticorum II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 57-75.

EIRAS ROEL, Antonio (1986). Agricultura y Poblacion en la Galicia moderna (S. XVI-XVIII). In Xavier de Castro y Xesús de Juana (Ed.), *IIªs. Xornadas de Historia de Galicia. Aspectos da Realidade Galega (Séc. XVI ó XX)*. Ourense: Diputacion Provincial de Ourense, pp. 14-41.

EIRAS ROEL, Antonio (1998). Felipe II en su tiempo. Religión y política en las coordenadas de un reinado. In Antonio Eiras Roel (Coord.), *El Reino de Galicia en la monarquia de Felipe II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, pp. 19-88.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2013). *Arte y mito. Manual de iconografia clásica*. Madrid: Sílex Ediciones.

ESTELLA, Margarita (2013). Pompeo Leoni. A Sculptor in the Service of the Court of Philip II. In Rosario Coppel (Ed.), *Leone and Pompeo Leoni. Faith and Fame*. Madrid: Coll & Cortés, pp. 24-52.

FERNANDES, Francisco José Carneiro (1983). Igreja e Convento de São Domingos. In *Cadernos Vianenses*, tomo VII. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, pp. 68-85.

FERNANDES, Francisco José Carneiro (1990). *Viana Monumental e Artística*. Viana do Castelo: Grupo Desportivo e Cultural dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo.

FERNANDES, Isabel Maria; OLIVEIRA, António José de (2004). Ofícios e mesteres vimaranenses nos séculos XV e XVI. In *Revista de Guimarães*, n.º 113/114. Guimarães: Sociedade Martins Sarmentos, pp. 43-209.

FERNANDES, Maria de Lurdes Correia (2000). Da reforma da Igreja à reforma dos cristãos: reformas, pastoral e espiritualidade. In Carlos Moreira Azevedo (Dir.), *História Religiosa de Portugal*, vol. 2. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 15-45.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (1998). *Felipe II y su tiempo*. Madrid: Espasa Calpe.

FERNÁNDEZ ARENAS, José (1979). La decoración grutesca. Análisis de una forma. In *D'Art: Revista del Departament d' Historia de l'Arte*, n.º 5. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 5-20.

FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo (2005). La orden de San Benito en la Galicia de la Época Moderna: La reforma de la Congregación de Castilla y las visitas generales. In José Manuel B. López Vázquez (Coord.), *Opus Monasticorum I. Patrimonio, Arte, Historia y Orden*. Galicia: Xunta de Galicia; Conselleria de Cultura, Comunicación Social y Turismo; Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 23-62.

FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo (2007). Población Rural, Mundo Urbano y Migraciones. In Isidro Dubert (Coord.), *História de la Galicia Moderna*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 39-93.

FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (2006). La Iglesia y el Monasterio de San Xoán de Poio (Pontevedra). In *El Museo de Pontevedra*, número 60. Pontevedra: Museo de Pontevedra, pp. 173-204.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Carla (2013). *Iconografía de una ciudad atlántica. Memoria e identidad visual de Pontevedra*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. (Tesis doctoral).

FERNÁNDEZ PÉRES, Miriam (2017). *El Monasterio de San Salvador de Celanova en la Edad Media: Estado de la cuestión y tipologías documentales*. Santander: Universidad de Cantabria. (Trabajo de fin de grado).

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña (2004). *Santa María La Mayor. Una iglesia parroquial*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Conselleria de Cultura, Comunicación Social y Turismo.

FERNÁNDEZ SALAS, José (2000). El oficio de la construcción durante el Renacimiento compostelano. In A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales (Ed.), *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, pp. 291-301.

FERRÃO, Bernardo; AFONSO, José Ferrão (2002). A evolução da forma urbana de Guimarães e a criação do seu património edificado. In Margarida Morais e Madalena Vaz

(Coord.), *Guimarães. Património Cultural da Humanidade*, vol. 1. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães – GTL, pp. 5-185.

FERREIRA, Maria da Conceição Falcão (1989). *Uma rua de elite na Guimarães Medieval (1376-1520)*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães. Sociedade Martins Sarmento.

FERREIRA-ALVES, Joaquim (1992). As duas igrejas do Mosteiro de São Bento da Avé Maria do Porto. In María Isabel Viforcós Marinas y Jesús Paniagua Pérez (Coord.), *I Congreso Internacional del Monacato Feminino en España, Portugal y America. 1492/1992*. [s.l.]: [s.n.].

FERREIRA-ALVES, Joaquim (1996-1997). Duas nótuas para a História da Arte. In *Portugália*, Nova Série, vols. XVII-XVIII, Porto: Instituto de Arqueologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 293-299.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (1995). Iconografia e simbólica cristãs. Pedagogia da mensagem. In *THEOLOGICA*, 2.^a série, vol. 30 (fasc. 1). Braga: Faculdade de Teologia – Universidade Católica Portuguesa, pp. 57-64.

FIGUEIREDO, Ana Paula (2005). As capelas da Sé através da documentação das suas irmandades: abordagem cripto-histórica. In *Monumentos*, n.º 22. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 56-79.

FILGUEIRA VALVERDE, Xosé (1995). Artistas portugueses na arquitectura pontevedrense do século XVI. In Xosé Carlos Valle Pérez (Coord.), *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 177-214.

FOLGAR DE LA CALLE, Maria del Carmen (1993). Los conventos. In José Manuel García Iglesias (Dir.), *Santiago de Compostela. Patrimonio Histórico Gallego. 2. Ciudades*. A Coruña: Xuntanza Editorial, pp. 317-432.

FREIRE NAVAL, Ana Belén (2000). Aportación documental al estudio de la actividad artística del Monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos entre 1501 y 1854. In *ADAXE – Revista de Estudios e Experiencias Educativas*, n.º 16. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 225-246.

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e (1984). O Mosteiro da Serra do Pilar no século XVI. Notas de história e arte. In Romero Vila, Eugénio de Andrea da Cunha e Freitas, A. Nogueira Gonçalves (Ed.), *O Mosteiro da Serra do Pilar*. Vila Nova de Gaia: [s. n.], pp. 3-23.

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e (1999). *Vila do Conde. 1. Azurara*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde.

GALEGO, Júlia, DAVEAU, Suzanne (1986). *O Numeramento de 1527-1532. Tratamento cartográfico*. Lisboa: Memória do Centro de Estudos Geográficos.

GANDRA, Manuel J. (2012). *Iconografia e Iconologia. Estudos, fontes e notas de cultura visionária*. Vol. I. [s.l.]: s. n..

GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001). *El simbolismo del grutesco renacentista*. Léon: Universidad de Léon.

GARCÍA GUERRA, Delfín (1983). *El Hospital Real de Santiago (1499-1804)*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (1986). *La Pintura Manierista en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (1993). Fijación de los modelos iconográficos en la hagiografía: atributos y símbolos representativos. *Cuadernos de Arte e Iconografía - III Coloquios de Iconografía*. Tomo VI, n.º 12, segundo semestre de 1993. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 187-197.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (1998). Actividades artísticas aplicadas a los espacios construídos. In Antonio Eiras Roel (Coord.), *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 523-540.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (2007). Galicia, os beneditinos e a Idade Moderna. In Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (Coord.) *Arte Beneditina nos Camiños de Santiago. Opus Monasticorum II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 15-19.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (2012). Evocaciones artísticas de Roma en Compostela. El culto a Pedro y Pablo. In Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (Coord.). *Santiago, ciudad de encuentros y presencias. Opus Monasticorum VI*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Alvarellos Editora, pp. 45-71.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (coord.) (2004). *O Hospital Real de Santiago de Compostela e a hospitalidade no Camiño de Peregrinación*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1990). *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*. València: Universitat de València. (Tesis doctoral). Disponible online: <http://roderic.uv.es/handle/10550/38526> [Consult. Junho 2018].

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2008). *Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia Cultural*, vol. 1. Madrid: Ediciones Encuentro.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009). *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, vol. 2. Madrid: Ediciones Encuentro.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2012). Usos impropios de los términos «iconografía» e «iconología». In *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*. [Núm. 4, 2012]. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, pp. 113-119.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2015). La corporeidad aérea de los ángeles. In Rafale García Mahiques, Sergi Doménech García (Ed.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. Valencia: Universitat de València, pp. 11-30.

GARCÍA MORALES, María Victoria (1991). *La figura del Arquitecto en el siglo XVII*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

GARCÍA ORO, José (1995). La reforma de la Iglesia y la monarquía española. In Luis Antonio Ribot, Adolfo Carrasco Martínez, Luís Adão da Fonseca (Coord.), *El Tratado de Tordesillas y su época*, vol. 2. Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 661-680.

GARCÍA ORO, José (1995). La reforma religiosa y su repercusión en la vida social española. Balance historiográfico. In Luis Antonio Ribot García, Julio Valdeón Baroque, Elena Maza Zorilla (Coord.), *Isabel La Católica y su época: actas del Congreso Internacional*, vol. 2. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 1107-1113.

GARCÍA ORO, José; PORTELA SILVA, Maria José (1998). Felipe II y los obispos de Galicia a la hora de la reforma tridentina. In *Lucensia*, n.º 17, vol. VIII. Lugo: Biblioteca Seminario Diocesano, pp. 287-300.

GARCÍA ORO, José; PORTELA SILVA, Maria José (2001a). *Los monasterios de la Corona de Castilla en el Reinado de Carlos V. ¿La Reforma o la Institución?*. Santiago de Compostela: Editorial El Eco Franciscano.

GARCÍA ORO, José; PORTELA SILVA, Maria José (2001b). Felipe II y el Patronato Real en Galicia. In Ramón Yzquierdo Perrín (Coord.), *Los coros de las catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 291-310.

GARCÍA ORO, José; PORTELA SILVA, Maria José (2004a). *Los Reyes Católicos y Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

GARCÍA ORO, José; PORTELA SILVA, Maria José (2004b). Los hospitales de Galicia durante el Renacimiento. Contexto histórico y perfil institucional. In *Semata: Ciências sociais e humanidades*, n.º 15, pp. 237-254.

GARCÍA ORO, José; PORTELA SILVA, Maria José (2008). La Monarquía y los monasterios gallegos en el siglo XVI: La hora de la recuperación. In *Estudos mindonienses. Anuario de estudos histórico-teolóxicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, n.º 24. Ferrol: Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo-Ferrol, pp. 13-303.

GARRIDO MORENO, Antonio (2007). Conservación, restauración y rehabilitación en el monasterio de San Martiño Pinario (1960-2005). In Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (Coord.) *Arte Benedictino en los Caminos de Santiago. Opus Monasticorum II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 165-186.

GINZBURG, Carlo (1991). *A Micro-História e outros ensaios*. Lisboa: Difel.

GONÇALVES, Flávio (1966). *Arte importada e artistas estrangeiros nos portos de Entre Minho e Douro*. Separata da Revista MVSEV, 2.ª série, n.º 10. Porto: s.l., pp. 23-44.

GONÇALVES, Flávio (1986). A “Árvore de Jessé” na Arte portuguesa. In *Revista da Faculdade de Letras: História*, n.º 3, pp. 213-238.

GONÇALVES, Flávio (1990). *História da Arte. Iconografia e Crítica*. Lisboa: INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2011). El Tetramorfo. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, n.º 55, pp. 61-73.

GONZALEZ LOPEZ, Emilio (1970). *Siempre de Negro. Galicia en la Contrarreforma*. Vigo: Editorial Galaxia.

GONZALEZ LOPEZ, Emilio (1980). *Galicia Historica – La Galicia de los Austrias*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

GONZALEZ LOPO, Domingo L. (1998). El alto clero gallego en tempos de Felipe II. In Antonio Eiras Roel (Coord.), *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 313-343.

GOUVEIA, António Camões (2000). *Contra-Reforma*. In Carlos Moreira Azevedo (Dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. C-I. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 15-19.

GOY DIZ, Ana (1994a). *La Arquitectura en Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco 1600-1650: Santiago y su área de influencia*. 4 vols. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela - Departamento de Historia da Arte. (Tesis doctoral)

GOY DIZ, Ana (1994b). Mateo López y su interpretación de los modelos clasicistas. In Dep. Historia del Arte UNED (Org.), *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del CEHA*. Madrid: CEHA, pp. 317-326.

GOY DIZ, Ana (1995a). La fachada de la Iglesia de San Gonzalo de Amarante y su influencia en la arquitectura galaico-portuguesa. In *Monumentos*, n.º 3. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 16-22.

GOY DIZ, Ana (1995b). La Iglesia del Monasterio benedictino de San Martín Pinario. In Francisco Xavier Campos y Fernández de Sevilla (Coord.), *Monges y monasterios españoles. Actas del Simposium*. Madrid: San Lorenzo del Escorial, pp. 101-133.

GOY DIZ, Ana (1996a). Colegios de la Universidad. In María Dolores Vila Jato (Coord.), *El patrimonio histórico de la Universidad de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela – Parlamento, pp. 30-43.

GOY DIZ, Ana (1996b). Los intercambios artísticos entre Portugal y Galicia en el siglo XVII: el arquitecto Francisco Dantas Franco. In *Museu*, n.º 5. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, pp. 109-127.

GOY DIZ, Ana (1996c). Los claustros beneditinos tras la reforma de los Reys Católicos: noticias sobre su construcción y sobre sus programas decorativos. In Antón A. Rodríguez Casal (Coord.), *Humanitas. Estudios en Homenaxe ó Prof. Dr. Carlos Alonso del Real*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 877-897.

GOY DIZ, Ana (1996d). La huella del taller portugués de Mateo López en el Monasterio de San Salvador de Celanova (Ourense). In Xosé Carro Otero y Raquel González Dacal (Ed.), *VI Coloquio Galaico-Minhoto*. Ourense: Instituto Cultural Galaico-Minhoto, pp. 129-131.

GOY DIZ, Ana (1998a). *A influênciã dos modelos de João Lopes o Velho en terras galegas nos albores do barroco*. Separata dos *Cadernos Vianenses*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.

GOY DIZ, Ana (1998b). *Artistas, Talleres y Gremios en Galicia (1600-1650)*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.

GOY DIZ, Ana (1998c). El mecenazgo artístico de los Arzobispos Blanco y Sanclemente. In Antonio Eiras Roel (Coord.), *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 577-606.

GOY DIZ, Ana (1998d). *A actividade artística en Santiago. 1600-1648*. Tomo II. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

GOY DIZ, Ana (1999a). La historia de las restauraciones del Hospital Real en la Edad Moderna. In M^a Dolores Vila Jato e Ana Goy Diz (Coord.), *Parador “Dos Reis Católicos” Santiago de Compostela. Un hotel con quinientos años. El más antiguo de Europa*. Santiago de Compostela: Secretaria de Estado de Comercio, Turismo y de la PYME, pp. 123-127.

GOY DIZ, Ana (1999b). A Igrexa. A Arquitectura. In *Santiago: San Martiño Pinario*. Santiago de Compostela: Monasterio de San Martín Pinario, pp. 213-234.

GOY DIZ, Ana (1999c). La arquitectura monástica en la provincia de Pontevedra en la Edad Moderna. In Dep. Pontevedra y Real Academia Gallega de Bellas Artes (Org.), *Pontevedra nos obxectivos de Manuel Chamoso Lamas. As nosas raíces*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, pp. 51-76.

GOY DIZ, Ana (1999d). La introducción del Manierismo en Viana do Castelo: La Capilla del Sacramento de la Iglesia Matriz. In *Museu*, vol. VIII. Serie 4ª, Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, pp. 125-150.

GOY DIZ, Ana (1999e). *Imagen del Jardín del Edén en los claustros del siglo XVI de los monasterios gallegos*. Separata del libro *V Simposio Bíblico Español La Biblia en el arte y en la literatura*. Valencia-Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 429-442.

GOY DIZ, Ana (1999f). La influencia de la reforma benedictina en la renovación de las fábricas de los monasterios gallegos. In Isabel Lage (Coord.), *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII / The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries* (2 vols.). Lisboa: IPPAR, pp. 153-176

GOY DIZ, Ana (2000a). La arquitectura de la primera mitad del siglo XVI en Galicia. Entre la tradición y la modernidad". In Antonio Eiras Roel (Coord.), *El Reino de Galicia en la época del Emperador Carlos V*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, pp. 691-731.

GOY DIZ, Ana (2000b). La escultura al servicio del poder de las principales instituciones del Renacimiento gallego. In Marisa Costa (Coord.), *Propaganda e Poder. Actas do Congresso*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 199-223.

GOY DIZ, Ana (2003a). Las entradas triunfales de los Arzobispos en Compostela en los albores del Barroco. In Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Org.), *II Congresso Internacional do Barroco*, Porto: CEPES, pp. 47-61.

GOY DIZ, Ana (2003b). Nuevas puntualizaciones sobre el llamado claustro de las oficinas del Monasterio de San Martín Pinario. In María Carmen Folgar de la Calle, Ana Goy Diz, José Manuel López Vázquez (Coord.), *Memoria Artis – Studia in Memoria de Maria Dolores Vila Jato*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003, pp. 351-370.

GOY DIZ, Ana (2005). La arquitectura. De la reforma de los Reyes Católicos a la Desamortización. El resurgir de los monasterios en el Renacimiento. In José Manuel Bernardi López Vázquez (Coord.) *Opus Monasticorum: Patrimonio, Arte, Historia y Orden*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 99-166.

GOY DIZ, Ana (2006a). El arte en tempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega. In Ana Goy Diz e Cristina Patiño Eirín (Ed.), *El tapiz humanista: Actas del I Curso de Primavera IV Centenario del Quijote*. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 277-334.

GOY DIZ, Ana (2006b). A pegada de Juan de Badajoz o Mozo nos claustros beneditinos galegos: o concepto de modernidade arquitectónica a meados do século XVI. In Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (Coord.), *Arte Beneditina nos Camiños de Santiago*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 403-427.

GOY DIZ, Ana (2006c). Mosteiros beneditinos. In Carlos de Pulgar Sabín (ed.), *O Renacemento*. Vigo: Nova Galicia Edicións, pp. 148-199.

GOY DIZ, Ana (2007a). El monasterio de San Salvador de Celanova en la época del Renacimiento: una aproximación a su arquitectura. In Carla Fernández-Refoxo González (Coord.), *Rudesindus. El legado del santo*. Celanova: Xunta de Galicia - Xacobeo, pp. 239-263.

GOY DIZ, Ana (2007b). La huella de Juan de Badajoz el mozo en los claustros gallegos: el concepto de modernidad arquitectónica a mediados del siglo XVI. In Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (Coord.), *Arte Benedictino en los Caminos de Santiago. Opus Monasticorum II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 451-478.

GOY DIZ, Ana (2010). La arquitectura del Tardogótico en los monasterios de Celanova, Ribas de Sil y Montederramo. In Enrique Fernández Castiñeiras y Juan M. Monterroso Montero (Dir.), *Piedra sobre Agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum IV*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 11-34.

GOY DIZ, Ana (2011a). Maestros y talleres portugueses en el Hospital Real de Santiago de Compostela. In Natália Marinho Ferreira-Alves (Coord.), *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPES - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, pp. 63-82.

GOY DIZ, Ana (2011b). San Salvador de Celanova. In Mar Pérez Negreira (Coord.), *Mosteiros e Conventos da Península Ibérica. Tomo IV. Galicia*. A Coruña: Hércules de Ediciones, pp. 16-81.

GOY DIZ, Ana (2012). Las sacristías monásticas del renacimiento en Galicia: el caso de la Ribeira Sacra. In Juan Manuel Monterroso Montero (Coord.), *Entre el Agua y el Cielo. El patrimonio monástico de la Ribera Sacra*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 121-161.

GOY DIZ, Ana (2019). Del Hospital Real de Santiago al Parador de los Reyes Católicos. Un edificio emblemático del arte gallego. In *Estudios Turísticos*, n.º 217-218 (1er. y 2º. S 2019). Madrid: Ministerio de Energía y Turismo, pp. 67-77.

GOY DIZ, Ana (2020). El Sepulcro del Arzobispo Don Francisco Blanco como ejemplo del “arte contaminado” de Mateus Lopes. In *digitAR*, extra-número 2. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Março de 2020, pp. 79-90. Disponible online: https://doi.org/10.14195/2182-844X_EX2 [Consult. Junho 2020]

GOY DIZ, Ana y PATIÑO EIRÍN, Cristina (Ed.) (2006). *El tapiz humanista: Actas del I Curso de Primavera IV Centenario del Quijote*. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

GRANDE NIETO, Victor (2014). *Proceso metodológico y compositivo del Renacimiento en Galicia. 1499-1657*. A Coruña: Universidade da Coruña. Departamento de Composición. (Tesis doctoral)

GUERRA, Luís de Figueiredo da (1877). *Esboço Histórico – Vianna do Castello*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

GUERRA, Luís de Figueiredo da (1891). *Archivo Viannense*, vol. 1. Viana do Castelo: [s.n.].

GUERRA, Luís de Figueiredo da (1909). Egrejas e Capellas de Viana. In *Jornal Popular*, ano 1, nº 7. Viana do Castelo: [s.n.].

GUERRA, Luís de Figueiredo da (1911). A janela da rua de São Pedro. In *Limia*, n.º 4, série 1. Porto: [s.n.], pp. 59-60.

GUERRA, Luís de Figueiredo da (1929). *Viana e Caminha*. Porto: Marques Abreu.

GUERREIRO, Paulo (2007). A evolução urbanística de Ponte de Lima. In Carlos A. Brochado (Coord.), *Ponte de Lima. Uma Vila Histórica do Minho*. Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima, pp. 201-231.

GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo Pardo de; PIÑEYRO MASEDA, Pablo Otero (2014). O caso da Galiza entre a Idade Média e a Idade Moderna. In Luís Adão da Fonseca (Coord.), *Entre Portugal e a Galiza (sécs. XI a XVII). Um olhar peninsular sobre uma região histórica*. Porto: CEPESE e Fronteira do Caos Editores, pp. 113-117.

GUIMARÃES, Alfredo (1940). *Guimarães*. Guimarães: [s.n.].

GUIMARÃES, João Gomes de Oliveira (1903). *Apontamentos para a História do Concelho de Guimarães: Abastecimento d'águas potáveis*. Porto: Typ. A. J. da Silva Teixeira.

HALL, James (2000). *Dictionary of Subjects & Symbols in Art. Revised Edition*. London: John Murray.

HANI, Jean (1998). *O Simbolismo do Templo Cristão*. Lisboa: Edições 70.

HART, Vaughan; HICKS, Peter (ed.) (1996). *Sebastiano Serlio on Architecture. Volume One. Books I-V of 'Tutte l'Opere D'Architettura et Prospetiva' by Sebastiano Serlio*. New Haven & London: Yale University Press.

HAUSER, Arnold (1965). *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los origenes del arte moderno*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

HELLENDORF, Fabienne Emilie (1980). *Influencia del Manierismo-Nordico en la Arquitectura Virreinal Religiosa de Mexico*. Delft: UTD. (Doctoral thesis)

HENRIQUES, Francisco Xavier de Almeida Costa (2015). *Portais para o espaço divino. Geometria e Narrativa no Retábulo Escultórico do Renascimento*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. (Tese de doutoramento)

HÉRNANDEZ DÍAZ, J.; MARTÍN GONZALÉZ, J. J.; PITA ANDRADE, J. M. (1999). *Summa Artis. Vol. XXVI. La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*. Madrid: Esparsa-Calpe.

HEUER, Christopher P. (2009). *The City Rehearsed. Object, architecture and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries*. New York: Routledge.

HOCKE, Gustav René (1961). *El mundo como labirint. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Madrid: Guadarrama.

HSIA, Ronnie Po-chia (2010). *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*. Madrid: Ediciones Akal, S. A..

HUIDOBRO, Concha (2004). Los primeros grandes creadores del grabado en los Países Bajos. In Concha Huidobro e Consuel Tomé Virseda (Coord.), *Grabados Flamencos y Holandeses del Siglo XVI*. Madrid: Biblioteca Nacional, pp. 12-56.

Instituto Morashá de Cultura (ed.) (2015). Mulheres Bíblicas: Rachel Imeinu. In *Revista Morashá*, n.º 88, Junho de 2015. Disponível online: <http://www.morasha.com.br/mulheres-biblicas/rachel-imeinu.html> [Consult. Janeiro 2021].

JORGE, Virgolino Ferreira (2012). Os Cistercienses e a água. In *Revista Portuguesa de História*, tomo XLIII. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 35-69.

JUEGA PUIG, Juan (2010) *Speculum Humanae Vitae. O Camiño da Vida na contraportada da Igrexa de Santa María a Maior de Pontevedra*. Pontevedra: Concello de Pontevedra.

KAMEN, Henry (2000). *Early Modern European Society*. London: Routledge.

KONVITZ, Josef W. (1978). *Cities & the Sea. Port City Planning in Early Modern Europe*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

KUBLER, George (1988). *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes. 1521-1706*. Lisboa: Veja.

KRUFT, Hanno-Walter (1990). *Historia de la teoría de la arquitectura – 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial.

LEÃO, Duarte Nunes de (2002). *Descrição do Reino de Portugal*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.

LE MOS, Miguel Roque dos Reis (1936). *Estudo para os anais municipais de Ponte de Lima*. Viana do Castelo: Tip. Gutenberg Ld.^a.

LISLE, Geneviève Barbé-Coquelin de (1992). Progresos de la cantería y nivel científico en España en la época de Juan de Herrera. In Javier Gómez Martínez (Coord.), *Juan de Herrera y su influencia*. Santander: Universidad de Cantabria, pp. 129-133.

LÓPEZ, Roberto J. (2012). De la Cultura Material a la Cultura Letrada. In Isidro Dubert (Coord.), *História de la Galicia Moderna*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 359-405.

LÓPEZ DÍAZ, María (1998). Poder urbano y organización municipal en Galicia en la época de Felipe II. In Antonio Eiras Roel (Coord.), *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 215-242.

LOEWEN, Andrea Buchidid (2013). *lux pulchritudinis. Sobre Beleza e Ornamento em Leon Battista Alberti*. [s.l.]: Annablume Editora; Imprensa da Universidade de Coimbra.

LOEWEN, Andrea Buchidid (2014). A Contra-Reforma, o ornamento na arte e a arquitetura religiosa. In *Limiar*, vol. 2, n.º 3. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, pp. 32-66. Disponível online: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9267/6796> [Consult. Dezembro 2019].

LOUSA, Teresa (2013). Francisco de Holanda e a teoria da arte pós-conciliar. In *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*. Ano X, n.º 18/19. [s.l.]: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, pp. 173-184. Disponível online: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cienciareligioes/issue/view/648> [Consult. 12 Abril 2018].

LUQUE TERUEL, Andrés (2005). Del ser en tanto que ser maneirista. (La *Maniera* según las dos acepciones derivadas de los textos y el arte italiano del siglo XVI). In *De Arte. Revista de*

Historia del Arte, nº 4. Léon: Universidad de Léon – Facultad de Filosofía y Letras, pp. 121-133.

MACEDO, Luís Van Zeler (1993). *Pequena História de Amarante*. Amarante: [edição de autor].

MACHADO, António de Sousa (1979). *Amarante Medieval*. Amarante: [s.n.].

MAGALHÃES, António (2009). A Misericórdia de Viana da Foz do Lima no século XVI. In *As Misericórdias Quinhentistas. Actas das II Jornadas de Estudo sobre as Misericórdias*. Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel, pp. 191-232.

MÂLE, Emile (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse (1983). L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVIe aux XVIIIe siècle: un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais. In *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto, pp. 143-174.

MARÇAL, Horácio (1968). *O abastecimento de água à Cidade do Porto e à Vila de Matosinhos*. Separata do Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos, n.º 15.

MARGERIE, Bertrand de (1991). Les grands auteurs religieux dans la littérature classique du Portugal. In *Didaskalia. Revista da Faculdade de Teologia de Lisboa*, vol. 21, n.º 2. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 213-520. Disponível online: <https://doi.org/10.34632/didaskalia.1991.1045> [Consult. Dezembro 2020].

MARÍAS, Fernando (1986). *La arquitectura del Renacimiento en Toledo, 1541-1631*. Tomos I-IV. Madrid: CSIC.

MARÍAS, Fernando (1991a). Hacia una historia de los usos arquitectónicos del Renacimiento español. In UNED (Ed.), *Actas de las Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*. Pamplona: Gobierno de Navarra - Departamento de Educación y Cultura, pp. 41-48.

MARÍAS, Fernando (1991b). Trazas, trazas, trazas: Tipos y funciones del dibujo arquitectónico. In Miguel Ángel Aramburu-Zabala (Dir.), Javier Gómez Martínez (Coord.), *Juan de Herrera y su influencia. Actas del simposio*. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, pp. 351-357.

MARÍAS, Fernando (1992). La arquitectura clasicista en Galicia. In José Manuel García Iglesias (Coord.), *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, pp. 171-184.

MARÍAS, Fernando (1996). *Teoria del Arte II*. Col. Conocer el Arte. Madrid: Historia 16.

MARMOR, MAX (1996). Back to the Drawing Board: The Architectural Manual of Sebastiano Serlio. In *The Yale University Library Gazette*, vol. 70, n. 3-4 (April 1996). Yale: Yale University Library, pp. 115-125. Disponível online: <https://www.jstor.org/stable/40859730?origin=JSTOR-pdf&seq=1> [Consult. Agosto 2019].

MARQUES, Cátia Teles e (2007). *Nos bastidores da liturgia tridentina. O mobiliário monumental e as sacristias em Portugal do século XVI ao XVIII*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. (Tese de mestrado)

MARRUCCHI, Giulia; BELCARI, Riccardo (2006). *Dicionário de Termos Artísticos e Arquitectónicos*. Col. A Grande História da Arte, vol. 18. Trad. Paulo Pereira e Manuel Chaves. Lisboa: MediaSat Group.

MARTIN GONZÁLEZ, Juan José (1961). *La huella española en la Escultura portuguesa*. Valladolid: Sever-Cuesta.

MARTIN GONZÁLEZ, Juan José (1963). Un precedente de la fachada de San Martín Pinario. In *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XVIII, n.º 55. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos, pp. 253-254.

MARTIN GONZÁLEZ, Juan José (1989). Iconografía e Iconología como métodos de la Historia del Arte. In *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, n.º 3. Disponível online: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/3/cai-3-3.pdf [Consult. Julho 2018]

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Enrique (1998). El mundo urbano en la Galicia de Felipe II. In Antonio Eiras Roel (Coord.), *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 409-439.

MARTÍNEZ SHAW, Carlos (1997). La ciudad y el mar: la ciudad marítima y sus funciones en el Antiguo Régimen. In *Manuscrits. Revista d' història moderna*. N.º 15. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 257-278.

MARTINS, Fausto Sanches (2004). O Conceito de “Nihil Inhonestum” nos Tratados Artísticos Pós-tridentinos. In Francisco Ribeiro da Silva et.al. (Org.), *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 713-726.

MÁRTIRES, Dom Frei Bartolomeu dos (1962). *Catecismo ou Doutrina Cristã e Práticas Espirituais*. (15.ª ed.) Fátima: Movimento Bartolomeano.

MATTOSO, José (dir.) (1993). *História de Portugal – No alvorecer da modernidade (1480-1620)*, vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.

MÉNDEZ MARTÍNEZ, Gonzalo (1988a). *Evolución de la morfología urbana de Pontevedra hasta 1900*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.

MÉNDEZ MARTÍNEZ, Gonzalo (1988b). La morfología urbana de Pontevedra hasta 1900. In *Sémata. Ciências Sociais e Humanidades*, n.º 1. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 253-268.

MIRANDA, Marta (1998). *Vila do Conde*. Lisboa: Editorial Presença.

MONREAL Y TEJADA, Luis (2000). *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: Acantilado.

MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel (1998). La pintura gallega en tiempos de Felipe II. In Antonio Eiras Roel (Coord.), *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 547-570.

MORALES, Ambrosio (1765). *Viagem de Ambrosio de Moraes por Orden del Rey D. Phelipe II a los Reynos de Leon y Galicia e Principado de Asturias para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y libros manuscritos de las Catedrales y Monasterios*. Madrid: Antonio Marin.

MORALES, Alfredo J. (1991). El Renacimiento en la arquitectura. In UNED (Ed.), *Actas de las Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*. Navarra: Gobierno de Navarra - Departamento de Educación y Cultura, pp. 73-77.

MOREIRA, Manuel António Fernandes (1984). *O Porto de Viana do Castelo na Época dos Descobrimentos*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.

MOREIRA, Manuel António Fernandes (1986). *O Município e os Forais de Viana do Castelo*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.

MOREIRA, Manuel António Fernandes (1990). Contenda surgida entre D. Frei Bartolomeu dos Mártires e a Câmara de Viana por causa da erecção da Paróquia de Monserrate. In *Jornadas Bartolomeanas*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, pp. 33-69.

MOREIRA, Manuel António Fernandes (1995a). *Os Mareantes de Viana e a Construção da Atlantidade*. Viana do Castelo, Câmara Municipal de Viana do Castelo.

MOREIRA, Manuel António Fernandes (1995b). Subsídios para o estudo da economia e sociedade de Ponte de Lima na época de Quinhentos. In *Estudos Regionais*, n.º 16. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, pp. 27-72.

MOREIRA, Manuel António Fernandes (2001). O papel da Misericórdia no ordenamento da sociedade quinhentista de Viana. In Maria Olinda Alves Pereira, Agostinho Pereira, Teodoro Afonso da Ponte (Ed.), *I.º Encontro das Misericórdias do Alto Minho*. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, pp. 217-229.

MOREIRA, Manuel António Fernandes (2002). O porto de Viana do Castelo na época dos Descobrimentos. Abordagem das Fontes. In Amélia Polónia e Maria Helena Osswald (Ed.), *O Litoral em Perspectiva Histórica (Séc. XVI a XVIII)*. Porto: Instituto de História Moderna, pp. 41-46.

MOREIRA, Manuel António Fernandes (2005). *A História de Viana do Castelo em Dispersos*, vol. 1. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.

MOREIRA, Manuel António Fernandes (2008). *Os Vianenses na construção do Novo Mundo (séc. XVI-XVII)*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.

MOREIRA, Manuel António Fernandes (2011). *A História de Viana do Castelo em Dispersos*, vol. 2. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.

MOREIRA, Rafael (1995a). Arquitectura: Renascimento e Classicismo. In Paulo Pereira (Dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 303-373.

MOREIRA, Rafael (1995b). Portugal, Roma e Galiza: Frei Julião Romero e a arquitectura da Contra-Reforma. In Xosé Carlos Valle Pérez (Coord.), *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 217-253.

MOREIRA, Rafael (2000). As Misericórdias: um património artístico da humanidade. In *500 anos das Misericórdias portuguesas*. Lisboa: Comissão para a Comemoração dos 500 anos das Misericórdias Portuguesas, pp. 135-164.

MOREL, Philippe (1997). *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Paris: Flammarion.

MORENO, Humberto Baquero (1990). Relações entre Portugal e a Galiza nos séculos XIV e XV. In *Revista da Faculdade de Letras. História*. Série III, vol. 7. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 35-46.

MORENO, Humberto Baquero (1992). As peregrinações a Santiago e as relações entre o Norte de Portugal e a Galiza. In *I Congresso Internacional dos Caminhos Portugueses de Santiago de Compostela*. Lisboa: Edições Távola Redonda, pp. 75-83.

MOURE PENA, Teresa Claudia (2003). A capela de don Antonio García de Rajóo no templo de San Francisco de Pontevedra. *Pontevedra. Revista de Estudios Provinciais*, n.º 19. Pontevedra: Departamento de Publicacións da Deputación de Pontevedra, pp. 95-108.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (1992). El Manierismo en la arquitectura española de los siglos XVI y XVII: La fase clasicista (1560-1630). In *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo V, n.º 9. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 111-134.

NEVES, António Amaro das (2012). O Toural: tempo e espaço. In Nuno Miguel Borges (Org.), *Renovação. Praça do Toural, Alameda de São Dâmaso, Rua de Santo António, Guimarães 2010-2012*. Porto: NMB – Nuno Miguel Borges, pp. 8-21.

NUNES, Eduardo Borges (1981). *Abreviaturas Paleográficas Portuguesas*. 3.ª edição. Lisboa: Faculdade de Letras.

OLIVEIRA, António José de (2011). O Património Artístico do Centro Histórico de Guimarães (sécs. XII a XVIII). In *Actas do Seminário Centros Históricos: Passado e Presente*. Porto: FLUP, pp. 26-38.

OLIVEIRA, António José de (2012). A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães: artistas e obras (séculos XVI-XVIII). In Maria Rui Sampaio (Coord.), *Igreja da Misericórdia - Guimarães*. Guimarães: Santa Casa da Misericórdia de Guimarães; Instituto de História e Artes Cristãs.

OLIVEIRA, Catarina (2002). *A arquitectura de granito em Viana da Foz do Lima – Renascimento e Maneirismo no Noroeste português*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (Tese de mestrado)

OLIVEIRA, P. Miguel de (1958). *História Eclesiástica de Portugal*, Lisboa, União Gráfica.

PAIVA, José Pedro (2011). *Baluartes da fé e da disciplina. O enlace entre a Inquisição e os bispos em Portugal (1536-1750)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

PAIVA, José Pedro, ABREU, Laurinda (2006). *Portugaliae Monumenta Misericordiarum - Reforço da interferência régia e elitização: o governo dos Filipes*, vol. 5. Lisboa: União das Misericórdias Portuguesas.

PALACIOS JURADO, Helena (2018). La Sibila en la Edad Media. In *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. X, n.º 18, 2018, pp. 65-97. Disponível online: [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2018-06-29-8.%20Sibila%20Helena%20\(digital\).pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2018-06-29-8.%20Sibila%20Helena%20(digital).pdf) [Consult. Abril 2020]

PALOMO, Federico (2005). *A Contra-Reforma em Portugal. 1540-1700*. Lisboa: Livros Horizonte.

PANOFSKY, Erwin (1989). *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença.

PANOFSKY, Erwin (1995). *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*. (2.^a ed.) Lisboa: Editorial Estampa.

PASTORE, Stefania [et. al.] (2011). *Brotherhood and Boundaries*. Pisa: Scuola Normale Superiore.

PAYNE, Alina A. (1999). *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*. New York: Cambridge University Press.

PEDRONI, Fabiana (2013). Por uma definição do ornamento. In *IX Encontro de História da Arte – Unicamp 2013*. Campinas: Atas do IX EHA, 2013. Disponível online: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2013/Fabiana%20Pedroni.pdf> [Consult. Julho 2018].

PENTEADO, Pedro (1995). *Confrarias portuguesas na Época Moderna: problemas, resultados e tendências da investigação*. Sep. de Lusitânia Sacra, 2.a série, 7. Lisboa: [s.n.], pp. 15-52.

PENTEADO, Pedro (2000). Confrarias. In Carlos Moreira Azevedo (Dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. A-C. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 459-470.

PEREIRA, Cristóvão Valente (2006). Chafarizes de Lisboa – Monumento e função prática. A importância das funções dos equipamentos e mobiliário urbano para a sustentabilidade do espaço público [em linha]. [s.l.: s.n.], 2006. Disponível online: [URL:https://www.academia.edu/895036/CHAFARIZES_DE_LISBOA_MONUMENTO_E_FUNCOES](https://www.academia.edu/895036/CHAFARIZES_DE_LISBOA_MONUMENTO_E_FUNCOES) [Consult. Dezembro 2016].

PEREIRA, José Fernandes (coord.) (2005). *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho.

PEREIRA, Nuno Moniz (2009). *Símbolos da Igreja Cristã*. Lisboa: Passelivre.

PEREIRA, Paulo (1990). *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*. Coimbra: Instituto de História da Arte-Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

PEREIRA, Paulo (1992). Retórica e memória na simbologia manuelina. O caso de Santa Maria de Belém. In Anísio Franco (Coord.), *Jerónimos 4 séculos de pintura*. Lisboa: IPPAR, 1992, pp. 40-51.

PEREIRA, Paulo (1993). A conjuntura artística e as mudanças de gosto. In José Mattoso (Dir.), Joaquim Romero Magalhães (Coord.), *História de Portugal – No Alvorecer da Modernidade*, vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 423-468.

PEREIRA, Paulo (1995a). Construções na Grande Estrada: o Caminho de Santiago e a Arquitectura Portuguesa (1400 – 1521). In Xosé Carlos Valle Pérez (Coord.), *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 75-130.

PEREIRA, Paulo (1995b). A «Traça» como único princípio. Reflexão acerca da permanência do gótico na cultura arquitectónica dos séculos XVI e XVII. In Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Org.), *Estudos de Arte e História - Homenagem ao Prof. Artur Nobre de Gusmão*. Lisboa: Vega, 1995, pp. 190-199.

PEREIRA, Paulo (2002). *Mosteiro dos Jerónimos*. Lisboa: Publicações Scala.

PEREIRA, Paulo (2009a). *Lugares Mágicos de Portugal. Arquitecturas Sagradas*, vol. 2. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

PEREIRA, Paulo (2009b). *Lugares Mágicos de Portugal. Idades do Ouro*, vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

PEREIRA, Paulo (2009c). *Convento de Cristo, Tomar*. Lisboa: IGESPAR, I.P. e Scala Publishers.

PEREIRA, Raul Rocha (2005). A Igreja de Santa Cruz do antigo convento domínico de “Vianna da Fós do Lima” e a linhagem noroestina dos Lopes. In *Cadernos Vianenses*, n.º 36. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, pp. 165-173.

PEREIRA FERNÁNDEZ, Xosé Manuel (1997). Pontevedra en el siglo XVI. Contribución al estudio de la historia urbana de Galicia. In *Obradoiro de Historia Moderna*, n.º 6. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 239-262.

PEREIRA FERNÁNDEZ, Xosé Manuel (2000). *A Pontevedra de Felipe II*. Valga: Concello de Valga.

PÉREZ COSTANTI, Pablo (1930). *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago: Santiago Imprenta, Librería y Enc. del Seminario C. Central.

PÉREZ DE TUDELA, Almudena (2012). El cenotafio de Carlos V en la basílica del Escorial. In Stephan F. Schröder (Ed.), *Leone & Pompeo Leoni. Actas del Congreso Internacional*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 132-148.

PÉREZ LOZANO, Manuel (1993). Una cuestión de método: ¿qué hay entre la interpretación iconográfica y la iconológica?. In *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo VI, n.º 12. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 131-139.

PERNAS VARELA, Antonio (2015). *La arquitectura del conjunto monumental de San Martín Pinario en Santiago de Compostela*. A Coruña: Universidade da Coruña. (Tesis doctoral).

PETCU, Elizabeth (2015). Anthropomorphizing the Orders: ‘Terms’ of Architectural Eloquence in the Northern Renaissance. In Walter Melion, Bret Rothstein, Michael Weemans (Ed.), *The Anthropomorphic Lens. Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts*. Boston and Leiden: Brill, pp. 341-378.

PETTEGREE, Andrew (2002). *Europe in the Sixteenth Century*. 1st Edition. [s.l.]: Blackwell Publishing.

PINHEIRO, Alfredo Dias (1931). *A Santa Casa da Misericórdia de Guimarães – apontamentos para a sua história*. Guimarães: Tipografia Minerva Vimaranesense.

PINHO, Joana Balsa de (2012). *As casas da Misericórdia: confrarias da Misericórdia e a arquitectura portuguesa quinhentista*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (Tese de doutoramento)

PITA GALÁN, Paula (2009). Monjes capitulares y frailes arquitectos: dos aspectos de la maestría de obras en el Monasterio de San Martín Pinario (Siglos XVI-XVIII). In Raquel Calsal, José Miguel Andrade, Roberto J. López (Ed.), *Galicia Monástica. Estudos en lembranza da Profesora María José Portela Silva*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela Publicacións, pp. 537-559.

PLAZA ESCUDERO, Lorenzo de la [et. al] (2014). *Dicionário Visual de Arquitetura*. Lisboa: Quimera.

PLAZA ESCUDERO, Lorenzo de la [et. al] (2018). *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid: Ediciones Cátedra.

POLÓNIA, Amélia (2007a) *A expansão ultramarina numa perspectiva local. O Porto de Vila do Conde no século XVI*, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

POLÓNIA, Amélia (2007b) *A expansão ultramarina numa perspectiva local. O Porto de Vila do Conde no século XVI*, vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

PROFUMO, Luciana Müller (1985). *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

PULGAR SABÍN, Carlos (dir.) (2004). *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVI e XVII*. Vigo: Nova Galicia Edicións.

RACINET, Albert (1989). *The Encyclopedia of Ornament*. London: Studio Editions.

RAMÍREZ, Juan Antonio (1991). *Edificios y Sueños. Estudios sobre arquitectura y utopia*. Madrid: Nerea.

RAMÍREZ, Juan Antonio (1999). Iconografía e iconología. In Valeriano Bozal (Dir.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II. (2ª. ed). Madrid: Visor Dis, pp. 293-310.

RECUERO ASTRAY, Manuel; BARREIRO MALLÓN, Baudilio (2008). *História da Galiza*. Lisboa: Edições Sílabo.

REIS, António Matos (1986). Lopes – uma família de artistas em Portugal e na Galiza. In *Revista de Guimarães*. Vol. 96. Guimarães: [s.n], pp. 151-180.

REIS, António Matos (2000). *Ponte de Lima no tempo e no espaço*. Ponte de Lima, Câmara Municipal de Ponte de Lima.

REIS, Henrique Duarte e Sousa (1984). *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da Cidade do Porto*. Volume I. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto.

REY CASTELAO, Ofelia (1993). La época moderna. In José Manuel García Iglesias (Dir.), *Santiago de Compostela. I – Patrimonio Histórico Gallego*. Santiago de Compostela: Xuntanza Editorial, pp. 49-64.

REY CASTELAO, Ofelia (1996). Edad Moderna: Iglesia y Religión. In Marco Virgilio García Quintela (Coord.), *Las Religiones en la Historia de Galicia*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 141-180.

REY CASTELAO, Ofelia (1998). La Iglesia gallega en tiempos de Felipe II: la aplicación del Concilio de Trento. In José Martínez Millán (Coord.), *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, vol. 3. Madrid: Editorial Parteluz, pp. 341-364.

REY CASTELAO, Ofelia (2001). *¿Gallaecia fulget?* El Reino de Galicia en el Humanismo de Carlos V. In José Martínez Millán (Coord.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558). Congreso Internacional*. Vol. III. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 435-464.

REY CASTELAO, Ofelia (2004). ¿Biografía o Hagiografía? *Memorias Breves del Arzobispo Don Francisco Blanco de Salcedo*. In Ofelia Rey Castelao (Coord.), *Cuatro Textos. Cuatro Contextos. (Ensayos de Historia Cultural de Galicia)*. Santiago de Compostela: [s.n.], 2004, pp. 15-63.

REY CASTELAO, Ofelia (2007). Intercambios socioculturais entre Galicia e Portugal na Idade Moderna. In Julio Hernández Borge e Domingo L. González Lopo (Coord.), *Pasado e presente do fenómeno migratorio galego en Europa. Actas do Coloquio*. Santiago de Compostela. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, pp. 85-118.

REY CASTELAO, Ofelia (2012). Espacio, Historia e Identidad de Galicia. In Isidro Dubert (Coord.), *História de la Galicia Moderna*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 15-38.

RIBEIRO, Daniel José Soares (2011). *Mosteiro de Santa Clara de Amarante: História, Património e Musealização*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. (Tese de mestrado)

RIBEIRO, Nelson Pôrto (2004). O claustro e a fonte: um estudo iconológico do claustro do Convento da Ajuda, no Rio de Janeiro. In *Barroco*, ano 35, n.º 19. Belo Horizonte: [s.n.], pp. 199-212.

RICCARDI-CUBITT, Monique (2003). Grotesque. In *Grove Art Online* [em linha]. Disponível online: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T035099> [Consult. 12 Maio 2018].

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel (2010). *Reflexiones en torno a una bóveda. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

RIVERA VÁZQUEZ, Evaristo (1989). *Galicia y los jesuitas: sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

RODRIGUES, Armando de Jesus (1990). O Convento de São Domingos de Viana (breve resenha histórica). In *Estudos Regionais*, n.º 10/11. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, pp. 93-101.

RODRIGUES, Armando de Jesus (2003). Convento de Santa Cruz (S. Domingos) de Viana do Castelo (Esboço histórico). In *Cadernos Vianenses*, n.º 33. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, pp. 95-104.

ROLO, Raul de Almeida (1977). *Formação e Vida Intelectual de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*. Porto: Edição do Movimento Bartolomeano.

ROLO, Raul de Almeida (1979). *Bartolomeu dos Mártires, Obra social e educativa*, Col. Biblioteca Verdade e Vida. Porto: Edição do Movimento Bartolomeano.

ROLO, Raul de Almeida (2014). Venerável D. Frei Bartolomeu dos Mártires - O Arcebispo Santo. In *500 anos de nascimento do Beato Frei Bartolomeu dos Mártires*. [em linha]. Disponível online: <https://www.diocesedeviana.pt/resources/D.-Frei-Biografia-final.pdf> [Consult. Abril 2018].

ROSADO, Francisco Alberto Calhau de Carvalho (2015). *Dom Frei Bartolomeu dos Mártires, Arcebispo de Braga. Aspectos relevantes do seu múnus episcopal*. Lisboa: Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa. (Tese de mestrado)

ROSENDE VALDÉS, Andrés A. (1991). Un marco para a morte: o sepulcro galego no século XVI. In José Manuel García Iglesias (Coord.), *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, pp. 221-241.

ROSENDE VALDÉS, Andrés A. (1999). *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*. Madrid: Consorcio de Santiago; Editorial Electa España.

ROSENDE VALDÉS, Andrés A. (2004). *Una Historia Urbana: Compostela. 1595-1780*. Santiago de Compostela: Edicións NigraTrea.

ROSSA, Walter (1989). Chafariz. In José Fernandes Pereira (Coord.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 115-118.

RUÃO, Carlos (1995a). *Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal. Italianismo e “Flamenguismo”*. 2 vols. Coimbra: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. (Tese de mestrado)

RUÃO, Carlos (1995b). O Convento de São Gonçalo de Amarante: o microcosmos da arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal. In *Monumentos*, n.º 3. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 22-29.

RUÃO, Carlos (1996). *Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal*. Coimbra: Electricidade do Norte – EDP.

RUÃO, Carlos (1998a). A edificação da dupla-rotunda do Mosteiro de Santo Agostinho. In *Monumentos*, n.º 9. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 34-41.

RUÃO, Carlos (1998b). Juizes do ofício de pedraria da cidade do Porto: 1548-1628. In *Museu*, série 4 – n.º 7. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, pp. 7-29.

RUÃO, Carlos (2000). São Gonçalo de Amarante e os Lopes: um estaleiro de formação e maturação de uma escola de pedraria. In Câmara Municipal de Amarante (Org.), *Amarante Congresso Histórico 98*. Actas, Vol. III. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, pp. 433-447.

RUÃO, Carlos (2006). «O Eupalinos Moderno»: teoria e prática da arquitectura religiosa em Portugal. 1550-1640. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. (Tese de doutoramento)

RUÃO, Carlos (2010). Em torno da figura de João de Ruão. João de Ruão archyteto. In *Rua Larga: revista da Reitoria da Universidade de Coimbra*, n.º 27. [em linha]. Coimbra: Universidade de Coimbra. Disponível online: http://www.uc.pt/rualarga/anteriores/27/27_07. [Consult. Dez. 2017]

SÁ, Isabel dos Guimarães (1997). *Quando o rico se faz pobre: Misericórdias, caridade e poder no Império Português, 1500-1800*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses.

SÁ, Isabel dos Guimarães (1998). As Misericórdias. In Francisco Bettencourt e Kirti Chaudhuri (Dir.), *História da Expansão Portuguesa*, Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 360-368.

SÁ, Isabel dos Guimarães (2001). As Misericórdias nas sociedades portuguesas do período moderno. In *Cadernos do Noroeste*. Série História 15, 1-2; [S. l.]: Universidade do Minho, pp. 337 – 358.

SÁ, Isabel dos Guimarães (2002). As Misericórdias da fundação à União Dinástica. In *Portugaliae Monumenta Misericordiaorum*, vol. 1. Lisboa: União das Misericórdias Portuguesas, pp. 19-43.

SAAVEDRA FÉRNANDEZ, Pegerto (1990). Galicia nos séculos XVI-XVIII. Contexto histórico. In José Manuel García Iglesias (Coord.), *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, pp. 231-240.

SAAVEDRA FÉRNANDEZ, Pegerto (1992). *A vida cotiá en Galicia de 1550 a 1850*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

SAAVEDRA VÁZQUEZ, María del Carmen (2012). Poder y Política. In Isidro Dubert (Coord.), *História de la Galicia Moderna*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 319-358.

SAGREDO, Diego de (1986). *Medidas del Romano*. (Ed. fac-similada) Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos - Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos.

SALTEIRO, Ilídio O. P. S. (1986). *Arquitectura retabular no século XVI*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. (Tese de mestrado)

SÁNCHEZ-BORDONA, Maria Dolores (1993). *Juan de Badajoz y la Arquitectura del Renacimiento en Leon*. Léon: Universidad de Léon – Secretariado de Publicaciones.

SANTOS, João Miguel Salgado Lameiras Crisóstomo (1996). *O elogio do fantástico na pintura de grotesco em Portugal, 1521-1656*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. (Tese de mestrado)

SARDOEIRA, Albano (1957). *Notícia de alguns artistas que trabalharam em Amarante*. Porto: [s.n.].

SCHAUB, Jean-Frédéric (2001). *Portugal na Monarquia Hispânica (1580-1640)*. Lisboa: Livros Horizonte.

SCHÉLE, Sune (1965). *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

SEGUÍ DE LA RIVA, Javier (2004). Introducción a la interpretación y al análisis de la forma arquitectónica. In *Dibujar. Proyectar*. Cuadernos, V. [em linha]. [s.l.]: Instituto Juan Herrera. Disponível online: www.javierseguidelariva.com/publicaciones/Articulos/DibujarProyectar%20HJ/V_INTRODUCI%C3%93N%20A%20LA%20INTERPRETACI%C3%93N%20Y%20AL%20AN%C3%81LISIS%20DE%20LA%20.pdf. [Consult. Agosto 2018].

SERLIO, Sebastiano (1990). *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura*. (Ed. fac-similada) Barcelona: Editorial Alta Fulla.

SERRA, Manuel D. P. da Cunha (1995). As duas confrarias da Misericórdia e as duas confrarias dos Mareantes de Viana de Foz do Lima do século XVI. In *Estudos Regionais*, n. 16. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, pp. 73-94.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1978). *História de Portugal. O Século de Ouro (1495-1580)*, vol. III. Lisboa: Editorial Verbo.

SERRÃO, Vítor (1991). *A pintura maneirista em Portugal*. Col. Biblioteca Breve, vol. 65. (3.^a edição) Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

SERRÃO, Vítor (1995). A pintura do Renascimento e do Maneirismo no Noroeste português (1520-1620). In Xosé Carlos Valle Pérez (Coord.), *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 255-302.

SERRÃO, Vítor (1998). *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa.

SERRÃO, Vítor (1998). O desvario do ornamento de brutesco na pintura de tectos do mundo português, 1580-1720. In Isabel Lage (Coord.), *Struggle for Synthesis. A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII*. Actas do Simpósio Internacional. Lisboa: IPPAR, pp. 283-302.

SERRÃO, Vítor (2000). Guimarães na diáspora renascentista. In António Mota Prego, Isabel Maria Fernandes (Coord.), *Mil anos a construir Portugal*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, pp. 46-47.

SERRÃO, Vítor (2002). *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença.

SERRÃO, Vítor (2011). Iconografia da Mater Omnium na arte portuguesa: do culto do Espírito Santo ao de “Nossa Senhora da Misericórdia” (séculos XVI-XVIII). In Natália Marinho Ferreira-Alves (Coord.), *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPES - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, pp. 635-652.

SERRÃO, Vítor (2014). Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750). In António Camões Gouveia, David Sampaio Barbosa e José Pedro Paiva (Coord.), *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa/Centro de Estudos de História Religiosa/Centro de História da Sociedade e da Cultura, pp. 103-132.

SERRÃO, Vítor; PAULINO, Francisco Pereira (dir.) (1995). *A pintura maneirista em Portugal. A arte no tempo de Camões*. Lisboa: CNCDP.

SHEARMAN, John (1970). *Mannerism. Style and Civilization*. London: Penguin Books.

SIERRA CORTÉS, José Luís (1985). *Medidas del Romano: Fuentes y Teoría*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. (Tesis doctoral)

SILVA, Amélia Maria Polónia da (1990). Recepção do Concílio de Trento em Portugal: as normas enviadas pelo Cardeal D. Henriques aos bispos do Reino em 1553. In *Revista da Faculdade de Letras: História*. Série II, vol. 7. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 133-144.

SILVA, Anastácia; BEGONHA, Arlindo (2013). Hospital da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo. Estudo diagnóstico do granito da fachada principal. In *Pedra & Cal, Conservação e Reabilitação*. N.º 54, 1.º Semestre. Lisboa: GECORPA, Grémio do Património, pp. 24-27.

SILVA, António Lambert Pereira da (1958). *Nobres Casas de Portugal*, vol. 1, Porto, Livraria Tavares Martins.

SILVA, Filipe Rocha da (2008). *Variações sobre o Maneirismo. Estudo comparativo entre o Século XVI e o presente*. Vol. I. Évora: CHAIA.

SILVA, Ilídio Jorge (2004). A colegiada de Santa Maria da Oliveira em Guimarães. A cidade, o organismo cenobítico e a igreja. In *A obra nasce: revista de Arquitectura da Universidade Fernando Pessoa*. N.º 1. Porto: Fundação Ensino e Cultura Fernando Pessoa, pp. 44-59.

SILVA, Jorge Henrique Pais da (1986). *Estudos sobre o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Estampa.

SILVA, Jorge Henrique Pais da (2004). *História Comparada da Arte – Cronologia*. Lisboa: Edições Colibri.

SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida (2005). *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*. Barcarena: Editorial Presença.

SOARES, Maria do Carmo; FERREIRA, Sónia; CIRNE, Maria Teresa (2009). *O Mosteiro de Nossa Senhora do Pilar: Para além da Serra*. Catálogo de exposição. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia.

SOROMENHO, Miguel (1991). *Manuel Pinto de Vilalobos – da engenharia militar à arquitectura*, 3 vols. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. (Tese de mestrado)

SOROMENHO, Miguel (2009). *A Arquitectura do Ciclo Filipino*. Col. Arte Portuguesa; Coord. Dalila Rodrigues. Porto: Fubu.

SOUSA, Eliana Susana Miranda de (2013). *Vila do Conde no início da Época Moderna. Construção de uma nova centralidade*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Tese de mestrado)

SOUSA, Frei Luís de (1977). *História de São Domingos. Volume Segundo*. Porto: Lello & Irmão – Editores.

SOUSA, Frei Luís de (1984). *Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*. Lisboa: IN-CM.

SUÁREZ OTERO, José (2003). Del Locus Sancti Iacobi al burgo de Compostela. In Ermelindo Portela Silva (Coord.), *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 49-77.

TAÍN GUZMÁN, Miguel (1998). El urbanismo de Santiago de Compostela: un plano con las plazuelas de San Martín y de San Miguel, de 1709. In *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 11. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 199-215.

TATSCH, Flavia Galli (2013). Gravuras no cotidiano europeu: séculos XV e XVI. In *Mouseion*. N.º 15, Agosto. [em linha], pp. 10-28. Disponível online: <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/indez.php/mouseion> [Consult. 22 Agosto 2018]

TAVARES, Jorge Campos (1990). *Dicionário de Santos*. Porto: Lello & Irmão Editores.

TAYLOR, Richard (2003). *How to Read a Church. An Illustrated Guide to Images, Symbols and Meanings in Churches and Cathedrals*. London: Random House.

TEIXEIRA, Diogo Emanuel Pacheco (2011). *O Abastecimento de Água na Cidade do Porto nos séculos XVII e XVIII. Aquedutos, Fontes e Chafarizes*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Tese de mestrado)

TEIXEIRA, Fernando José (2008). *Guimarães. Estudos de história local. III – Histórias à volta do Toural*. Guimarães: s.n..

TEIXEIRA, Luís Manuel (1985). *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*. Lisboa: Editorial Presença.

TOVAR MARTÍN, Virginia (2003). La cantería en la época de Rodrigo Gil de Hontañón. In *El arte de la cantería. Actas del congreso*. Santander: Centro de Estudios Montañeses, pp. 77-89.

TRINDADE, António Oriol (2008). Jerónimo de Ruão e o programa arquitectónico da Capela-mor do Mosteiro de Santa Maria de Belém. In Maria José Redondo Cantera e Vítor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão (Coord.), *O Largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder*. Lisboa: Caleidoscópio e Centro de História da Universidade de Lisboa, pp. 459-533.

UGALDE GOROSTIZA, Ana Isabel (1993). Repercusiones del Concilio de Trento en la iconografía de los Padres de la Iglesia en algunos monumentos del País Vasco. In *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo VI, n.º 12. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 232-240.

VALE, Teresa Leonor M. (2003). Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante: Espaço e imagem religiosa do Concílio de Trento ao barroco pleno. In *Revista Brotéria*, n.º 5, vol. 157. Lisboa: [s.n.], pp. 327-342.

VALLE PÉREZ, Xosé Carlos (coord.) (1995). *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1995.

VAN DER WEE, Hermann; MATERNÉ, Jan (1993). Antwerp as a World Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. In Jan van der Stock (Org.), *Antwerp. Story of a metropolis, 16th-17th century*. Gent: Snoeck-Ducaju, pp. 19-31.

VÁZQUEZ GONZÁLEZ, M.^a José; GRANADOS LOUREDA, Juan A. (Coord.) (2000). *Historia de Galicia*. A Coruña: Via Láctea Editorial.

VERMEYLEN, Filip (2005). Paintings for Portugal. The export of flemish art from Antwerp to Lisbon during the sixteenth century. In Bernardo J. García García e Fernando Grilo (Coord.), *Ao modo da Flandres. Disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos Descobrimentos (1415-1580)*. [s.l.]: Fernando Villaverde Ediciones, pp. 67-72.

VICENTE LÓPEZ, Sergio (2006). El arte funerario en Galicia durante los siglos del Barroco. In Antón Rodríguez Casal, Domingo González Lopo (Ed.), *Muerte y ritual funerario en la historia de Galicia*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 321-362.

VICENTE LÓPEZ, Simón (2016). Mateo López y la planta de la Iglesia Monástica de San Martín Pinario de Santiago. In *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, n.º 353. Madrid: Editorial CSIC, pp. 85-94.

VIGO TRASANCOS, Alfredo (1992). Cidade e Urbanismo na Galicia do antigo Réxime. Do Renacemento á Ilustración. In José Manuel García Iglesias (Coord.), *Galicia no Tempo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, pp. 149-169.

VIGO TRASANCOS, Alfredo (1993). La iglesia monastica de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Proyecto, fabrica y artífices. In *Compostellanum*, vol. XXXVIII, n.º 3-4, pp. 337-361.

VIGO TRASANCOS, Alfredo (1994). Sobre el arquitecto portugués Mateo Lopez, la Iglesia Monástica de San Martín Pinario y el clasicismo en Compostela (1590-1605). In Dep. Historia del Arte UNED (Org.), *Los clasicismos en el arte español, Actas delX Congreso del CEHA*. Madrid: CEHA, pp. 327-335.

VIGO TRASANCOS, Alfredo (1996). El arquitecto jiennense Ginés Martínez de Aranda y la Iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. In *Norba-Arte Revista*, XVI. Badajoz: Universidad de Extremadura, pp. 103-129.

VIGO TRASANCOS, Alfredo (Dir.) (2000). *Fontes escritas para a historia da arquitectura e do urbanismo en Galicia. Séculos XI-XXI*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

VIGO TRASANCOS, Alfredo (Dir.) (2003). *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los siglos XVI e XVII*. Compostela: Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos.

VILA JATO, María Dolores (1979). La fachada de San Martín Pinario y sus relaciones con la de Santo Domingo de Viana do Castelo. In *Bracara Augusta*, XXXIII, n.º 75-76. Braga: Câmara Municipal de Braga, pp. 295-302.

VILA JATO, María Dolores (1983). *Escultura Manierista*. Santiago de Compostela: Caixa de Aforros Provincial de Ourense.

VILA JATO, María Dolores (1991a). San Martiño Pinario no seu acontecer pasado: o esplendor dun mosteiro. In José Manuel García Iglesias (Coord.), *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, pp. 69-79.

VILA JATO, María Dolores (1991b). Sobre el Renacimiento en Galicia: Mateo Lopez y la arquitectura clasicista. In UNED (Ed.), *Actas de las Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*. Navarra: Gobierno de Navarra - Departamento de Educación y Cultura, pp. 331-338.

VILA JATO, María Dolores (1993a). *O Renacemento*. A Coruña, Edicións do Castro.

VILA JATO, María Dolores (1993b). Los grandes centros monacales. *Santiago de Compostela. I – Patrimonio Histórico Gallego*. Santiago de Compostela: Xuntanza Editorial, pp. 265-316.

VILA JATO, María Dolores (1994). Precisiones sobre la construcción del Monasterio de San Martín Pinario de Santiago. In *Tiempo y Espacio en el Arte – Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 449-459.

VILA JATO, María Dolores (1995). O primeiro renacemento galaico-portugués. In Xosé Carlos Valle Pérez (Coord.), *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 131-175.

VILA JATO, María Dolores (1998). Los espacios construidos en tiempos de Felipe II. In Antonio Eiras Roel (Coord.), *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 499-515.

VILA JATO, María Dolores; GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (1993). *Galicia en la Época del Renacimiento*, Col. Galicia Arte, tomo XII. A Coruña: Hercules Ediciones.

VILA JATO, María Dolores; GOY DIZ, Ana (coord.) (1999). *Parador “dos Reis Católicos”, Santiago de Compostela*. Madrid: Secretaría de Estado de Comercio, Turismo y de la Pyme.

VILLAMARIZ, Catarina Madureira (2002). Em torno da arquitectura claustral. *Monumentos*, n.º 17. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 28-35.

VINHAS, Joaquim Alves (1996). *A Igreja e o Convento de Vilar de Frades. 1425-1834*. Porto: Universidade do Porto. (Tese de mestrado)

VITERBO, Sousa (1988). *Dicionário histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. (Ed. fac-símile) Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

VOELKER, Evelyn Carole (1977). *Charles Borromeo's "Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae," 1577. A translation with commentary and analysis*. Disponível online: <http://evelynvoelker.com/> [Consult. Abril 2020]

VRIES, Hans Vredeman de (1968). *Perspective*. (Ed. fac-similada) New York: Dover Publications, Inc.

WERMERS, Manuel Maria (1956). Portugal no Concílio de Trento. O conflito Trento-Bolonha e a suspensão do Concílio. In *Revista Lusitana Sacra*, tomo 1. Lisboa: Centro de Estudos de História Eclesiástica, pp. 205-228.

WIEBENSON, Dora, (coord.) (1988). *Los Tratados de Arquitectura de Alberti a Ledoux*. Madrid: Hermann Blume.

WILKINSON, Catherine (1984). El nuevo profesionalismo en el Renacimiento. In Spior Kostov (Coord.), *El Arquitecto: Historia de una Profesion*. Madrid: Catedra – Ensayos Arte, pp. 125-157.

ZURRÓN OCIO, María Luisa (1987). *Artistas que trabajaron en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XVI*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Facultade de Xeografía e Historia. (Memoria de licenciatura)



Finalizado em Lisboa em Setembro de 2021.

